

Las raíces y la memoria.

Música catalana del Renacimiento al Barroco

Texto del programa de mano del concierto ofrecido por La Capella Reial de Catalunya dirigida por Jordi Savall en L'Auditori de Barcelona el 31 de marzo de 1999 en el marco del Festival "Música viva 1999".

PROGRAMA

1ª parte: 1440-1598. De la conquista de Nápoles a la muerte de Felipe II

Cancionero de Montecassino (Nápoles 1450-1498)

FANFARRIA (instrumental)

CANCIÓN: viva viva Rey Ferrando

DANZA: la fille Guillemín (instrumental)

STRAMBOTTO: Amor que t'ó fat hio

Villancicos y fantasías (Valencia y Barcelona 1500-1550)

Carlo Verardi: Toccata "Viva viva el gran rey don Fernando" (instrumental)

Mateu Flecha el viejo: Villancico "Que farem del pobre Joan"

Luis Milán: Fantasía VIII (instrumental)

Anónimo: Villotta "Dindirindin"

Madrigales y danzas (Valencia, la Seu d'Urgell y Barcelona 1550-1598)

Luis Milán: Pavana y Gallarda (instrumental)

March/Brudieu: Madrigal "Ma voluntat ab la rahó s'envolpa"

Valente: Gallarda Napolitana (instrumental)

Brudieu: Ensalada "Las cañas" (fragmento)

2ª parte: 1600-1700. De Felipe III a la revuelta de los Segadors y la Guerra de Sucesión

Joan Cabanilles/Kerll: Batalla Imperial (instrumental)

El Misteri d'Elx (1600)

Ángel: Deu vos salve Verge imperial

Tres Apóstoles: Oh poder de l'alt Imperi

Cantos de la tierra (1640)

Anónimo/Jordi Savall: Romance histórico "Els segadors"

Luca

Chiantore

Cantos espirituales (1670)

Cabanilles: Corrente italiana/Obertura (instrumental)

Cererols: Responsorio "Hei Mihi" a 7 (de la *Missa pro defunctis*)

Cabanilles: Tiento XVII de "Pange Lingua"

INTÉRPRETES E INSTRUMENTOS

La Capella Reial de Catalunya

Maite Arruabarrena, *soprano*

Carlos Mena, *contratenor*

Lambert Climent, Francesc Garrigosa, Lluís Vilamajó, *tenores*

Jordi Ricart, *barítono*

Daniele Carnovich, *bajo*

Jean-Pierre Canihac, *cornetto*

Béatrice Delpierre, *chirimía*

Daniel Lassalle, *sacabuche*

Josep Borràs, *bajón*

Jordi Savall, *viola da gamba soprano*

Sergi Casademunt, *viola da gamba altus*

Sophie Watillon, *viola da gamba tenor*

Eunice Brandao, *viola da gamba baja*

Lorenz Duftschmid, *violone*

Xavier Díaz, *laúd, guitarra y tiorba*

Arianna Savall, *arpa doppia*

Luca Guglielmi, *órgano y clave*

Pedro Estevan, *percusión*

Dirección: Jordi Savall

NOTAS AL PROGRAMA

“La música —decía el escritor Elias Canetti, Premio Nobel para la literatura 1981— es la verdadera historia viviente de la humanidad. Le creemos sin reservas porque lo que afirma atañe a los sentimientos. Su fluir es más libre de cualquier cosa que parezca humanamente posible y esta libertad redime.” Acercarse a la música de un pueblo es en efecto una forma extraordinaria de contactar con su historia y su cultura: una forma que, dejando de lado fechas y estadísticas, apunta directamente a la manera de sentir de la gente, reflejando sus aspiraciones, sus inquietudes y su espiritualidad. Y si encima estamos hablando de nuestra propia cultura, el contacto con la música del pasado puede transformarse en una ocasión para interrogarnos acerca de toda nuestra civilización. El caso de Cataluña es, en este sentido, particularmente significativo.

Las más antiguas manifestaciones musicales catalanas poseen ya el cuño de una sociedad con características propias. Una sociedad, esto sí, constantemente abierta a las culturas colindantes: la producción musical de los siglos XIV y XV registra por ejemplo, quizás mejor de cualquier dato estadístico, el progresivo acercamiento de Catalunya a la cultura peninsular, mientras la producción de los trovadores catalanes de los siglos XI y XII se insertaba perfectamente en el marco de la cultura provenzal. Una cosa parece caracterizar desde el principio el conjunto de la música catalana: el rechazo de una división rígida entre formas “cultas” y formas “populares”. El *Llibre Vermell* de Montserrat, refinadísimo ejemplo de devoción tardomedieval, es la mejor confirmación de este fenómeno, que se prolonga en el art polifónico de los siglos XV y XVI, y se ratifica en la vertiginosa riqueza del repertorio de canciones que precisamente en esa época se va elaborando y que, atravesando los siglos, ha llegado hasta nosotros.

El concierto de hoy recorre un segmento muy concreto de la historia de Catalunya, el que empieza por su fase de mayor expansión bajo el reinado de Alfons el Magnànim. La dinastía a la que éste pertenecía, los Trastàmara de Castilla, había sustituido desde hace poco al Casal de Barcelona, al poder desde los tiempos de Guifré el Pilós, y Alfons estaba continuando la política autoritaria y castellanizante de su padre, Fernando de Antequera. Al centro de sus intereses, más que los asuntos de la península, estaba la creación de un gran imperio mediterráneo: fuerte del control sobre Sicilia, conquistó Cerdeña, gran parte de Córcega y, en 1442, Nápoles, tras un conflicto que adquirió dimensiones europeas. La música del tiempo registra con detalle este acontecimiento histórico y a partir de entonces, tanto en el reino catalano-aragonés de las “dos Sicilias” cuanto en las cortes de Barcelona y València, la vida musical estará profundamente condicionada por el intercambio de instrumentistas y compositores entres ambos lados del mediterráneo.

Una fuente en particular recoge la primera fase de este acercamiento. En el Cancionero de Montecassino, recopilado a Nápoles entre 1450 i 1499, fanfarrias, danzas y canciones de todo tipo nos hablan de las empresas -no sólo militares- de Alfonso y de su hijo Ferrán (Don Ferrante, para los italianos), nacido de una relación extramatrimonial y que heredará la corona en 1458. En el texto de esta canción anónima, por ejemplo, conquistas bélicas y amorosas se entremezclan según una fórmula muy explotada a lo largo de todo el Renacimiento:

*Viva, viva rey Ferrando
e vivan los vencedores,
vivan los que batallando
vencieron perseverando
todos trabajos d'amores.*

La corte de Nàpols se hizo rápidamente célebre por sus fiestas y por su rica vida musical. Cantantes e instrumentistas empezaron a acudir a Nápoles desde Barcelona y Valencia, mientras los amplios intereses culturales de Alfons (siempre acompañado por personajes de la talla de Ausias March, condottiero y literato) se confirmaron con la creación de la célebre *Accademia Pontiniana* y con la generosidad demostrada en repetidas ocasiones hacia escritores y artistas de todo tipo. Con el reinado de Ferrán I, sin embargo, a los músicos españoles e italianos se unieron en medida creciente los compositores franco-flamencos, cuyo estilo era claramente apoyado por el monarca. En 1472, fue nombrado maestro de capilla el flamenco Johannes Tinctoris, mientras en los mismos años hallamos en Nápoles a Franchinus Gaffurius, cuyos tratados hacen constante referencia al arte de los polifonistas nórdicos. Poco después de la muerte de Don Ferrante, en 1494, las tropas de Carlos VIII de Francia entraron en Nápoles y conquistaron sin mayores problemas gran parte del reino: la penetración musical parecía haber precedido y anunciado la conquista militar.

En realidad, en 1503, el reino de Nápoles volvió a escapársele a los franceses, pero mientras tanto las cosas habían cambiado. Italia meridional estaba ahora bajo el control de Fernando II, el Católico, y de su mujer Isabel I de Castilla. Durante la dominación de los Reyes Católicos, se intensificaron así las relaciones entre Castilla y Nápoles, ciudad en la que encontramos entre otros a Diego Ortiz, Francisco de Salinas y Pedro de Toledo. Pero no por ello se aflojaron las relaciones con Barcelona y sobre todo con Valencia: la fastuosa corte del Duque de Calábria, Fernando de Aragón, y de su esposa Germaine de Foix —descrita de manera pintoresca por el mismo Lluys del Milà en su libro *el Cortesano*— se convirtió en un centro cultural y musical de primer orden.

El repertorio musical preferido del Duque se encuentra condensado en un Cancionero recopilado a partir de 1526 y que se publicó después de su muerte, en 1554. Esta antología de *Villancicos de diversos autores, a dos, y a tres, y a cuatro, y a cinco bozes*, antaño conocida como *Cançoner d'Uppsala*, contiene cincuenta y tres obras anónimas más una de Nicolas Gombert, el maestro de capilla del Emperador. Ha sido posible, sin embargo, identificar algunos de los autores de estos villancicos. Se trata de músicos de la talla de Cristobal de Morales, Bartomeu Càrteres o Mateu Flecha el viejo, éste último autor del popular y satírico *Que farem del pobre Joan*. Frente a 48 piezas en lengua castellana, tan sólo cuatro textos están escritos en catalán, un dato que bien refleja la orientación lingüística de la corte de Valencia. Y en castellano está escrita también la obra didáctica más importante que se produjo en el entorno de Fernando de Aragón: el *Libro de música de vihuela de mano, intitulado El Maestro* de Luis Milán. Fuente inagotable para conocer la praxis interpretativa de esa época, el texto del compositor valenciano contiene las primeras tabulaturas editadas en la península ibérica. Sus variaciones sobre villancicos y romances, sus Fantasías monotemáticas y sus Pavanas trascienden sin embargo las características del instrumento para el cual parecen haber nacido, permitiendo acoplarse a una ejecución de conjunt como la que presenciaremos hoy: una destinación avalada por la importancia que los diversos instrumentos, y muy especialmente las *vihuelas de arco*, desempeñaban en la Corte de Valencia.

En cuanto polos de atracción cultural, los principales centros políticos de los *països catalans* atraían músicos de muchas zonas de Europa. En primer lugar venían, naturalmente, los italianos. Se empiezan a conocer las composiciones de compositores como Antonio Valente, organista ciego napolitano, autor de dos importantes colecciones de obras para teclado, o las piezas musicales de Carlo Verardi, autor de una *Historia Baetica* que magnifica las empresas de los Reyes Católicos, la reconquista de Granada y los descubrimientos de Cristobal Colon. Pero el compositor extranjero que más marcó la historia de la música catalana no fue italiano, sino francés. En 1540, Jean Brudieu fue nombrado maestro de capilla de la Seu d'Urgell, un cargo que mantuvo hasta su muerte, en 1591. De la actividad desarrollada en estos 51 años (un periodo casi increíble para la época), nos queda hoy un testimonio particularmente significativo en su único libro de madrigales a cuatro voces, publicado en 1585 en Barcelona, sobre textos castellanos y catalanes a veces de notable valor literario. En ellos Brudieu deja de lado los aspectos más extremos del lenguaje madrigalístico italiano y la complejidad del contrapunto flamenco, para lanzarse a una polifonía fresca y ligera, a menudo omofónica, en que la experiencia de los *villancicos* y de la música para *vihuela* se une a la tradición de las *ensaladas* de los Flecha y Bartomeu Càrteres.

Con esta mezcla de corrientes diversas, la música catalana se asoma al barroco. Ahora más que nunca, los compositores se demuestran particularmente sensibles a la inspiración popular, en una tendencia que les aleja al mismo tiempo de la austera religiosidad de

Victoria y Guerrero y de la teatralización del madrigal que conducirá al nacimiento de la ópera. En la música como en la sociedad, sin embargo, los intelectos más brillantes no quisieron renunciar a su diversidad, como demuestran dos figuras particularmente significativas de este momento, los organistas Joan March y Jenónimo de la Torre. El primero, lleidetano, escolà de Montserrat, alcanzó una notable fama a Madrid, donde fue organista y maestro de capilla de las Descalzas Reales poco después de la muerte de Tomás Luis de Victoria. Figura eminente, particularmente sensible a la música italiana y flamenca, acabó volviendo a Montserrat, donde tuvo como alumno, entre otros, a Joan Cererols.

Jerónimo de la Torre, organista de la catedral de Barcelona hacia 1643, se trasladó en cambio a Valencia, donde supo desarrollar las cualidades de otro joven talento destinado a una fama de dimensiones europeas: Joan Cabanilles. *Ante ruet mundus quam surget Cabanilles secundus*, llegará a escribir su discípulo Josep Elías: “el mundo se hundirá antes de que llegue un segundo Cabanilles”. La música de Cabanilles, principalmente destinada al órgano, nos ofrece, de hecho, una mezcla fascinante de tradición e innovación. Como sucede a menudo entre los músicos españoles y portugueses de su tiempo, él mismo rindió homenaje al linaje de los grandes compositores para tecla de los ciento cincuenta años anteriores, desde Cabezón a Rodrigues Coelho y Correa de Arauxo, manteniéndose esencialmente fiel a los géneros más largamente respetados en la música ibérica para órgano, pero de un modo muy original y profundamente ligada a su tierra. Sus obras transfiguran la llamada *polifonía exultante* que había folorecido en València con personajes como Joan Bautista Comes, gracias a un gusto por el contraste colorístico que trasciende cualquier limitación instrumental.

No debe olvidarse, además, que durante los siglos XVI y XVII la ejecución de música originariamente destinada al órgano se extendía frecuentemente a conjuntos instrumentales diversos. Las características idiomáticas de cada instrumento se explotaban durante la interpretación mediante diminuciones y ornamentos, según la habilidad del intérprete. Esta libre adaptación del repertorio instrumental era particularmente estimulante en el caso de obras colorísticas como la *Batalla Imperial* presente en el programa de esta noche. Cabanilles, virtuoso y experimentador, exploró al máximo las posibilidades tímbricas del órgano ibérico, con sus contrastes entre los registros asignados a las mitades izquierda y derecha del teclado, y con los característicos registros de lengüetería y trompetas. En las *Batallas*, la representación simbólica de la lucha entre el Bien y el Mal se consigue precisamente a través de efectos que imitan el sonido de las marchas de infantería, las cargas de caballería, los cañonazos, el estruendo de las espadas, los toques de trompeta, pífanos y timbales. Estos contrastes dinámicos y tímbricos encuentran un espacio ideal en un conjunto instrumental que reúne instrumentos de metal, madera, cuerdas y percusión.

Hoy en día encontramos el órgano también en el que es, sin duda, uno de los fenómenos musicales más extraordinarios de Europa: el Misteri d'Elx. No parece que fuera así en el período barroco, aunque los solos de órgano que hoy escuchamos cada 14 y 15 de agosto en la Iglesia de Santa Maria de Elche son de lo poco que ha cambiado radicalmente desde entonces. La capacidad de resistir a la usura del tiempo que ha demostrado esta manifestación musical de piedad popular (representada por los mismos ilicitanos, a menudo de simple oído, cada año desde hace siglos) permite incluso hipotizar que sus raíces sean más antiguas de lo que las fuentes musicológicas atestiguan. Las piezas que lo componen, por otra parte, encierran auténticos enigmas: pensemos en la asombrosa similitud entre el canto de los tres apóstoles *Oh poder de l'Alt Imperi* y los ejemplos de polifonía popular de otros lugares del mediterráneo (Córcega en primer lugar) o en la imposibilidad de dar una satisfactoria definición estilística a piezas como *Deu vos salve Verge Imperial*.

Pero la unicidad del Misteri reside sobre todo en su capacidad de manejar una compleja simbología con la inocencia que sólo puede tener la cultura popular. El festivo misticismo que encierra, con la glorificación de la figura y del cuerpo de María, bastaría por sí solo para afirmar el carácter propio de la cultura levantina, mientras la eficaz teatralidad de la puesta en escena y el sentido de cohesión social que conlleva lo distancian profundamente de otras formas de devoción popular presentes en la península ibérica. No sería difícil relacionar el misticismo del Misteri d'Elx con la crisis política y social que la zona del levante sufrió a lo largo del siglo XVI, cuando València pasó de ser una auténtica capital del mediterráneo a desempeñar un papel secundario en todos los sentidos. La principal grandeza del Misteri reside sin embargo en saber ver más allá de los acontecimientos del presente, lanzando un desafío a la historia y demostrando cada año de saber resistir gloriosamente a la usura del tiempo.

Si el Misteri d'Elx y su misticismo se sustraen al tiempo, hay otras manifestaciones musicales que en cambio buscan su inspiración precisamente dentro de la historia. Y si miramos a la historia catalana, es precisamente la música la que nos ayuda a acercarnos y mantener viva la memoria de uno de sus acontecimientos capitales: la sublevación del segadors. Con el romance *Els Segadors*, como ha dicho Antoni Sàbat, "Cataluña es el único país del mundo que convierte una canción de raíz histórica y popular en su himno nacional." La melodía principal, que se remonta al siglo XVII, guarda una gran similitud con otras piezas del cancionero popular catalán, mientras que el estribillo *Bon cop de falç* fue incorporado posteriormente y no pertenece a la versión original de la canción. En su versión, Jordi Savall subratlla subraya el origen de este romance, al exponer inicialmente el relato histórico en dieciséis estrofas destinadas al conjunto vocal y a la intervención dialogada de los solistas. A continuación, se interpretan las tres estrofas que configuran el himno actual, con la colaboración de los instrumentos y de una enérgica percusión.

Las luchas que el pueblo catalán tuvo que sostener entre mediados del siglo XVII y la definitiva derrota de 1714 no fueron desde luego tan victoriosas como las que retratan las “batallas” de Cabanilles. Una poderosa representación de este momento de derrota nos viene así del *Requiem* a 7 voces de Joan Cererols, figura central en la historia de un lugar muy especial para la historia de Catalunya, y en el cual el músico de Martorell desarrolló la práctica totalidad de su actividad: el monasterio de Montserrat. Cuando la sublevación contra Felipe IV empieza, en 1640, Cererols tiene 22 años; es monje desde 1636 y sigue siendo alumno de Joan March. Es precisamente March quien dirige el monasterio durante los duros años del levantamiento militar, en los que los muchos monjes castellanos presentes entonces a Montserrat acabaron expulsados. Cererols crece en un ambiente que a la tradición polifónica española de Morales y Victoria unía un profundo conocimiento del estilo madrigalístico y un uso constante del bajo continuo. De allí el papel que desempeñan en sus obras subrayan las representaciones alegóricas, las figuras que subrayan las intenciones del texto y la búsqueda de un *ethos* particular para cada modo.

La lectura que Cererols nos ofrece del texto del *Requiem* es, de hecho, fuertemente barroca, profundamente alejada del misticismo de análogas obras ibéricas del siglo anterior. El compositor catalán pone el acento sobre el paso de las tinieblas a la luz perpetua, en un juego de simbologías que empieza por la disposición de las 7 voces en dos coros (un coro con tres voces de tesitura mediana que representa la trinidad y la perfección celestial, y otro gran coro a cuatro voces, con un bajo profundo, a simbolizar la materialidad de la dimensión humana). La importancia dada al versículo *et lux perpetua luceat eis* a lo largo de todo el *Requiem* se transfigura en el Motete *Hei Mihi* que escucharemos esta noche (elegido adrede por Cererols como Responsorio) en la centralidad de las palabras *dum veneris in novissimo die*. Aunque es muy probable que este *Requiem* haya sido compuesto por Cererols en relación a algo tan concreto como la peste que golpeó Barcelona en 1650-51, la confianza en la llegada de este “nuevo día” acaba por presentarse como una respuesta, a mitad entre lo místico y lo profético, a las inquietudes sociales, culturales y políticas que por aquel entonces estaba viviendo Catalunya.

El programa de hoy nos ha llevado así desde las festivas celebraciones de las cortes de Alfons el Magnànim y del Duc de Calàbria hasta un misticismo que parecía ser la única repuesta posible a la decadencia política y social de Catalunya. El siglo XVIII, del resto, se revelaría como el más duro precisamente para el fundamento de una sociedad: la lengua. El decreto de la Nueva Planta, en 1716, y las políticas lingüísticas de Felipe V y Carlos III pondrán en peligro la supervivencia misma de la lengua catalana. En este marco adquiere un valor fuertemente simbólico que hoy acabemos con el Tiento XVII, en el quinto modo, que Joan Cabanilles compuso sobre la antiquísima melodía del *Pange Lingua*. “Canta, mi lengua, el misterio del cuerpo glorioso y de la sagrada sangre derramada para salvar al mundo por

Luca

Chiantore

el Rey de todas las naciones”, recita el texto de Santo Tomás de Aquino. La insistencia sobre de la vacuidad de las conquistas humanas, el mensaje de Cristo descrito como una “nueva ley” y sobre todo la centralidad de todo lo relacionado con la “Palabra” y el “Verbo” no podían no ser leídos por los feligreses, independientemente de su estatus social, como mensajes que ofrecían una proyección sagrada a los tristes destinos de la cultura catalana.

© Luca Chiantore, 1999