





Tonos al arpa

Solos divinos y humanos procedentes de manuscritos catalanes, mallorquines y valencianos (Siglos XVII y XVIII)

TONOS DIVINOS

- 1 **Joseph Gaz (1654-1713)**
Venid mortales
(solo de bienvenida al obispo de Girona) 5:04
- 2 **Joseph Gaz**
Hoy muestra con gracia
(solo al Santísimo Sacramento) 4:43
- 3 **Anónimo**
Morenas, gitanas (solo al Nacimiento) 3:33
- 4 **Anónimo**
Mis suspiros (solo al Santísimo Sacramento) 5:50
- 5 **Anónimo**
Alerta zagales (solo al Nacimiento) 5:34
- 6 **Anónimo**
Oíd, troncos
(solo a un alma que habla con Dios) 4:03
- 7 **Sebastián Durón (1660-1716)**
Vuele, vuele veloz (solo a la Concepción) 2:57

TONOS HUMANOS

- 8 **Juan de Navas (1647-1709)**
En este arpón tirano 2:58
- 9 **Francisco Valls (1665-1747)**
Ausente de tus ojos 3:47
- 10 **Anónimo**
(pieza para arpa) 3:18
- 11 **Anónimo**
Aves que habitáis los aires 3:26
- 12 **Anónimo**
Duerme, descansa, sosiega 3:16
- 13 **Anónimo**
Al aire se entregue 3:00
- 14 **Anónimo**
Muy fina Marica 3:21
- 15 **Anónimo**
Ay, qué cansera 2:15
- 16 **Anónimo**
Suave pensamiento 3:44
- 17 **Anónimo**
Dos áspides 2:32
- 18 **Anónimo**
No hay más Flandes 2:19

Marta Infante (mezzosoprano)

Manuel Vilas (arpa de dos órdenes)

Arpa de dos órdenes construida por Pedro Llopis en Las Galletas (Tenerife), copia de un arpa de dos órdenes realizada en los siglos XVII-XVIII por Juan López en la ciudad de Toledo.

A= 415 temperamento mesotónico

FUENTES:

Nº 1, 2, 3, 4, 5, 8: Biblioteca de Catalunya M. 738

Nº 6, 16, 17, 18: Biblioteca de Catalunya M. 1637; procedentes de la Colegiata de Verdú. Lleida

Nº 7: Archivo musical de la Catedral de Valencia

Nº 10: Biblioteca de Catalunya M. 741/22

Nº 11, 12, 13, 14, 15: Biblioteca de Catalunya M. 3660; procedentes de Palma de Mallorca

Cantos de amor divino y humano

La cultura musical del barroco ibérico favoreció un género vocal de cámara que podemos caracterizar, de manera muy general, como un tipo de canción ejecutada con acompañamiento instrumental. Su denominación más común era tono o tonada, o también tono humano, indicando así su carácter profano. También se compusieron tonos a lo divino, es decir de temática religiosa. Sin duda contribuyó a la popularidad de los tonos su versatilidad a la hora de satisfacer las apetencias de los diversos tipos de público, y su adaptabilidad a las distintas circunstancias, públicas y privadas, de la sociedad barroca. Podemos encontrar tonos adecuados para los ambientes aristocráticos, incluida la Casa Real, tonos utilizados en los diversos tipos de obras de teatro, tonos serios o festivos para las celebraciones religiosas, tonos aptos para la devoción o el entretenimiento privado, tonos de clara influencia popular... Estos diversos ámbitos eran muy permeables musicalmente, lo que favoreció la abundancia de variantes de una misma obra, de reelaboraciones, en definitiva del trasvase de tonos de la calle a la iglesia, del teatro al salón.

Las fuentes conservadas señalan que en la primera mitad del siglo XVII predominaron los tonos polifónicos, para dos o más voces. Pero en la segunda mitad del siglo pasaron a predominar los solos escritos específicamente para una voz con acompañamiento instrumental. En este hecho parece haber influido el propio desarrollo de la canción española, con su creciente énfasis en la comprensibilidad del texto, para lo que parece natural el uso de una voz solista. Resulta insoslayable intentar buscar otra explicación en las nuevas tendencias aparecidas en Italia desde inicios del siglo XVII, donde triunfó la monodia acompañada; en qué medida esta monodia italiana pudo provocar o condicionar la expansión del tono a solo español es difícil de precisar. En todo caso, los compositores hispanos de solos presentan unas características específicas, que los hacen claramente diversos de sus colegas italianos: el predominio de las estructuras de base estrófica (estribillo y coplas) sobre el tipo da capo; la preferencia por el silabismo antes que la profusa ornamentación italiana; la precisión del ritmo y el poco arraigo de la métrica libre del recitativo; la claridad armónica; la preferencia por las voces agudas “naturales” frente a los castrati... Con todo, el peso cultural del estilo italiano acabará por influir en la música española, particularmente en torno a 1700.

El presente recital se centra precisamente en los tonos a solo de finales del XVII y principios del XVIII, tanto humanos como divinos, recopilados de fuentes manuscritas conservadas en Cataluña, Valencia y Baleares. Sólo un pequeño número de tonos presenta indicación de su autor, en éstas o

en otras fuentes, lo que nos permite hacer referencia únicamente a unos pocos compositores.

Joseph Gaz (1654-1713), nacido en Martorell, fue desde 1690 maestro de capilla de la catedral de Girona, ciudad en la que falleció. El solo titulado *Venid mortales* presenta una dedicatoria que permite situar la obra en su contexto: fue compuesta para celebrar la llegada a su sede del obispo de Girona, nombrado por Felipe V y lógicamente partidario de los Borbones en el curso de la Guerra de Sucesión Española. Poco tiempo antes Gaz había compuesto otra obra dirigida al archiduque Carlos de Austria, el oponente de Felipe V. No parece que estas peripecias políticas hayan afectado gravemente a la carrera de Gaz.

No es así en el caso de Sebastián Durón (1660-1716), que trabajó en la capilla de Carlos II, el último Austria español. La fidelidad del compositor a esta dinastía propició su exilio en Francia, donde falleció. Durón destacó como compositor religioso y especialmente por su dedicación a la música teatral. Circunstancialmente fue criticado debido a que fue de los primeros compositores ibéricos en incorporar elementos italianos.

La figura del aragonés Juan de Navas (1647- c.1709) plantea muchas incógnitas; hubo además varios músicos con este mismo apellido. Fue arpista de la Capilla Real, y compositor muy apreciado por sus contemporáneos.

Francisco Valls (1665-1747) se formó quizás en la catedral de Barcelona, pues en esta ciudad nació; en esa misma catedral ejerció de maestro de capilla. Fue un autor muy fecundo que abordó todos los géneros musicales, incluidos los tonos humanos y los divinos. Es célebre por la famosa polémica que levantó en España con su misa Scala Aretina, debido a la utilización puntual de una disonancia sin preparación. Este hecho puede servir de ejemplo de su voluntad hasta cierto punto innovadora, dentro de su fidelidad general a la tradición española.

Tanto los tonos humanos como los tonos a lo divino comparten en esencia las mismas características musicales. De manera general, su estructura se basa en la presencia de un estribillo y de un número variable de coplas; más raramente se pueden encontrar recitados, como ocurre en el solo de Juan de Navas En *este arpón tirano*. En todo caso, en el recitado hispánico se advierte una tendencia a la brevedad y a una mayor definición rítmica y melódica, que lo diferencia del libre recitativo italiano. Sean profanos o religiosos, podemos encontrar en ambos tipos de tono un lenguaje musical culto, con utilización de refinados recursos expresivos y retóricos, tanto textuales como musicales.

También se manifiestan frecuentemente las tendencias popularizantes, incluso en los tonos religiosos. Muchos de estos tonos a lo divino se sitúan claramente en determinado tiempo litúrgico, siendo muy populares los de Navidad (solo al Nacimiento) y los de Corpus (solo al Santísimo Sacramento). En los de Navidad era muy común que el texto introdujera personajes de baja extracción social que van a adorar al Niño: gallegos, portugueses, negros, etc. Esta razón justificaba la utilización de textos y música de fuerte influencia popular.

Los tonos a solo que nos ocupan suelen presentarse en los manuscritos con las dos voces anotadas en partes separadas: la parte vocal con el texto aplicado, y la parte del bajo sin especificación instrumental. En el manuscrito procedente de Palma de Mallorca aparecen sin embargo en dos líneas más una tercera de tabulatura para guitarra. Esto obliga inevitablemente al intérprete moderno a establecer unos criterios de ejecución. En el presente caso, señalemos en primer lugar la voluntad de ofrecer prácticamente la totalidad de las estrofas presentes en los manuscritos, pues los textos y su realización musical, tanto en la parte vocal como en la instrumental, ofrecen suficientes elementos de variedad. La alternancia de estribillo y coplas se lleva a cabo con mucha libertad, optando muy a menudo por la ejecución del estribillo sólo al comienzo y al final, tras toda la serie de coplas. En cuanto a los instrumentos de realización del bajo, de los propios manuscritos sólo se infieren inequívocamente ciertos instrumentos, ya sea porque aparece su nombre escrito (muy raramente), o porque figura su parte en tabulatura: la guitarra o el arpa para los tonos humanos, el arpa o el órgano para los divinos. Cualquiera de estos instrumentos, a solo, sería suficiente para la ejecución de cualquier tono; en muchas ocasiones, el uso de un solo instrumento sería muy habitual. El arpa de dos órdenes empleada en esta ocasión se atiene en su ejecución a las técnicas propias de la época. Se respeta el tipo de digitación original, conservada en varios tratados, consistente en la utilización de tres dedos de cada mano. Se renuncia al apagado de las cuerdas, técnica practicada por los arpistas italianos pero no por los españoles, que permitían la resonancia natural de instrumento. Así se desprende del tratado de Jobernardi, fechado en Madrid en 1634, donde su autor, arpista italiano activo en la Península, establece una comparación entre las arpas españolas y las italianas.

Songs of Divine and Human Love

The musical culture of the Iberian baroque period favoured a genre of vocal chamber music that we can describe, in general terms, as being a type of song performed with musical accompaniment. Its common name was *tono* (tone), *tonada* (tune) or *tono humano* (human tone), which indicates its secular nature. *Tonos* were also composed a *lo divino* (to the divine), that is to say, with a religious theme. Undoubtedly, the *tono*'s versatility, which allowed it to satisfy the likes of different types of audiences, contributed to its popularity, as well as its adaptability to the different public and private situations of baroque society. We can find *tonos* that were fitting for aristocratic environments, even for the Royal household, *tonos* used in plays, serious and festive *tonos* for religious celebrations, *tonos* apt for devotion or private entertainment, *tonos* with a clear popular influence... These diverse fields were musically very permeable, which allowed an abundance of variants of the same work, of redevelopments; in short, a transfer of *tonos* from the street to the church, and from the theatre to the living room.

Remaining sources indicate that in the first half of the 17th century polyphonic *tonos* existed, for two or more voices; however, in the second half of the century, the solos, written for one voice with instrumental accompaniment, came to dominate. This seems to have been influenced by the development of the Spanish song, with its growing emphasis on the comprehension of the text, so it seems natural for the use of a solo voice. It also seems unavoidable that we should look for other explanations in the new tendencies that appeared in Italy at the start of the 17th century, where the accompanied monody triumphed; in what way the Italian monody provoked or conditioned the expansion of the *tono* to Spanish, is difficult to determine. In any event, the Hispanic composers of solos show specific characteristics which distinguish them for their Italian colleagues: the predominance of strophic structures (refrain and stanzas) over *da capo*; the preference for syllabic verse before the abundant Italian ornamentation; the precision of rhythm and the reduced influence of free metre in the recitative; the harmonic clarity; the preference for natural high-pitched voices as opposed to the castrato; in all, the cultural weight of the Italian style would end up influencing Spanish music, especially around 1700.

In fact, the current recital focuses on both human as well as divine solo *tonos* from the end of the 17th century and the start of the 18th century, compiled from manuscript sources preserved in

Catalonia, Valencia and the Balearic Islands. Only a small amount of the tonos indicates the author, either in the same source or in others, which only allows us to refer to a few composers.

Joseph Gaz (1654-1713), born in Martorell, was, from 1690 chapel master of the cathedral of Girona, the city in which he died. The tono titled *Venid mortales* (Come, Mortals) has a dedication which allows us to place it in context: it was composed to celebrate the arrival to his seat of the Bishop of Girona, who had been named by Philip V, and was logically a supporter of the house of Bourbon during the course of the Spanish war of Succession. Shortly before, Gaz had composed another piece addressed to Archduke Charles of Austria, Philip V's opponent. It seems that these political adventures did not gravely affect the career of Gaz.

This is not the case with Sebastián Durón (1660-1716) who worked in the chapel of Charles II, the last Spanish Austrian. The faithfulness of the composer to this dynasty caused his exile to France, where he died. Durón stands out as a religious composer and his special dedication to theatrical music. Incidentally, he received many criticisms as he was one of the first Iberian composers to incorporate Italian elements.

The figure of the Aragonese Juan de Navas (1647-c.1709) has many unknowns; there were also many musicians with the same surname. He was harpist in the Royal Chapel and a composer respected by his contemporaries.

Francisco Valls (1665-1747) was probably trained in the cathedral of Barcelona, as it is the city in which he was born; he was chapel master in the same cathedral. He was a prolific author, tackling all musical genres, including human and divine tonos. He is famous for the controversy that his mass Scala Aretina caused in Spain, due to a specific use of unprepared dissonance. This is an example of his innovative intentions, up to a certain point, within his general loyalty to Spanish tradition.

In essence, both the human and divine tonos share the same musical characteristics. In general, the structure is based on the presence of a refrain and a varied number of stanzas; on occasions, one may find recitados (recitatives), such as the solo by Juan de Navas entitled *En este arpón tirano* (Upon this Tyrant's Harpoon). In any case, in the Hispanic recitado there is a tendency towards brevity and a higher rhythmic and melodic definition, unlike the Italian free recitative. Be they profane or religious, one can find a cultured musical language in both types of tono, with the use of refined expressive and rhetorical resources, both textual and musical. They also frequently show the popularizing tendency,

even in religious tonos. Many of these divine tonos are set in a given liturgical time, those with the theme of Christmas (solo al Nacimiento – Solo to the Holy Birth) and the Corpus (solo al Santísimo Sacramento – Solo to the Holy Sacrament) being very popular. In those on Christmas, it was common for the text to introduce characters of lower social backgrounds that would go to adore the Christ child: Galicians, Portuguese, black people, etc. This was the reason for the use of texts and music with a popular influence.

The solo tonos that we are concerned with tend to appear in manuscripts with two voices annotated in separate parts: the vocal part with the text applied, and the bass part with no specific instrumentation. In the manuscript from Palma de Majorca, however, they appear on two lines with a third line tabulated for the guitar. This allows the modern musician to establish some criteria for performance. In the present case, we must point out the desire to offer practically all the verses that appear in the manuscript, as the texts and their musical performance, both vocal and instrumental, offer a sufficient variety of elements. The alternation between refrain and stanzas is carried out with a lot of freedom, in many cases the refrain being played at the beginning and end, after the whole series of verses. With regard to the instruments performing the bass, from the manuscripts we can only unmistakably infer a certain number of instruments, either because their name is written down (on very rare occasions), or because their part appears in the tablature: the guitar or the harp for the human tonos and the harp or the organ for the divine ones. Any of these instruments, in a solo, is enough for the performance of any tono; in many occasions, the use of just one instrument is very common. The arpa de dos órdenes (Spanish cross strung double harp) used on this occasion follows the techniques typical of the age. The original fingering has been respected, preserved in various treatises, which consists of using three fingers of both hands. The damping of the strings has been rejected as it was a common technique among Italian harpists but not Spanish ones, which allows the natural resonance of the instrument. This is what we can gather from Jobernadí's treatise, dated in 1634 in Madrid, where the author, an Italian harpist who was active in the Iberian peninsula, establishes a comparison between the Spanish and Italian harps.

Chansons d'amour divin et d'amour humain

La culture musicale du baroque ibérique a favorisé l'éclosion d'un genre vocal de chambre que l'on peut définir de manière générale comme un type de chanson exécutée avec un accompagnement instrumental. On l'appelait communément *tono* ou *tonada* mais aussi *tono humano*, en référence à son caractère profane. *Tonos a lo divino*, c'est-à-dire de thématique religieuse ont également été composés. Leur versatilité qui permettait de satisfaire les goûts d'un public varié, et leur facile adaptation aux différentes circonstances, publiques ou privées, de la société baroque, ont contribué sans aucun doute à leur grande popularité. L'on peut trouver des *tonos* composés pour l'aristocratie et la Maison Royale, pour le théâtre, pour les célébrations religieuses avec un caractère grave ou festif, pour la dévotion ou le divertissement privé, des *tonos* nettement influencés par les goûts populaires... Ces différents milieux étaient très perméables musicalement parlant, d'où l'abondance de variantes pour une même œuvre, de réélaborations, et, en définitive, de transmission de *tonos* de la rue à l'église ou du théâtre au salon.

Les documents conservés font état dans la première moitié du XVII^e siècle de la prédominance des *tonos* polyphoniques pour deux ou plusieurs voix. Mais, dans la seconde moitié, ce sont les solos spécialement composés pour une seule voix avec un accompagnement instrumental qui l'ont emporté. Le développement de la chanson espagnole semble y avoir contribué par son aspiration croissante de rendre le texte plus compréhensible, ce qui entraînait naturellement l'usage d'une voix soliste. Il semble inévitable d'essayer de chercher une autre explication dans les nouvelles tendances apparues en Italie au début du XVII^e siècle, où triomphe la monodie accompagnée; il est difficile de préciser dans quelle mesure cette monodie italienne a pu provoquer ou conditionner l'expansion de la chanson a solo espagnole. Cependant, les compositeurs ibériques de solos présentent des caractéristiques bien spécifiques qui les différencient clairement de leurs collègues italiens; la prédominance des structures de base strophique (refrain et couplets) sur le type *da capo*; la préférence pour le syllabisme au lieu de l'abondante profusion ornementale italienne; la précision du rythme et l'implantation limitée de la métrique libre du récitatif; la clarté harmonique; la préférence pour les voix aiguës «naturelles» face aux *castrati*... Cependant, le poids culturel du style italien finira par influencer la musique espagnole, et plus particulièrement autour de 1700.

Ce récit est précisément consacré aux *tonos a solo* de la fin du XVII^e siècle et du début du XVIII^e, à caractère profane et religieux (*tono humano* et *divino*), qui ont été recueillies dans des

documents manuscrits conservés en Catalogne, à Valence et aux Baléares. Seules quelques chansons présentent une indication de leur auteur dans la plupart des manuscrits, c'est pourquoi il n'est possible de présenter que quelques-uns de leurs compositeurs.

Joseph Gaz (1654-1713), natif de Martorell, devint à partir de 1690 maître de chapelle de la cathédrale de Gérone, ville où il mourut. Le solo intitulé *Venid mortales* comporte une dédicace permettant de situer l'oeuvre dans son contexte; elle fut composée pour célébrer l'arrivée au siège épiscopal de l'évêque de Gérone, nommé par Philippe V et qui, logiquement, avait rejoint le camp des Bourbons lors de la Guerre de Succession Espagnole. Peu de temps auparavant, Gaz avait composé une autre oeuvre pour l'archiduc Charles d'Autriche, l'adversaire de Philippe V. Cependant, il ne semble pas que ces péripéties politiques aient eu de graves conséquences sur la carrière de Gaz.

Il n'en fut pas ainsi de même pour Sebastián Durón (1660-1716), qui travailla à la chapelle de Charles II, le dernier roi espagnol appartenant à la maison d'Autriche. La fidélité du compositeur envers cette dynastie provoqua son exil en France, où il mourut. Durón fut très apprécié pour ses compositions religieuses et plus spécialement pour son travail sur la musique théâtrale. Cependant, les critiques lui reprochèrent parfois d'être l'un des premiers compositeurs espagnols à incorporer des éléments italiens.

La personnalité de l'Aragonais Juan de Navas (1647- vers 1709) demeure obscure, d'autant que plusieurs musiciens portaient le même nom. Harpiste de la Chapelle Royale, ce fut un compositeur très apprécié à son époque.

Il est possible que Francisco Valls (1665-1747) se soit formé à la cathédrale de Barcelone, car il est né dans cette ville; c'est dans cette même cathédrale qu'il exerça comme maître de chapelle. Auteur très prolifique, il cultiva tous les genres musicaux y compris les chansons profanes et religieuses. Il a été rendu célèbre par la polémique que sa messe Scala Aretina a soulevée, à cause de l'utilisation ponctuelle d'une dissonance sans préparation. Ce fait représente un exemple de sa volonté innovatrice par certains aspects, tout en conservant, dans son ensemble, un esprit fidèle à la tradition espagnole.

Les chansons profanes et religieuses présentent toutes essentiellement les mêmes caractéristiques musicales. D'une manière générale, leur structure comprend un refrain et un nombre variable de couplets; elles incorporent plus rarement des recitados (récitatifs), comme dans le solo de Juan de Navas *En este arpón tirano*. Mais dans le recitado (récitatif) hispanique on observe une tendance à la brièveté et à une plus grande définition rythmique et mélodique, contrairement au récitatif libre italien. Qu'elles soient

profanes ou religieuses, les deux types de chanson présentent un langage musical très élaboré qui utilise une technique expressive et rhétorique raffinée, à la fois dans les textes et dans la musique. L'on observe également une tendance à introduire des éléments populaires dans les tonos religieux. De nombreux tonos divins ont été écrits pour une époque liturgique bien précise. Les plus populaires sont ceux de Noël (solo al Nacimiento) et de la Fête-Dieu (solo al Santísimo Sacramento). Dans les chansons de Noël il était courant que le texte fasse référence à des personnages de condition sociale traditionnellement modeste à l'époque en Espagne, qui allaient adorer l'Enfant Jésus: des Galiciens, des Portugais, des noirs, etc. L'on justifiait ainsi l'utilisation de textes et de musique fortement influencés par le peuple.

Les chansons a solo qui nous occupent figurent habituellement dans les manuscrits avec les voix annotées dans des parties séparées: la partie vocale avec son texte et la partie de la basse sans aucune précision instrumentale. Dans le manuscrit provenant de Palma de Majorque, les chansons sont présentées sur deux lignes et une troisième de tablature pour guitare. Évidemment, l'interprète moderne est obligé d'établir des critères d'exécution. Dans le cas présent, l'on signalera en premier lieu la volonté d'offrir pratiquement la totalité des strophes présentes dans les manuscrits, car les textes et leur exécution musicale, aussi bien pour la partie vocale qu'instrumentale, offrent un nombre suffisant d'éléments de variété. L'alternance du refrain et des couplets s'exécute très librement: très souvent le premier ne figure qu'au début et à la fin, après toute une série de couplets. Quant aux instruments utilisés, il n'est fait référence, sans équivoque, qu'à certains d'entre eux dans les documents, soit parce que leur nom est mentionné explicitement (très rarement), ou parce que leur partie figure sur la tablature: la guitare ou la harpe pour les tonos profanes, la harpe ou l'orgue pour les tonos religieux. N'importe lequel de ces instruments, en solo, serait suffisant pour l'exécution d'une chanson et, très souvent, on ne devait utiliser qu'un seul instrument. La harpe baroque espagnole à cordes croisées (arpa de dos órdenes) employée à cette occasion, est conforme dans son exécution aux techniques habituelles de l'époque. Le type de doigté original, conservé dans différents traités, consistant en l'utilisation de trois doigts de chaque main, a été respecté. L'on a renoncé à l'amorti des cordes, technique pratiquée par les harpistes italiens mais pas par les espagnols, qui permettait la résonance naturelle de l'instrument. C'est, en tout cas, ce que l'on peut déduire du traité de Jobernardi, daté de 1634 à Madrid, où l'auteur, harpiste italien qui jouait dans la péninsule, établit une comparaison entre les harpes espagnoles et italiennes.

1 Venid mortales

Solo a la bienvenida del Ilustrísimo y Reverendísimo Señor Don Miguel Juan de Taverner Y Rubí, mi señor, dignísimo Obispo de Gerona. Electo Arzobispo de Tarragona, por la majestad de nuestro Rey y Señor Felipe quinto monarca de las Españas (que Dios guarde).

Venid mortales,
venid y corred,
venid zagales,
todos los leales,
venid y corred.
noble y plebeo,
venid con el clero,
venid y llegad,
que veréis los cielos
hermosos y bellos
con tranquilidad,
pues ya los prodigios
son como se han visto
por fidelidad.
vaya de fiesta,
vaya de gala,
que el pastor ya ha vuelto
con lustre al rebaño.
Albricias pido
de ver tan lucido
vuestro Mayoral,
pues que de su ausencia
vuelve a dar remedio
por el bien Real.
Vaya de fiesta,
Vaya de gala,
Que el pastor ya ha vuelto
Con lustre al rebaño.

Coplas:

Señor ilustrísimo,
con afectos buenos
siendo butifleros
aquí cantaremos.
Vaya de fiesta...

Alégrese el orbe
pues ha vuelto el sol
dende su ocaso
a su arrebol.
Vaya de fiesta...

Vengan las ovejas
a ver su pastor,
porque de su ausencia
se logra el favor.
Vaya de fiesta...

Alégrese el clero
y los seculares,
que las turbulencias
ya son claridades.
Vaya de fiesta...

Nobles ciudadanos,
los que buenos sois,
digáis que Felipe
viva el de Bourbon.
Vaya de fiesta...

Pues de lealtad
has sido en ejemplo
mercedes el premio
Padre y Pastor nuestro.
Vaya de fiesta...

2 Hoy muestra con gracia

Solo al Santísimo Sacramento

Hoy muestra con gracia
amor su eficacia
en campo feliz,
y en cláusula argentada
hoy se ve descubrir.
Oíd, escuchad,
atended, advertid,
que en néctares sazona
y al gusto aficiona
con traza sutil,
porque su gracia sabida
hallen los hombres la vida
en campo feliz.
Oíd, escuchad,
Atended, advertid.

Coplas:

Aquella flor de gracia
que hermosa se ve allí,
es de la gloria, gloria
y de sus campos matiz.
Y en gustoso tributo,
la tierra da la flor
y el cielo el fruto.

Describe en hojas breves,
divinos los amores,
con que es hechizo dulce
del ángel y del hombre
a quién con tiernos modos
obliga porque da pan
para todos.

Sembrose en tierra virgen
en campos de Belén
y por el Corpus lleva
ya el fruto sazonado.

Pero el prodigio ha sido
que a costa de trabajos
fue molido.

La gente es infinita
que sustenta ese trigo
porque en tenerle tienen
mil bienes escondidos.
Y de verdad arguyo
que vale todo un cielo
un grano suyo.

3 Morenas, gitanas

Solo al Nacimiento

Morenas, gitanas,
hermosas, trigueñas,
del Dios que ha nacido
cantemos grandezas.
Cantemos airosas,
bailemos en rueda.
Cantemos que el niño
que nace de perlas,
también es trigueño,
las pajas lo muestran.
Mas ande la rueda
que el niño se alegra.

Coplas:

El niño entre pajas
misterios encierra,
del trigo del cielo
sembrado en la tierra.
Mas ande la rueda
que el niño se alegra.

En tierra que es virgen
los cielos le siembran
y allá para el Corpus

veremos la siega.
Mas ande la rueda
que el niño se alegra.

Cubierto de escarchas,
su cuerpo es emblema,
de darnos su sangre
de nieve cubierta.
Mas ande la rueda
que el niño se alegra.

4 Mis suspiros

Solo al Santísimo Sacramento

Mis suspiros, mis suspiros,
mis suspiros mezclados con llanto
de mi culpa los yerros enmienden,
porque sólo con llanto y suspiros
mi locura se cure prudente.

Si no lloro, si no lloro,
si no lloro en qué piensan mis ojos
que imagina mi pecho rebelde,
cuando por mis pecados ingratos
Dios amante constante padece.

En un cáliz, en un cáliz,
en un cáliz y una hostia sagrada
nos dejó retratada su muerte,
porque nunca a los hombres nos falte
quien su amor y dolor nos acuerde.

5 Alerta zagales

Solo al Nacimiento

Alerta zagales,
Cuidado, atended,
porque viene la portuguesilla
cantando más dulce
que azúcar y miel.
Ay del meu cravel,
que por el me morro bein.
¡Ay! ¡ay! que tembrando
Chorando, meus ollos le ven,
e naon pode ser,
chorar naon se fizo
para o portugués.
¡Ay! ¡ay! ¡ay! naon pode ser.
Alerta zagales,
Cuidado, atended,
Mi niño fermoso
as lágrimas tein
pois chorais o fidalgo
naon parece bein.

Coplas:

Beso vuestras maos,
e tambein o pe,
que nino infante
par Deus he por rey
¡ay! ¡ay! ¡ay! del meu cravel
que por el me morro bein.

Esas lagrimitas,
Naon quero choreis
pois en un fidalgo
naon parece bein
¡Ay! ¡ay! ¡ay! del meu cravel
que me ole a cravo en su forecer.

Si a vostra tristura
de parbesa he
en meu corazón
todo o achareis
jay! jay! jay! del meu cravel
que por el me morro bein.

6 ¡Oíd troncos!

Solo de un alma que habla con Dios

¡ Oid, troncos!, ¡oid selvas!,
¡oid flores!, ¡oid plantas!
de un rendido y triste llanto,
que publica en tiernas ansias.
¡Oíd, señor soberano,
si el dolor no me embaraza
mi culpa, porque halle alivio
en vuestra clemencia sacra!
Ingrato a vuestras finezas,
me sujeté a la tirana
opresión sin resistir
mi albedrío a ofensa tanta.
Mas ya ofendido, Señor,
de mi pecho se desata
en lágrimas de dolor,
desecha, mi Dios, el alma.

¡Ay! ¡Desdichada de mi culpa
si encuentra tu desgracia!

Coplas:

Contra ti sólo, Dios mío,
pequé; tu piedad me valga,
Señor, para que mi culpa
quede por ti aniquilada.

¡Oh, Señor, cuántos temores
el pecho me sobresaltan,
al ver mi dolor tan corto,
y al mirar ofensa tanta!

Mas vuestra misericordia
me alienta a la confianza,
porque al corazón conrito,
jamás tu amor desampara.

Haga holocausto mi vida
en vuestras divinas aras,
para que de sus cenizas,
mi vida Fénix renazcas.

En cada suspiro ardiente
que mi corazón exhala,
en recompensa al delito
quisiera enviaros un alma.

Remite, Señor, mi culpa,
y quedando perdonada,
vive a morir en mi pena,
muera a vivir en tu gracia.

7 Vuele, vuele, veloz

Solo a la Concepción

Vuele, vuele veloz,
el suspiro, el gemido,
si desmaya sentido el dolor.
Vuele vuele veloz,
al alba mejor,
Y hallará piedad el suspiro,
alivio el gemido,
templanza el dolor.
Y hallará piedad el suspiro,
alivio el gemido,
templanza el dolor.

Coplas:

Si a ti Señora, clama
la misera aflicción,
embotarán tus ecos
aun el acero con que hierne Dios.

Si se templó airado
cuando al cristal se vio,
serene Dios sus iras
en el espejo de tu concepción.

En tan alto misterio
Quien, Señora, no halló
aun de mayor contagio
la medicina y la preservación.

Si tu concepción pura
del gran brazo de Dios,
obstentación fue tanta
sea del mismo brazo suspensión.

8 En este arpón tirano

Solo. Recitado

En este arpón tirano,
fiero peligro,
escándalo ligero de los sentidos,
despedido del arco seré en tu pecho,
y que llegue a vengarme, ¡valedme cie-
los!

Coplas:

Pues violentando la cuerda del arco,
por dar a su fuga mayor rendimiento
entre mi propia prisa he caído,
y con mis flechas herido me veo.

Como traidoras mis propias violencias,

sus rabias convierten contra a mi mesmo
¡malhaya el esfuerzo que aleve dispuesto,
que se llegase a culpar el esfuerzo!.

¡Ah! qué temple tan raro la flecha
debió entre mi furia a su origen primero,
que va helando la vida con llama
y va encendiendo la vida con hielo.

El corazón del horror asustado
quiere, medroso, vestirse del pecho,
y en el volcán que padece su ira
va tropezando de incendio en incendio.

¡Qué susto!, ¡qué penal!, ¡qué ansial!,
¡qué angustia!

qué temor, qué pesar y qué tormento,
la vida fallece, el juicio delira,
la voz tuteba y desmaya el acento.

Recitado

Aves, flores,
peces, brutos,
montes, valles,
riscos, cerros,
plantas, fuentes,
riscos, mares,
astros, signos y luceros.
Oíd mi gemido,
escuchad a mi voz,
atended a mi llanto,
mirad mi tormento
pues que soy el amor
y de mí muero.

9 Ausente de tus ojos

Al humano

Ausente de tus ojos,
divino hechizo,
si vivo es para verte,
si muero es jay de mí!,
de haberte visto.
Que bien sentido mal,
que malogrado bien,
jay de quien
la primer dicha que tuvo
su postrer desdicha fue!.

Coplas:

Ayer el llanto fineza,
hoy ofensa el padecer,
extremos son que componen
amor, ausencia y desdén.

La causa de estos efectos
será la misma, no sé,
pero bien pudo a ser otra
eternizarla mi fe.
¡Ay de quien...

Desespero de mi mal
lo que esperé de mi bien
pues me acuerdo de un olvido,
y olvido lo que olvidé.

Corazón mío a penar,
ya que tal tu estrella fue
que te quitó de lucir,
cuanto le diste al arder.
¡Ay de quien...

11 Aves que habitáis los aires

Solo humano

Aves que habitáis los aires,
fiores que vestís la tierra,
astros que adornáis al cielo,
fieras que ocupáis las selvas,
aves, flores, astros, fieras,
decid si habéis visto
como mi Amarilís
otra igual belleza.

Coplas:

Por señora de los aires
las aves la lisonjean
y en acordes consonancias
la juran todas por reina.

Las flores todas que adornan
y a la tierra hermosean,
piden ámba a su aliento
y a su cara belleza.

Todas las luces del cielo
sus ojos miran atentas
y viendo tan dulces rayos
por dos soles los veneran.

A los altares de Diana
no rinden culto las fieras
porque es su diosa Amarilís
y sólo su culto aprecian.

12 Duerme, descansa, sosiega*Solo humano*

Duerme, descansa, sosiega,
que vela por ti Apolo,
y no pasa el Amor por aquí.

Coplas:

Asombro que dormido
ponderas tu belleza suspendida,
ya tienes a Cupido
con la flecha rendida,
fugitiva deidad que estás dormida.

La muerte que aprendida
conoce mi fineza vigilante,
te ilustre agradecida
de nuevo ser amante,
será pasión discreta cada instante.

Sosiega tu desvelo
sin temer de su aljaba los rigores,
que flechan todo el cielo
mis bellos resplandores,
y vengarán las sombras tus temores.

Duerme, descansa, sosiega....

Dulcemente reposa
enigma de finezas que me ofreces,
y estar puedes gozosa
con dudas que padeces,
pues tu dicha me toca y la mereces.

También de mi victoria
a Jove diré presto su motivo,
sea mayor la gloria
del triunfo permitido
si a Cupido condena el sucesivo.

Duerme, descansa, sosiega...

13 Al aire se entregue*Solo humano*

Al aire se entregue
mi acento veloz,
y dígame el aire
que antes me escuchó,
si gime la pena o canta el dolor.

Copla:

En este nuevo alentar
de mi dudoso sentir,
aquel sin cantar gemir
es ya gemir sin cantar,
y por si logro trocar
por lo alegre lo feroz:

Al aire...

14 Muy fina Marica*Solo*

Muy fina Marica gustosa se ve
bien hallada en su amor solamente
entenderse allá a solas con él.

Coplas:

Que bien mostrando Marica
lo acendrado de su fe,
contenta de su pesar

huye del común placer.

En los más festivos días
más retirada se ve,
cuando su beldad lograra
muchos aplausos también.

La soledad la divierte
sin miedo a que sola esté,
pues trae consigo su pecho
y vive el amor en él.

Muy fina Marica...

De ocupaciones festivas
se niega al vano tropel,
que pues el amor le ocupa
harto tiene que entender.

Aún a quién su pecho adora,
sabe ingeniosa y cortés
negarse en tales concursos,
y dejarle él por él.

Muy fina Marica...

15 Ay, qué cansera

¡Ay qué cansera, ¡déjeme usted!
¡tanta pregunta, tanto querer,
tanta fineza, tanto desdén!,
¡ay qué cansera, déjeme usted!.

Coplas:

Quién le ha obligado a querer bien,
una Deidad sin más que aquel,
mas ya parece va a responder
que en su cuidado hay su porqué.
¡Ay que cansera, déjeme usted!

Si en esta copia no ha de poder
pintar las iras del no sé qué,
para que intenta que unido esté
el no sé cómo al ya se qué.
¡Ay qué cansera, déjeme usted!

Para que quiere mi copia hacer
si en mis desvíos no hay para qué,
y más que el gasto de tanta fe
puede importar mas no valer.
¡Ay qué cansera, déjeme usted!

Yo le aconsejo que de esta vez
deje en borrón su pretender,
pues de mi templo en la pared
ni aun en sus votos lugar daré.
¡Ay qué cansera, déjeme usted!

16 Suave pensamiento

Solo

18 Suave pensamiento,
que en vez de atormentarme,
compasicos suspendes
el rigor de mis males,
no seas tan suave,
que estoy más bien hallado en los pesa-
res.

Si al morir de mis males,
no hay vida que se iguale,
qué más alivio quiero
que morir de mi achaque,
siendo el morir mi vida,
procurarme el vivir será matarme.

Nunca fue de un engaño
el desengaño fácil,
¿qué vida hay que no sea
muerte desde que nace?,

Si ciego, Amor, naciste
¿a qué golfos de voz me persuades?.

Bien haya aquella fuente,
cuyos puros cristales
desengañando riegan
a las flores del margen,
pues el cristal espejo,
de una flor cada onda es una imagen.

17 Dos áspides traes Marica

Solo

Dos áspides traes, Marica,
entre dos mayos por ojos,
si las flores os engañan
terned del veneno todos.

Orillas del Manzanares,
después que tus pies hermosos
pisaron vuestras orillas,
todo es encanto los sotos.

Yo la vi salir flechando
por aquellos verdes olmos,
milagro de nieve en plata,
airones de fuego en oro.

18 No hay más Flandes

Solo

No hay más Flandes, ni hay mejor vida,
que estar como el jilguerillo,
alegre y siempre cantando,
al son del tamborinillo.

A las doce y más de la noche,
perdí yo todo mi juicio,
estando a la luna bailando,
al son del tamborinillo.

Es gustoso oír cuando canto
con arpa y un vihuelillo,
esta tonada tan linda
al son del tamborinillo.

Cuando está templado a la lumbre,
resuena que es un prodigio,
me hago raras entonces bailando
al son del tamborinillo.

Son tan dulces los ecos que tiene,
que se entran a los sentidos,
y procura al que le oye a que baile
al son del tamborinillo.

Son muy pocos los años que tengo,
y hermosa como un Narciso,
paso mi vida bailando,
al son del tamborinillo.

Marta Infante
y Manuel Vilas
en Enchiriadis

EN 2010



IL PELLEGRINO
RESONET
Fernando Reyes

EN 2011



PEDRO RUIMONTE
Parnaso Español
MUSICA FICTA Raúl Mallavibarrena

EN 2013



CANCIONERO DE TURIN
Romances y Villancicos del Siglo de Oro
MUSICA FICTA Raúl Mallavibarrena

EN 2014



FRANCISCO GUERRERO
Villanescas (vol. I)
MUSICA FICTA ENSEMBLE FONTEGARA
Raúl Mallavibarrena

EN 2016



ALONSO LOBO
Missae
MUSICA FICTA Raúl Mallavibarrena

EN 2017



GEORG PH. TELEMANN
Alto Cantatas
MARTA INFANTE
ENSEMBLE FONTEGARA
Raúl Mallavibarrena

EN 2018



FRANCISCO GUERRERO
Villanescas (vol.II)
MUSICA FICTA ENSEMBLE FONTEGARA
Raúl Mallavibarrena

Agradecimientos especiales a las siguientes personas
que han colaborado
desinteresadamente en la realización de este proyecto:

.

*José Víctor Carou, el pueblo de San Vicente de Pombeiro
y su párroco D. Plácido González Ares,
Nuria Llopis, José Ángel Vilas, Dolores Rodríguez, Francisco García,
Dolores Vilas, María Jesús Vilas, José Climent,
Michal Novák y Marián Rosa Montagut.*

Grabación realizada en Septiembre de 2006
en la iglesia de San Vicente de Pombeiro (Lugo)
Técnico de sonido: Pablo Barreiro, servicios técnicos de Radio Galega
Productor: Raúl Mallavibarrena
Fotografías: Michal Novák
Diseño: idis diseño (www.idis.es)
© & © ENCHIRIADIS 2007