

TOMÁS LUIS DE VICTORIA (1548- 1611)

Et Jesum

Motetes, antífonas y partes de misas

Motets for solo voice / pour voix seule

1	Et Iesum	1'57
2	Duo Seraphim clamabant	3'27
3	O Decus Apostolicum	2'53
4	Domine <i>Missa Quam pulchri sunt - vihuela solo</i>	1'14
5	Senex Puerum portabat	3'00
6	Magi viderunt stellam	3'17
7	Domine, non sum dignus	3'20
8	Domine, non sum dignus - <i>vihuela solo</i>	4'25
9	O magnum mysterium	3'12
10	Sanctus	1'55
11	Benedictus	1'51
12	Agnus Dei <i>Missa O magnum mysterium</i>	1'34

13	Ne timeas, Maria	3'38
14	Pleni sunt <i>Missa Gaudeamus - lute solo</i>	1'29
15	Iste Sanctus	2'09
16	Estote fortes in bello	2'32
17	Alma Redemptoris Mater	5'55
18	Domine Deus <i>Missa Gaudeamus - vihuela solo</i>	1'17
19	O quam gloriosum	4'09
20	Doctor bonus, amicus Dei	3'13
21	Crucifixus <i>Missa Quam pulchri sunt - vihuela solo</i>	2'33
22	Pueri Hebraeorum	2'37
23	Salve Regina	4'11

Carlos Mena, countertenor / contre-ténor / contratenor

Juan Carlos Rivera, lute / luth / laúd & vihuela

Francisco Rubio Gallego, cornet / corneta

Carlos Mena

Le contre- ténor Carlos Mena étudie la musique de la Renaissance et du Baroque à la Schola Cantorum Basiliensis auprès de Richard Levitt et René Jacobs. Aujourd'hui, il a prolongé son répertoire jusqu'au xx^e siècle (Stravinsky, Britten, Orff, Bernaola, Benjamin...) et au lied romantique.

En récital, il se produit avec les ensembles Hespèrion XXI (Jordi Savall), Il Seminario Musicale (Gérard Lesne), Ricercar Consort, Collegium Vocale Gent, Concerto Italiano (Rinaldo Alessandrini), l'Akademie für Alte Musik Berlin, Concerto Vocale, le Detroit Symphony Orchestra et de nombreuses formations espagnoles, sur les principales scènes internationales : le Palau de la Música à Barcelone, la Monnaie à Bruxelles, le Konzerthaus de Vienne, Concertgebouw d'Amsterdam, le Teatro Colón de Buenos Aires, le Kennedy Center de Washington, Suntory Hall et City Opera Hall à Tokyo, Symphony Hall à Osaka, Sydney Opera House, Concert Hall de Melbourne...

À l'opéra, il a interprété le rôle titre dans *Radamisto* (Haendel) à Salzbourg, Dortmund, Vienne et Amsterdam. Il incarnait l'Espérance dans *L'Orfeo* au Staatsoper de Berlin, Disinganno dans *Il trionfo del Tempo e del Disinganno* de Haendel à Salzbourg, et Oberon dans le *Songe d'une nuit d'été* de Britten. Il a également participé à *Europera5* de Cage au Festival des Flandres, *Viaje a Simorgh* de Sánchez Verdú au Teatro Real de Madrid, et *Mort à Venise* de Britten au Gran Teatro del Liceu de Barcelone.

Ses enregistrements ont été primés de multiples fois par la critique internationale.

Carlos Mena studied Renaissance and Baroque music at the Schola Cantorum Basiliensis with Richard Levitt and René Jacobs. Today his repertoire also includes twentieth- century music (Stravinsky, Britten, Orff, Bernaola, Benjamin) and the Romantic lied repertoire.

As a soloist, he performs regularly with Hespèrion XXI (Jordi Savall), Il Seminario Musicale (Gérard Lesne), Ricercar Consort, Collegium Vocale Gent, Concerto

Italiano (Rinaldo Alessandrini), Akademie für Alte Musik Berlin, Concerto Vocale, the Detroit Symphony Orchestra, and many Spanish ensembles, in the leading international venues, including the Palau de la Música in Barcelona, La Monnaie in Brussels, the Vienna Konzerthaus, the Amsterdam Concertgebouw, the Teatro Colón in Buenos Aires, the Kennedy Center in Washington, Suntory Hall and City Opera Hall in Tokyo, Symphony Hall in Osaka, the Sydney Opera House, and the Melbourne Concert Hall.

On the operatic stage, Carlos Mena has sung the title role of Handel's *Radamisto* in Salzburg, Dortmund, Vienna, and Amsterdam. He has appeared as Speranza (*L'Orfeo*) at the Berlin Staatsoper, *Disinganno* (Handel's *Il trionfo del Tempo e del Disinganno*) in Salzburg, and Oberon (Britten's *A Midsummer Night's Dream*). Other engagements have included Cage's *Europera 5* at the Flanders Festival, Sánchez Verdú's *Viaje a Simorgh* at the Teatro Real in Madrid, and Britten's *Death in Venice* at the Gran Teatro del Liceu in Barcelona.

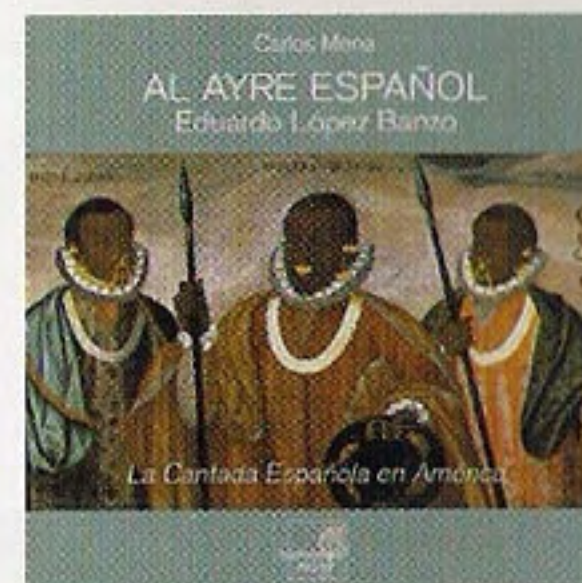
Carlos Mena's recordings have been awarded several prizes by the international press.

Carlos Mena realizó estudios medievales y estudió en los talleres de ópera en la Schola Cantorum Basiliensis (Basilea, Suiza) bajo la dirección de Richard Levitt y René Jacobs. Hoy muestra también inquietud por el repertorio del siglo XX (Stravinsky, Britten, Orff, Bernaola, Benjamin...) y el mundo del lied romántico.

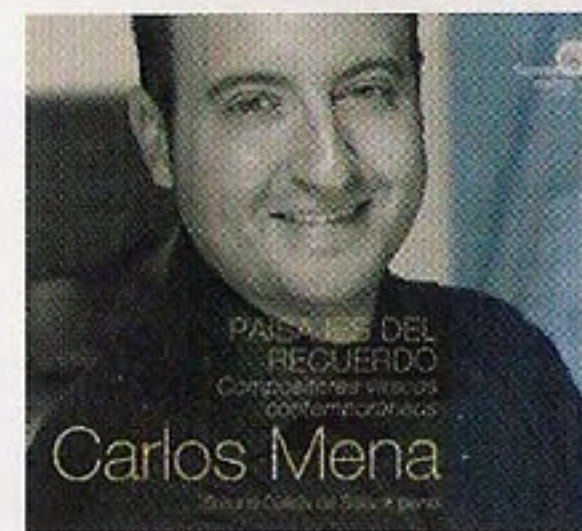
Como solista ha cantado con Hespèrion XXI (Jordi Savall), Il Seminario Musicale (Gérard Lesne), Ricercar Consort, Collegium Vocale Gent, Concerto Italiano (Rinaldo Alessandrini), Akademie für Alte Musik Berlin, Concerto Vocale, Detroit Symphony, y muchas formaciones españolas, lo que le ha permitido cantar en festivales y salas de todo el mundo: Palau de la Música de Barcelona, La Monnaie de Bruselas, Konzerthaus de Viena, Concertgebouw de Ámsterdam, Teatro Colón de Buenos Aires, Kennedy Center de Washington, Suntory Hall y City Opera Hall de Tokyo, Shymphony Hall de Osaka, Sydney Opera House, Concert Hall de Melbourne...

En el plano escénico ha recibido el elogio de la crítica y público con *Radamisto* (Radamisto) de Haendel en Salzburgo, Dortmund, Viena y Ámsterdam. Canta *L'Orfeo* (Speranza) de Monteverdi en la Innsbruck Festwoche y en la Staatsoper de Berlin, *Il trionfo del Tempo e del Disinganno* (Disinganno) de Handel en Salzburgo, *Europera 5* de Cage en el Festival de Flandes, Oberon en *A Midsummer Night's Dream* de Britten. Participa en *El viaje a Simorgh* de Sánchez- Verdú, y en *Death in Venice* de Britten en el Gran Teatro del Liceu.

Carlos Mena ha ganado numerosos premios internacionales con sus grabaciones como solista.



La cantada española en América
Spanish baroque songs in America
works by J. de Nebra, J. de Torres
with *Al Ayre Español*
dir. Eduardo López Banzo
CD HMI 987064



"Paisajes del recuerdo"
Basque Songs
Chansons basques
with Susana García de Salazar, piano
CD HMI 987073

Juan Carlos Rivera

Juan Carlos Rivera étudie la guitare classique au Conservatoire supérieur de Séville, sa ville natale, auprès d'América Martínez. Il se perfectionne ensuite auprès de Hopkinson Smith, José Miguel Moreno, Paul O'Dette et Pat O'Brien, et a depuis acquis une solide réputation sur la scène internationale.

Il se produit dans le monde entier, invité des grands festivals de musique ancienne (Bruges, Utrecht, Caen, Saintes, Londres, Boston, Barcelone, Madrid, Grenade...) et des principales scènes musicales, parmi lesquelles l'Auditorio Nacional de Música à Madrid, la National Library de Washington, l'Opéra-Comique de Paris, le Théâtre Royal de Madrid, le Konzerthaus de Vienne, le Conservatoire Tchaïkovski de Moscou, l'Auditorium National de Helsinki, St John's Smith Square à Londres, l'Auditorium Kursaal de San Sebastián...

Juan Carlos Rivera a enregistré de nombreux albums en tant que soliste à la vihuela, au théorbe et à la guitare baroque, mais également comme accompagnateur des chanteurs Marta Almajano et Carlos Mena, comme continuiste pour Al Ayre Español et en tant que membre de l'ensemble Poema Harmonico. Il dirige l'ensemble La Correnta, spécialiste de la Renaissance et du Baroque espagnols, et l'ensemble Armoniosi Concerti. Juan Carlos Rivera enseigne la pratique des instruments anciens à cordes pincées au Conservatoire de Séville.

Born in Seville, **Juan Carlos Rivera** studied classical guitar with América Martínez at the Conservatorio Superior de Música of his native city. He subsequently worked with Hopkinson Smith, José Miguel Moreno, Paul O'Dette, and Pat O'Brien, and is now regarded as one of the leading Spanish early music performers.

He has given numerous concerts all over the world, at international early music festivals (Bruges, Utrecht, Caen, Saintes, London, Boston, Barcelona, Madrid, Granada) and in concert halls such as the Auditorio Nacional de Música and Teatro Real in Madrid, National Library of Washington, Opéra-Comique in Paris, the Vienna Konzerthaus,

the Tchaikovsky Conservatory in Moscow, the National Auditorium in Helsinki, St John's Smith Square in London, and the Kursaal Auditorium in San Sebastián.

Juan Carlos Rivera has recorded several albums as a soloist on the vihuela, theorbo and Baroque guitar, but also as accompanist to the singers Marta Almajano and Carlos Mena, as continuo player for Al Ayre Español, and as a member of Poema Harmonico. He is the director of the ensembles La Correnta, which concentrates on Spanish Renaissance and Baroque repertoire, and Armoniosi Concerti.

He holds the professorship in early plucked instruments at the Conservatorio Superior de Música in Seville.

Juan Carlos Rivera estudió guitarra clásica con América Martínez en el Conservatorio Superior de Música de Sevilla, y se especializó en música antigua con José Miguel Moreno, Hopkinson Smith y Paul O'Dette.

Es uno de los intérpretes españoles de mayor reconocimiento en el terreno de la música antigua. Como solista, con su conjunto Armoniosi Concerti o como integrante de otros reconocidos grupos de música renacentista y barroca, ha actuado en todo el mundo, en festivales internacionales de música antigua (Utrecht, Brujas, Saintes, Caen, Londres, Boston, Barcelona, Los Siglos de Oro de Caja Madrid, Granada,...) y salas de concierto como Ópera Comique de Paris, Konzerthaus de Viena, National Library of Washington, Teatro Real de Madrid, Auditorio Nacional, Conservatorio Tchaikovski de Moscú, Auditorium Nacional de Helsinki, St John's Smith Square de Londres, Kursaal de San Sebastián, etc. Ha realizado numerosas grabaciones discográficas y grabaciones radiofónicas para las principales cadenas internacionales.

Dirige el grupo Armoniosi Concerti y trabaja con los cantantes Carlos Mena, Marta Almajano y María Espada. Destaca su labor de investigación sobre la música española de los Siglos de Oro, con la recuperación y transcripción de numerosos tonos humanos, villancicos barrocos o zarzuelas.

Ocupa la cátedra de Instrumentos de Cuerda Pulsada del Renacimiento y Barroco en el Conservatorio Superior de Música "Manuel Castillo" de Sevilla, e imparte regularmente cursos de especialización.

harmonia mundi ibérica

Ronda General Mitre 162, 3º, 1º - 08006 Barcelona, España © 2003 © 2010

Grabación realizada los días 3- 6 de octubre de 2003

en la Iglesia Parroquial Sant Coneli de Collbató (Barcelona)

Sonido y dirección artística: Jean- Daniel Noir

Fuentes / Sources:

8 & 9: Adrian Denss - Florilegium, 1594

1, 5, 13, 23: Anónimo, British Library Add. 29246

17: Anónimo, British Library Add. 29247

Las demás obras fueron adaptadas para laúd o vihuela por Juan Carlos Rivera.

Instrumentos / Instruments:

Laúd de 7 órdenes construido por Meter Biffin en 1981

y reformado por Francisco Hervás en 1998.

Vihuela construida por Julio Castaños en 2002.

Textos y traducciones © harmonia mundi

Maquetación: Atelier harmonia mundi

Printed in Italy

harmoniamundi.com

Adaptaciones instrumentales

Entre los compositores de su tiempo Victoria ocupa un lugar singular por haber compuesto únicamente música litúrgica sobre textos latinos. Quizá por esta razón la interpretación de sus obras ha quedado reservada actualmente a coros y conjuntos vocales. Sin embargo, sabemos que Victoria fue pionero en el uso de instrumentos acompañantes, como el órgano, o concertantes, como el grupo de ministriles habitual en las catedrales españolas: corneta, chirimía, sacabuche y bajón. Pero la práctica musical en su época era aún más amplia y por eso conservamos transcripciones de música de Victoria para instrumentos de teclado o punteados. Parece normal que un organista eclesiástico adapte a su instrumento las polifonías vocales que suenan en su entorno, pero puede resultar extraño que hagan lo mismo los tañedores de instrumentos que, como el laúd o la vihuela, tienen su lugar habitual fuera de la iglesia. Sin embargo, durante todo el siglo XVI hubo una larga tradición de esta práctica, de la que son buena muestra algunos libros de vihuela publicados en España, que incluyen transcripciones y glosas de numerosas obras vocales religiosas (hasta misas enteras) de Josquin, Morales, Gombert, Flecha, Guerrero y los mejores compositores de la época. Para los tañedores de instrumentos punteados este era el modo de apropiarse de la mejor música que entonces se escribía, permitiéndoles recrear en una práctica doméstica lo que en principio estaba reservado a instituciones poderosas. Algo muy similar a lo que en el siglo XIX haría el piano con la música sinfónica o la ópera.

Las adaptaciones del presente registro tienen tres procedencias distintas. La fuente más antigua es el *Florilegium omnis fere generis cantionum suavissimarum ad testudinis tabulaturam accomodatarum, longe iucundissimum* (Colonia, 1594), de Adrian Denms, laudista holandés del que apenas se conocen datos. Se trata de una antología que reúne 85 transcripciones de piezas vocales y

62 obras laudísticas del propio Denms. El volumen comienza, precisamente, con dos motetes de Victoria: *O quam gloriosum* y *Domine non sum dignus*, signo indudable del prestigio del abulense en Alemania. El impreso sitúa en la página izquierda las voces de *Cantus* y *Bassus* en la notación habitual de la época, mientras en la página derecha y en posición invertida escribe la parte del laúd en tablatura francesa de letras. La intención del impresor es facilitar la lectura a dos cantantes y un tañedor enfrentados alrededor de una mesa. Sin embargo, la recargada ornamentación de la parte del laúd hace desaconsejable una interpretación concertada de las voces y el instrumento, debido a las fricciones que se producen entre ambos.

El criterio seguido por la segunda fuente es muy distinto. Se trata de una colección de cuadernos manuscritos en cifra italiana conservada en la British Library (Add. 29246, 29247 y 31992) y copiada en fecha posterior a 1611. Entre los autores recopilados figuran W. Byrd, Th. Tallis, L. Marenzio, Ph. de Monte, G. P. da Palestrina y otros polifonistas importantes. De Tomás Luis de Victoria se incluyen los motetes *Senex puerum portabat* y *Ne timeas, Maria* y las antífonas *Alma Redemptoris Mater*, en dos transcripciones, *Salve Regina* a 5 y *Et Iesum, sexta pars* de la *Salve Regina* a 8. El copista no incluye en la cifra del laúd la voz más aguda, que seguramente estaba copiada en una libreta aparte y que necesariamente debe ser cantada. La instrumentalización es bastante más simple, sin la recargada ornamentación de Denms. A veces se suprimen algunas notas rompiendo diseños contrapuntísticos imitativos y, por el contrario, se añaden otras para reforzar determinados acordes. Se nota que la noción armónica del acorde ya está muy presente y en algunos momentos el laúd adquiere carácter acompañante más que dialogante.

Ambas colecciones no son sino dos muestras de los procedimientos que los instrumentistas de aquella época utilizaban para adaptar a sus instrumentos la polifonía vocal. Siguiendo su ejemplo, los intérpretes de esta grabación han

realizado directamente nuevas adaptaciones, escogiendo según sus preferencias entre la obra del abulense. Es una opción perfectamente legítima e, incluso, obligada para quienes quieren trascender la mera lectura y reproducción de los documentos antiguos. No se trata de inventar nada nuevo, sino, simplemente, de recrear activamente una práctica interpretativa característica de aquella época. De esta manera la música de Victoria se nos aparece con unos colores distintos de los que se perciben en las interpretaciones vocales habituales, como cuando se modifica la iluminación de un cuadro. Con tales elementos aparece en un ambiente más íntimo, de cámara, doméstico y hay que reconocer que no le sienta nada mal, porque - como ha hecho notar Robert Stevenson- a Victoria se le aprecia más por sus trabajos de miniaturista (motetes y responsorios) que por los grandes lienzos (misas y grandes antífonas). Puede definirse la estética de Victoria como manierista por el exquisito cuidado que pone en los detalles. Cada frase y hasta cada palabra del texto encuentran su correspondencia inmediata en la escritura musical, unas veces de modo evidente, aunque otras resulte más oscura la relación. Hay detalles tan obvios como el dúo de comienzo de *Duo Seraphim*, el trío de su segunda parte, *Tres sunt*, y el compás ternario de la frase final, *et hi tres unum sunt*, pero este juego con el número de voces intervinientes puede rastrearse también en otros pasajes de este mismo motete. De igual modo, el uso de diferentes estilos de escritura no es gratuito: por ejemplo, en el motete *Doctor bonus* el pasaje *aspiciens a longe* se canta con un largo melisma, pero tras la palabra *dixit*: se introduce un silencio en las cuatro voces preparando la exclamación *Salve crux*. De este modo, homorritmia e imitación no son solo técnicas de escritura, sino recursos expresivos en sí mismas. Analizando la obra de Victoria se encuentran coincidencias musicales entre piezas muy distintas, debido a que en la mente del compositor determinadas imágenes semejantes encuentran expresiones musicales parecidas: por ejemplo, la

música que canta la frase *O beata Virgo* en el motete navideño *O magnum misterium* es idéntica a la utilizada en la frase *sustinere Regem* del motete de Viernes Santo *Vere languores* (no incluido aquí), porque tanto la Virgen como la cruz “fueron dignas de sostener” el cuerpo de Cristo. La obra de Victoria se encuentra así entrelazada por una red de numerosas relaciones internas que la dotan de una fuerte unidad y que singularizan su estilo entre los demás compositores de su generación. Con toda propiedad podría aplicársele el título de “músico poeta” que Albert Schweitzer otorgó a Juan Sebastián Bach.

PEPE REY