

'AVE MARIÆ STELLA'

MÚSICA DE LA CATEDRAL DE SEVILLA

DEDICADA A LA VIRGEN MÁRIA (ca. 1470-1550)

OBRAS DE ESCOBAR, MEDINA, PEÑALOZA,
CEBALLOS, PALERO Y MORALES.



CENTRO DE DOCUMENTACION MUSICAL DE ANDALUCIA

ORCHESTRA OF THE RENAISSANCE

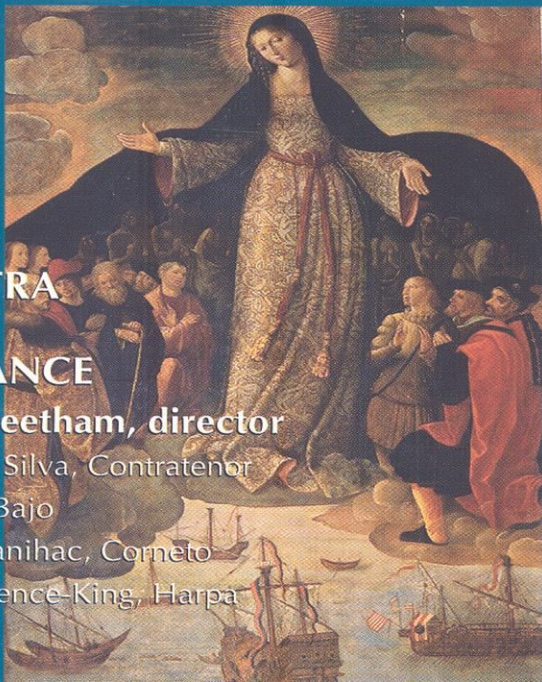
Richard Cheetham, director

Luiz Alves da Silva, Contratenor

Josep Cabré, Bajo

Jean-Pierre Canihac, Corneto

Andrew Lawrence-King, Harpa



‘AVE MARIS STELLA
MÚSICA DE LA CATEDRAL DE SEVILLA
DEDICADA A LA VIRGEN MARÍA (ca. 1470-1550)

1	ESCOBAR: Ave Maris Stella (C,D,F,G).....	5'48"
2	MORALES: Kyrie de la Misa De Beata Virgine.....	3'40"
3	CEBALLOS: Viego Dei Genitrix.....	2'19"
4	PEÑALOSA: Ave Regina Caelorum (B,D,E,F).....	3'46"
5	PEÑALOSA: Sancta Mater, istud agas.....	2'23"
6	MORALES: Gloria de la Misa De Beata Virgine.....	8'22"
7	MORALES: Virgo María (A,F).....	5'49"
8	MEDINA: Salve Regina.....	7'22"
9	PALERO: Ave Maris Stella.....	1'40"
10	PEÑALOSA: O Domina Sanctissima.....	3'10"
11	MORALES: Credo de la Misa De Beata Virgine.....	8'55"
12	ANÓNIMO: Ay, Santa María.....	4'20"
13	MORALES: Agnus de la Misa Ave María.....	1'52"
14	MORALES: Sanctus de la Misa De Beata Virgine.....	7'25"

15	MORALES: Exaltata est.....	3'44"
16	MORALES: A.Dei de la Misa De Beata Virgine.....	5'32"
17	SALVE REGINA (Canto Llano).....	2'30"
	Duración total.....	78'36"

ORCHESTRA OF THE RENAISSANCE

LUIZ ALVES DA SIVA, Contratenor. (A)
 JEAN LOUIS COMMORETTO, Contratenor. (B)
 SIMON BERRIDGE, Tenor. (C)
 SIMON DAVIES, Tenor. (D)
 HENRY WICKHAM, Barítono. (E)
 CHARLES GIBBS, Bajo. (F)
 JOSEP CABRÉ, Bajo. (G)

JEAN-PIERRE CANIHAC, corneto.
 BEATRICE DELPIERRE, bajón, chirimía.
 WILLIAMS LYONS, bajón, chirimía, flauta.
 FRANCIS MERCET, bajón, chirimía.
 RICHARD CHEETHAM, sacabuche.
 PATRICK JACKMAN, sacabuche.
 TIMOTHY ROBERTS, órgano.
 CRISTOPHER WILSON, vihuela.
 SUSANNA PELL. Viola da gamba.
 ANDREW LAWRENCE-KING, harpa

RICHARD CHEETHAM, director

Orchestra of the Renaissance

Fundada en 1992 para explorar la relación de instrumentos y voces en el siglo XVI, especialmente en relación con la música sacra española. Durante el año de la celebración del Quinto Centenario del Descubrimiento de América ha intervenido en festivales en toda Inglaterra e Irlanda con la actriz de la Royal Shakespeare Company Sonia Ritter con un programa de música española alternada con lecturas del diario de Colón.

En 1993, la Orchestra of the Renaissance fue patrocinada por el Arts Council de Gran Bretaña para dar vida de nuevo a la banda de chirimías y sacabuches formada en 1526 en la Catedral de Sevilla, con la intención expresa de rescatar el mundo sonoro olvidado del Renacimiento español. Al año siguiente, el trabajo del grupo se ha plasmado en esta grabación y en su concierto de presentación en el prestigioso auditorio de St. John's Smith Square en Londres, recibido entusiastamente por la crítica.

Richard Cheetam, fundador y director de la Orchestra of the Renaissance, es miembro de la Chamber Orchestra of Europe y comparte su tiempo entre esta y otras actividades en el campo de la Música Antigua, participando entre otros prestigiosos grupos, en Hesperion XX de Jordi Savall. Actualmente investiga para un doctorado en la música sacra del compositor español de siglo XVI, Rodrigo de Ceballos.

The Orchestra of the Renaissance was founded in 1992 to explore the relationship of instruments and voices in the sixteenth century, especially with regard to Spanish sacred music. During the year of quincentenary celebrations of Columbus's discovery of America, the Orchestra of the Renaissance performed at festivals throughout Great Britain and Ireland with Royal Shakespeare Company actress Sonia Ritter in a programme of Spanish music interspersed with readings from Columbus's diary.

In 1993 the orchestra of the Renaissance received a grant from the Arts Council of Great Britain to re-form the band of shawmsckbuts engaged at Seville Cathedral in 1526, with the express intention of bringing a forgotten sound world of Renaissance Spain to life again. The following year the group's work in this field came to fruition with this present recording , and a critically acclaimed debut concert in St. John's Smith Square, London.

Richard Cheetham, founder and director of the Orchestra of the Renaissance, is a member of the Chamber Orchestra of Europe, dividing his time equally between the COE and freelance activities in the field of Early Music, including Jordi Savall's Hesperion XX. He is also currently engaged in research for a doctorate on the sacred music of the sixteenth-century Spanish composer Rodrigo de Ceballos.

“Ave Maris Stella”

Música de la Catedral de Sevilla dedicada a la Virgen María (ca. 1470-1550)

Sevilla, reconquistada a los moros en Noviembre de 1248 por huestes encabezadas por Fernando III, alcanzó su máxima gloria comercial, literaria y artística durante los siglos XVI y XVII. La ciudad más populosa de la península disfrutaba del monopolio con las Américas y servía como punto de embarque exclusivo para pasajeros a las colonias de Hispanoamérica.

La insuperada catedral de Sevilla, digno rival de San Pedro en Roma, proporcionó no sólo el modelo de liturgia a las catedrales nacientes de América en Ciudad de México, Lima y Santo Domingo, sino también las primeras colecciones polifónicas compradas por la catedral de Cuzco, Guatemala y Bogotá, siendo éstas escritas por los sevillanos Cristóbal de Morales (c.1500-1553) y su alumno Francisco Guerrero (1528-1599). Sus obras maestras, junto con música impresa y manuscrita por otros genios asociados con la

catedral como por ejemplo Rodrigo de Ceballos (c. 1530-1581) y Alonso Lobo (c.1555-1617) exportadas al Occidente, proveyeron las Américas con un tesoro musical comparable al oro de Atahualpa.

Es una coincidencia feliz el hecho de que este CD solamente contenga música dedicada a la Virgen, y que la catedral de Sevilla (que servía de templo metropolitano a las primeras catedrales americanas) fue dedicada a la Virgen de la Asunción (15 de agosto) desde la reconquista de Fernando III. En honor de la Virgen este disco incluye himnos (*Ave Maris Stella*, *Sancta Maria istud agas*, *Virgo Dei genitrix*), antifonas (*Ave Regina caelorum*, *Salve Regina*), motetes (*O domina sanctissima*, *Virgo Maria*, *Exaltata est*), y una misa completa. Ya que la vida de seis de los compositores aquí recopilados no aparece en la 8ª edición (1992) del *Baker's Biographical*

Dictionary of Musicians, el principal diccionario Biográfico de músicos, las biografías de estos preceden a los comentarios de las obras. Pedro Escobar (Pedro del Puerto) (n. Oporto c.1469; ¿Évora, después de 1535) figura como el primer compositor portugués activo en España. Joao de Azevedo, obispo de Oporto desde 1465 a 1495 e hijo de Gonzales Malafaia, embajador en Castilla durante el reinado de Juan I, empezó en 1487 un largo peregrinaje fuera de su país y él es quién puede haber presentado a Pedro del Puerto (Pedro do Oporto) a Isabel de Castilla. Pedro identificado como 'portugués' en un documento del Archivo de Simancas (Casa Real de Castilla, Legajo 5; *Monumentos de la Música Española*, I -1941-. 57) cantó en el coro de la capilla real desde 1489 a 1499 y aquí disfrutó del contacto con otros cantantes de la corte, lo

que explica su cooperación con Juan de Anchieta y Francisco de Peñalosa con quién compuso dos misas a la Virgen recogidas en el Libro de Coro III de la catedral de Tarazona (Aragón). El 19 de mayo de 1507 el cabildo de la catedral de Sevilla envió un mensajero a Portugal con la invitación de 'venir y encargarse de los niños del coro'. ('Miercoles 19 de mayo 1507. Scobar. Item este mismo dya mandaron sus merçedes que Pedro de fuentes despache vn mensajero a Portugal a llamar a escobar sy pudiere con el que tome los moços que tenia valera e lo que montare el mensajero se lo pague')[. Durante sus 7 años en Sevilla, sufrió dificultades financieras que el cabildo intentó mitigar. Con Peñalosa asistió a una sesión plenaria del cabildo el 3 de enero de 1513, pero el 14 de agosto de 1514 Pedro Fernández fue nombrado su sucesor. De

vuelta a Portugal fue maestro de capilla para el cardenal Alfonso (hijo de Manuel I) en cuyo desempeño se mantuvo como mucho desde 1521 hasta 1535. En este mismo año se encuentra en Évora viviendo con pocos recursos. Gil Vicente lo describe en su *Côrtes de Jupiter* (Agosto 1521), como alto y delgado; en este año encabezó una banda de 'tiples', 'contras altas', 'tenores', y 'contrabaxas' encargada para festividad de prenupcias reales. A su muerte deja dos hijas que siguen recibiendo una pensión real en 1554.

Sus 18 deliciosas piezas con texto castellano en el Cancionero Musical de Palacio incluyen tres tríos que reaparecen en el Cancionero llamado de Elvas (Em 11973): *Lo que queda es lo seguro* (textos de Garcí Sánchez de Badajoz, c.1460-1526). *Pásame por Dios varquero y*

Secáronme los pesares (textos de Sánchez de Badajoz). Su *Quedaos adiós* en CMP fol 95v, vuelve a aparecer, esta vez con letras sagradas, en la Consueta de 1709 de 24 hojas, la fuente más antigua de la música del Misterio de Elche. Su motete *Clamabat autem mulier Cananea* (para 4 voces) es la más famosa de sus pequeñas piezas latinas (7 motetes, 4 antígonas, 2 aleluyas, 8 himnos); circuló hasta Guatemala y en 1546 fue reescrita para vihuela por Alonso Mudarra (MME, vii, 1949). Joao de Barros lo alabó profusamente como "príncipe de motetes" en su Libro das Antiguidades (Lisboa, Biblioteca Nacional, 216).

El manuscrito 2 del Archivo Musical de la Catedral de Tarazona contiene 8 himnos de Escobar – en seis de los cuales empieza la polifonía de cuatro voces en la segunda estrofa. Rudolf Gerber

publicó los 8 en *Spanisches Hymnar um 1500* (Das Chorwerk 60 [1957]).

En los dos arreglos alternativos de la estrofas 2 y 4 (*Sumens illud ave, Monstra te esse matrem*) del himno Ave Maris Stella del siglo IX, Escobar confía el canto llano en notas más lentas a las voz del tenor. Ningún otro himno dedicado a la Santa Virgen supera la popularidad universal de *Ave Maris Stella* que aparece en el *Liber Usualis* en las páginas 1259-1261. La Virgen, proclamada por el ángel Gabriel, anuncia la paz en la tierra; sus súplicas aseguran la salvación de los mortales; nadie alcanza su pureza inmaculada.

Desde la primera hasta la séptima estrofa (cada una cantada con la misma melodía de base doria) el poema ensalza a 'la Estrella del Mar' de forma directa, no en tercera persona ni como una abstracción. A propósito de este himno exquisito,

Ruth Messenger escribió lo que sigue en su monografía *The Praise of the Virgin in Early Latin Hymns* (1932): Es difícil exagerar el encanto y la distinción del *Ave Maris Stella* (Ave Estrella del Mar). Las primeras palabras sugieren un ambiente de belleza sobrenatural en el que la estrella del ocaso se ve contra la profundidad azul de su fondo luminoso. Ya en el siglo IV, el nombre 'estrella maris' se usaba para designar a María (Otto Bardehewer, *Der Name Maria* [1895], 88), pero nunca se había empleado en un himno hasta el siglo en que el poema *Ave Maris Stella* fue escrito.

Como reacción a la popularidad del himno-texto, los más grandes compositores del siglo XV habían precedido a Escobar poniéndole música. El inglés John Dunstable (c. 1390-1493) y el francés Guillaume Dufay (1400-1474) produjeron una polifonía tripartita que era igual para todas las

estrofas pares. Las 4 voces que Josquin Desprez pone a las estrofas 4, 6 y 7 (Cappella Sistina MS 15, folios 42v46) varían la polifonía de cada estrofa: el tenor precede al superius en un canon en la 8ª de Monstra te matrem, el superius canta una variante adornada de canción llana en Vitam praesta, ambas voces exteriores recuerdan la canción llana en la estrofa final, *Sit laus Deo*. En la música alternativa de Escobar para las estrofas 3 y 4, éste confía al tenor el algo más lento y ligeramente adornado canto llano cantado sin descanso entre las frases. Las rápidas florituras en los tonos altos, especialmente en la voz más alta, engalana la música con una constante y complicada variedad rítmica. El bajo, que con frecuencia salta una octava para cruzarse con el tenor, siempre lo hace en las cadencias finales.

Francisco de Peñalosa (Talavera de la Reina c. 1450, Sevilla 1 de abril 1558) es considerado como excepcional en su generación en varias disciplinas. Excepto Morales de entre los compositores representados en este CD, solamente él merece mención en el diccionario biográfico de Baker (1992) y sólo de él se han hecho tantas grabaciones que el *Sancta mater istud agas* se puede conseguir ya, tanto en *Sacre and Secular Music of 6 Centuries* del Hilliard Ensemble (Hyperion, 1990), como en *The Complete Motets of Francisco de Peñalosa* de Pro Cantione Antiqua (Hyperion, 1991). El *Sancta Mater istud agas* tiene también el honor único de haber sido erróneamente publicado como un motete de Josquin Desprez en el Suplemento de su *Werken* editado por M. Antonowycz y W. Elders en Amsterdam en 1969, pg. 41-44.

La excepcional reputación que aún disfrutaba cuando Morales había empezado a ocupar el centro del escenario se pone de manifiesto incluso 11 años después de su muerte. Cristóbal de Villalón en su *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente* (Valladolid 1539), calificó a Peñalosa como un músico que superó incluso ‘al inventor de la música’, Apolo.

Aparte de todo lo que puede atribuirse a Peñalosa, aventajó obviamente a todos los demás compositores de su generación en favores papales y de la corte. El 11 de mayo de 1498, Fernando V lo nombró cantante de su coro de capilla. Gracias a una petición real Peñalosa fue elegido para un canonjía vacante en la Catedral de Sevilla el 15 de diciembre de 1505. Ciertamente es que sólo un mes más tarde llegó a Sevilla un bula papal nombrando al cardenal italiano Raffaele Riario para la canonjía, pero el 28 de Septiembre de 1506 el padre de

Peñalosa, Pedro Díaz de Segovia, intercedió por él con éxito ante el cabildo de Sevilla. En 1511 fue profesor y maestro de capilla del nieto de Fernando V del mismo nombre. Al año siguiente mientras residía en el monasterio real de San Pedro de Cardeña (cercano a Burgos) mantuvo correspondencia en un elegante latín con el humanista Lucio Marineo, quién lo saludaba como ‘príncipe de los músicos’ (*“musicorum princeps” Epistolarum familiarum libro decem et Septem*, 1514. liber IX, cap 8). A pesar de asistir ocasionalmente a las reuniones del cabildo de la catedral de Sevilla, Peñalosa continuó sin interrupción al servicio del rey hasta 1516, año de la muerte de Fernando el Católico. Tras varios meses de residencia en Sevilla, en 1517 Peñalosa respondió a los requerimientos del papa León X desde Roma donde disfrutó de las más altas cotas de favor hasta la muerte del

pontífice el 1 de diciembre de 1521. De allí en adelante residió en Sevilla donde el 24 de marzo de 1525 ascendió a la posición de tesorero de la catedral, y el 2 de abril de 1527 vio a su sobrino convertido en canónigo.

Las obras completas de Peñalosa incluyen 6 misas y parte de una séptima (escrita en cooperación con Pedro Fernández, Pedro de Escobar y Alonso de Alva, todos ellos maestros de la catedral de Sevilla), 6 magnificats, uno de verso impar y 5 de verso par, unos 30 motetes, 4 himnos, una lamentación de Jueves Santo y 10 canciones seculares (estas últimas en el Cancionero Musical de Palacio). Las composiciones de Peñalosa —todas las sagradas para cuatro voces— son las más virtuosas antes de Cristóbal de Morales. Sobreviven en 6 ciudades: Barcelona, Coimbra, Madrid, Sevilla, Tarazona y Toledo. Todas sus misas excepto la dedicada a

la Virgen María están basadas en melodías seculares (*Adieu, mes amours, El ojo, L'homme armé, Nunca fue pena maior, Por la mar*). En el último Agnus del Ave Maria Peregrina combina el tenor invertido de la chanson de Hayne van Ghizighem, *De Tous biens plaine*, con la canción llana del Salve Regina. *O Domina sanctissima*, grabada en este CD por un grupo de instrumentos de viento, es copiada en Tarazona MS 2, folios 260v-261 y en Toledo MS 21, folios 71v-74m este motete a 4 voces se dirige a la Virgen con 7 superlativos (*entre ellos sanctissima, piissima, dulcissima, gloriosissima, clarísima*).

En el *Sancta Mater istud agas* el suplicante pide a la Santa Madre que se quede con él junto a la Cruz, compartiendo totalmente la agonía de su hijo herido y moribundo. A propósito de este motete Robert Stevenson (*Josquin in the music*

of Spain and Portugal, Josquin des Prez, editado por Edward Lowinsky —1976—, páginas 219-220) escribió lo siguiente:

En Barcelona, (Biblioteca de Catalunya, MS 454,) hay un motete dorio a 4 voces, *Sancta Mater istud agas* atribuido a Josquin. Éste motete contiene una apropiada y emocionante música en las mismas estrofas (11-14) que Josquin se abstuvo de incluir en su *Stabat Mater*, impreso 8 veces entre 1519 y 1559. Los dos motetes que siguen al *Sancta Mater istud agas* son correctamente atribuidos al principal compositor castellano de la época, Francisco de Peñalosa. *Sancta Mater istud agas* aparece en otros tres manuscritos españoles, siempre con Peñalosa y no Josquin como autor, Incluso en 1869, Hilarión Eslava publicó una transcripción de este mismo *Sancta Mater istud agas*, atribuido a Peñalosa,

esta vez desde la fuente sevillana (Biblioteca Colombina, MS 5-5-20, folio 21v; Elústiza, *Antología musical, Siglo de oro de la música Litúrgica de España* (1933). Páginas 16-19). Y aún otro códice del siglo XVII atribuye el mismo *Sancta Mater istud agas* a Peñalosa (Tarazona MS 2). Con tres manuscritos que le otorgan a él la autoría y no a Josquin, la concesión de ésta a Peñalosa puede ser difícilmente discutida.

El lugar de nacimiento de Rodrigo de Ceballos ha sido discutido. De acuerdo con Elústiza (*Antología*, página I-XXXV), nació alrededor de 1530 en Aracena, 80 kilómetros al noroeste de Sevilla. José Lopez-Calo identificó el compositor como hijo del cantante de la catedral de Burgos, Juan de Ceballos. Después de pelearse con dicha

catedral por un cierto mal comportamiento, Juan fue readmitido el 21 de noviembre de 1533, pero al año siguiente se alistó en la flota que en 1534 zarpó para Venezuela (*Catálogo de pasajeros a Indias*, I –1509-1539–, página 356, ítem 5021) donde murió de hambre antes del 4 de enero de 1536.

El 7 de octubre de 1553, cuando contaba veinte y pocos años el incipiente compositor Rodrigo recibió la comisión de copiar dos o tres libros de coro del Cabildo de Sevilla, que contendrían algunas misas del momento. En esta época vivía en la ciudad pero no tenía empleo. Para ayudarlo, el cabildo decidió pagarle por cada encargo efectuado. Le dio bastante flexibilidad en la selección del repertorio: hecho que sugiere por sí mismo que sus opiniones musicales ya se consideraban dignas de confianza.

La siguiente alusión a Rodrigo de Ceballos es como aspirante a Maestro de Capilla de Málaga, puesto ocupado por Morales hasta su muerte en el otoño temprano de 1553 y que quedó vacante de nuevo el 19 de abril de 1554, esta vez por la renuncia de Guerrero. Los seis concursantes en ésta nueva oposición que tuvo lugar durante la semana del lunes 18 de junio de 1554 eran Juan de Cepa, Rodrigo de Ceballos, Rodrigo Ordoñez, Francisco de Ravaneda, Gonzalo Cano y Melchor Galvez.

Para mejorar su candidatura, el joven Rodrigo de Ceballos se había procurado una carta de tres canónigos de la catedral de Burgos dirigida a Bernardo Manriques, obispo de Málaga entre 1544-64, y para el cabildo de la catedral de Málaga que recomendaba a 'Rodrigo, hijo de Juan de Ceballos y sobrino de Francisco de

Ceballos' para el puesto. El 5 de noviembre eligieron a Cepa para el puesto y Ceballos quedó segundo. Entretanto Ceballos había vuelto a Sevilla donde en Enero de 1556 un emisario de la catedral de Córdoba lo oye cantar en un iglesia como El Salvador o quizá en la misma catedral. El 31 de Enero se reunió el cabildo cordobés para discutir una carta del tesorero de la catedral al archidecano en que describe el descubrimiento del enviado de un 'excelente soprano (cantor tiple) con capacidad y carácter que está dispuesto a venir aquí por el mismo salario de mil reales [34.000 maravedís] y dos cahizes de trigo que recibe en Sevilla'. El cabildo invitó inmediatamente a Ceballos para hacerle una entrevista personal y el 1 de Junio fijó su salario en 30.000 maravedís más 17 fanegas de trigo.

En octubre de 1556 Ceballos visitó Sevilla para recibir su ordenación. El 27 de mayo de 1557

el cabildo de la Catedral de Córdoba lo eligió Maestro de Capilla reemplazando al valetudinario Alonso de Vieras. Cuatro años más tarde dejó Córdoba para hacerse maestro de la Capilla Real de Granada donde se confirmó su nombramiento el 28 de junio de 1561. El 29 de enero de 1572 fue nombrado capellán real en Granada (donde murió en 1581).

Las tres misas y los 52 motetes de Ceballos se encuentran entre lo mejor acabado de cualquier compositor español de su generación. Su *Missa tetii toni par cuatro voces* (copias en la catedral de Guatemala y en la colección de manuscritos guatemaltecos de la Biblioteca Lilly de Bloomington, Indiana) está disponible en un edición moderna de Paul Borg. La otra misa en el archivo musical de la catedral de Guatemala *Missa Simile est regnum* está basada en un motete de Morales. El archivo musical de la

catedral de Bogotá contiene sus ocho Magnificats (versos impares polifónicos). El gran número de sus obras manuscritas que hay en archivos americanos recuerdan la historia de su padre que murió en Venezuela.

Aunque la obra sagrada existente de Fernando Pérez de Medina es la *Salve Regina* para voces mudadas en la Biblioteca Colombina Ms 5-5-20, folios 3v-4, grabado en este CD, su verso alternado *Salve* sobrepasa los de sus contemporáneos, Anchieta, Escobar, Rivafrecha y Ponce porque aumenta hasta cinco voces durante el verso Et Jesum convirtiéndolo posiblemente en el más temprano ejemplo de una composición para cinco voces de un compositor español. Esto sería ciertamente verdad si la *Salve* de medina estuviera fechada

próximamente a su nombramiento en la Capilla de la reina Isabel, 7 de noviembre de 1477. Como él seguía manteniendo su residencia en



ciudad, Sevilla, la reina Isabel escribió a los padres de dicha localidad una 'carta de franquesa' fechada el 28 de julio de 1479 en Trujillo, ordenándoles que cesaran y desistieran de cargar impuestos a 'Fernand Peres de Medina mi Cantor',

recordándoles que cualquier miembro de la corte real disfrutaba de la exención de pagar tasas locales. Durante el mismo año (1479) favoreció aun más a Medina con una subida de su salario anual de 16.000 ‘maravedís de ración’ a 20.000. Aunque la antífona del *Salve Regina* fue arreglada por muchos compositores extranjeros de los siglos XV y XVI, los polifonistas españoles la convirtieron, al parecer, en una especialidad nacional. Más de la mitad de los arreglos de esta antífona mencionados en *Music in the Renaissance* de Gustave Reese fueron compuestos por españoles o por gente como Pierre de la Rue que pasó un tiempo considerable en España. El que esta antífona se viera particularmente favorecida en la península es bastante lógico si se recuerda que el autor del texto, Pedro de Mezonzo (m.1003), era obispo de Santiago de Compostela. Por supuesto el peso de la tradición

se inclina a favor de este obispo gallego, a quien se atribuye la autoría de la obra en las más tempranas fuentes, la italiana *Legenda aurea* –1255– de Jacopo de Varazze y la francesa *Rationale divinorum officiorum* –1286– de Guillaume Durand, refiriéndose a ella como de ‘*Petrus vero de Compostela episcopus*’. En 1302, en el Consejo de Peñafiel, los obispos de la archidiócesis de Toledo decretaron que debía ser cantada después del último oficio de cada día (‘*singulis diebus*’) en todas las iglesias de la archidiócesis. En 1362 se cantaba por toda España después de la misa *De beata virgine* cada sábado. Las primeras constituciones impresas de la archidiócesis de Toledo, desarrolladas en el sínodo de Talavera de 1498, dedicaron un capítulo entero a la *Salve*. El sínodo mandó que ‘después de la víspera y el último servicio los párrocos deberían hacer que la *Salve*

se tocara y se cantara devotamente todos los domingos'. El canto de la Salve en lugar de la última lectura del Evangelio ('En principio') no solo al final de las misas *De beata Virgine* sino también de otras misas, se había vuelto una costumbre tan arraigada en la España del siglo VI que los decretos de reforma del Concilio de Trento apenas tuvieron fuerza par romper esta práctica. En 1573 todavía no se había acabado la reforma.

El laicado se prendó de esta pieza como nunca lo había hecho de otra música religiosa. Las Casas nos dice que los marineros de Colon se juntaron en la proa del buque insignia la noche anterior a su primer desembarco para cantar la Salve. En la devoción popular de los conquistadores que seguían a Cortés y a Pizarro ocupó el primer lugar. Los primeros actos de los Consejos de la Iglesia peruana y mexicana

instituyeron su uso universal en las parroquias y la catedral.

Cristóbal de Morales (que murió entre el 4 de septiembre y el 7 de octubre de 1553 cuando contaba unos 53 años, tal vez en Marchena), el compositor sevillano de más renombre universal, sobrepasó a todos los demás españoles en el número de obras publicadas en el extranjero (Lyon, Wittemberg, Nuremberg, Augsburgo, Amberes, Milán, Roma y sobre todo Venecia), además de en la cantidad de sus obras que circulaban en España en forma de transcripciones para vihuela de Miguel de Fuenllana (*Orphenica Lyra*, 1554, Sevilla; Enriquez de Valderrábano, Silva de sirenas, 1547, Valladolid. Entrenado en la catedral de Sevilla durante una época en la cual Francisco de Peñalosa y Pedro de Escobar

trabajaban allí, llegó a ser el 8 de agosto de 1526 maestro de capilla de la catedral de Ávila y dos años más tarde de la catedral de Plasencia donde permaneció hasta dejar el puesto el 9 de diciembre de 1531. Desde el 1 de diciembre de 1535 hasta el 1 de mayo de 1545 fue miembro del coro papal en Roma. Durante esta década disfrutaba del favor del papa Pablo III, a quién dedicó el segundo libro de sus misas en 1544 y desde donde visitó Niza en junio de 1538, Loreto en septiembre de 1539 y Bolonia en marzo de 1541, con otros miembros del coro papal. Volvió a España entre el 4 de abril de 1540 y el 25 de mayo de 1541.

Al dejar el coro papal ocupó el puesto de maestro de capilla de la catedral de Toledo desde el 31 de agosto de 1545 al 9 de agosto de 1547, y de la catedral de Málaga desde el 27 de

noviembre de 1551 hasta su muerte súbita. Entre los puestos de Toledo y Málaga estuvo al servicio del duque de Arcos en Marchena como maestro de capilla. El 20 de octubre de 1550 escribió un comendatorio impreso en la segunda edición de la *Declaración de instrumentos musicales* de Juan Bermudo (Osuna, 1555).

La obra de Morales está compuesta de 22 misas (16 magnificats, 4 lamentaciones (publicadas en Venecia en 1564), y más de 100 motetes de los cuales al menos 16 celebra la Santa Virgen. Aparte de dos misas de *De beata Virgine* (4 voces en *Missarum Liber Primus*, 5 voces en *Liber secundus*), sus 2 libros publicados en Roma en 1544 contienen otras tres misa marianas (*Ave María*, a 4; *Ave maris stella* [canónica], a 5; *Benedicta est caelorum regina*, a 4). Las dos misas de *De beata Virgine* incorporan

tropos marianos. De la misma manera que escribió dos Requiem, uno a 5 de estilo romano y el otro a 4 de estilo español, también sus dos Salve Regina pertenecen a mundos diferentes, la de 5 voces (ejemplar en la biblioteca del Vaticano) en estilo romano, la de verso alternos de 4 voces (manuscritos en Barcelona, Madrid, Valladolid) en estilo español. Tanto por la virtud de su destreza técnica como por su fuerza de expresión, Morales se equipara a compositores cuyos motetes servían como modelo para sus misas paródicas —Josquin, Mouton, Richafort, Gombert y Verdelot. Por otra parte no dejó de lado sus modelos españoles como muestran sus misas *Caça*, *Desilde al cavallero*, y *Tristezas me matan*, (las dos últimas sobreviven en manuscritos italianos que citan canciones seculares españolas).

Robert Stevenson

LA PRÁCTICA DE LA INTERPRETACIÓN MUSICAL EN LA CATEDRAL DE SEVILLA

A fines del siglo XV, Sevilla era una de las más importantes, y más rica, ciudades de España. Tras el viaje descubridor de Colón en 1492, se convirtió enseguida en puerta de las Américas y centro de importantes negocios de exportación. Ni que decir tiene que la Catedral de Sevilla era una de las mejor dotadas de las grandes catedrales españolas de la época: los trabajos de construcción para convertir la antigua mezquita en una enorme catedral gótica habían ocupado todo el siglo XV, y a fines de este se había completado tanto su estructura como su organización, llegando a convertirse en modelo de las catedrales del nuevo mundo. El trigo y las armas de fuego no eran los únicos productos que se embarcaban hacia América; también se

exportaban vestiduras, cálices y libros cantorales que servían de base para la liturgia que se celebraba allí. En este sentido, Sevilla fue la diócesis más extensa del Renacimiento. La riqueza relativa de la Catedral de Sevilla, y su alto nivel desde los tiempos de los Reyes Católicos, significó que sus recursos musicales fueran también muy importantes. Hacia mediados del siglo XVI, la ciudad se convertía en un importante centro para la imprenta musical: la *Orphénica Lyra* (1554) de Miguel de Fuenllana y las *Sacrae Cantiones* (1555) de Guerrero se publicaron allí, en tanto que Catedral se había ya nutrido de varias generaciones de los mejores cantores-compositores del país: Fernando Pérez de Medina (en plenitud, ca.1479), Francisco de Peñalosa (muere en 1528 en Sevilla) y Pedro de Escobar (muere después de 1535). Habían ya contribuido al entorno musical en que grandes talentos como

Cristóbal de Morales (muere en 1553), Francisco Guerrero (muerto en 1599) y Rodrigo de Ceballos (muerto de 1581) pudieron florecer. Los recursos musicales de la Catedral de Sevilla consistían en un coro básico de cantores adultos y compositores, un coro-escuela (donde Morales aprendió probablemente música y Latín) y una serie de instrumentistas: desde por lo menos los primeros años del siglo dieciséis, la catedral mantuvo un grupo alto de instrumentistas compuesto de tres chirimías y dos sacabuches a pleno empleo. El significado de esta circunstancia ha sido señalado por investigadores como Robert Stevenson y Kenneth Kreitner, pero en cuanto a la práctica interpretativa no se ha investigado y este es uno de los fines principales del presente repertorio dedicado a música marial de la Catedral de Sevilla.

El tema de las voces y los instrumentos en la

música sacra del siglo dieciséis es controvertido, en parte porque queda mucha investigación por hacer, y en parte por la misma evidencia documental, que, como mucho, puede decirse que es parcial y no concluyente. Las actas capitulares y otras fuentes documentales de información apuntan a patrones de práctica interpretativa comunes con otras importantes catedrales europeas de la época.

Los instrumentistas eran requeridos en las fiestas más importantes del año litúrgico y su función primordial parece haber sido, al menos al principio, la de tocar en procesiones que se celebraban ciertos días en el exterior de los templos. Por ejemplo, en Adviento Navidad, Reyes, Semana Santa, la Ascensión, Pentecostés, Corpus Chisti y las fiestas marianas mas importantes eran las ocasiones en que intervendrían los intrumentistas. Pero, ¿qué era lo que interpretaban? Esta es la

cuestión más difícil de responder, pues los documentos casi nunca especifican qué piezas tendrían que interpretar.

Es posible extraer algunas tradiciones de práctica interpretativa de un informe escrito por Guerrero en 1586 en relación a ciertas instrucciones para el grupo instrumental de la catedral. De este informe se puede concluir que los instrumentistas no debían interpretar la música sino adornarla con la suficiente habilidad para evitar el choque entre las voces.

En el grupo instrumental *alto*, la ornamentación se encomendaba básicamente a las chirimías. El informe confirma también lo que sin duda era una práctica bien establecida, la de que los instrumentistas debían tocar en aquellas piezas con forma versicular, como la *Salve Regina* y los himnos. Pero, ¿tocarían sus instrumentos junto con los cantantes o alternativamente con estos?

Si era de esta última manera, ¿improvisarían sobre el canto llano para los versos alternos, o utilizarían la polifonía cantada por los cantores como base para sus elaboraciones? Una de las *Salve Regina* conservadas de Guerrero contiene todo su texto continuo, en tanto que otra solamente los versos alternos, así que el enigma permanece incluso en la obra compuesta por este compositor para la Catedral de Sevilla. Otra evidencia proviene de lo referente al repertorio polifónico que interpretaban los instrumentistas: todos los libros de polifonía se copiaban para ellos, así motetes como himnos y Salves entre las obras a interpretar instrumentalmente. Nuestra costumbre de escuchar polifonía de la primera mitad del siglo dieciséis *a capella* tiene probablemente mucho que ver con la fuerte tradición coral británica. Sin embargo, la evidencia de Sevilla y muchas

otras catedrales españolas es que su mundo sonoro debió estar mucho más lleno de color de lo que podríamos esperar. Guerrero incluso señala la necesidad de variar las combinaciones instrumentales en las interpretaciones alternativas para mantener un contraste agradable; juicio estético éste que es quizás más pertinente en relación a la música de la última parte del siglo, pero que muy probablemente tiene sus raíces en prácticas más antiguas. Órgano, harpa y bajón incrementaron su importancia conforme avanzaba



el siglo y los instrumentistas de estos instrumentos fueron empleados sobre bases más o menos regulares en las mas importantes catedrales. El repertorio de esta grabación presenta los dos planteamientos: la interpretación instrumental alternando en la Salve Regina de Medina y en la versión del Ave Maris Stella de Escobar, y los motetes interpretados sólo instrumentalmente (Peñalosa y Morales). Además explora otro aspecto de la práctica instrumental del siglo dieciséis, en los arreglos de música sacra para instrumentos menos comúnmente asociados con ocasiones litúrgicas tales como la vihuela y la viola. Las transcripciones de música litúrgica que se encuentran, por ejemplo, en la colección de Fuenllana, tenían una finalidad doble, la didáctica y la de disfrute; su intención era que el aspirante a vihuelista debía aprender a tocar la mejor

música de los mejores compositores de la época. Las posibilidades de interpretar polifonía sacra compuesta por músicos que habían aprendido y trabajaban en Sevilla fue, de esta manera, mucho más amplia de lo que generalmente se acepta.

Tess Knighton

“Ave Maris Stella”

Music to the blessed Virgin from Seville Cathedral (ca. 1470-1550)

Seville—recovered from the Moors in November 1248 by forces led by Ferdinand III of Castile and Leon—reached the summit of its commercial, literary, and artistic glories during the 16th and 17th centuries. The most populous city in the peninsula, it enjoyed a monopoly on trade with the Americas and served as the exclusive embarkation point for passengers to the Spanish-American colonies.

The unsurpassed cathedral of Seville, a fitting rival for St. Peter's at Rome, not only provided the model for liturgical uses in the infant American cathedrals at Mexico City, Lima, and Santo Domingo, but also the first polyphonic collections purchased for Cuzco Cathedral, Guatemala, and Bogotá were the publications of the Sevillians Cristóbal de Morales (ca. 1500-1533) and his pupil Francisco Guerrero (1528-1599). Their

masterpieces, in company with printed and manuscript music by such other geniuses associates with Seville Cathedral as Rodrigo de Ceballos (ca. 1530-1581) and Alonso Lobo (ca. 1555-1617) exported to Western Hemisphere, provided the Americas with musical treasure comparable with Atahualpa's gold.

Fittingly, since the present CD contains solely music dedicated to the Blessed Virgin, Seville's Cathedral (which served as metropolitan, with the earliest American cathedral as suffragans) was, from the time of Ferdinand III's reconquest, dedicated to the Virgin of the Assumption (August 15). In the Blessed Virgin's honour, the present CD contains hymns (*Ave Maris Stella*, *Sancta Mater istud agas*, *Virgo Dei genitrix*) antiphons (*Ave regina caelorum*, *Salve Regina*), motets (*O Domina sanctissima*, *Virgo Maria*,

Exaltata est) and a complete Mass. Since four of the six composers whose works this CD contains have not yet been profiles in the leading biographical dictionary, *Baker's Biographical dictionary of Musicians*, eighth edition (1992), their biographies precede discussion of their compositions.

Pedro de Escobar (Pedro del Puerto) (b Oporto ca. 1469; d ?Evora. after 1535) ranks as the earliest Portuguese composer active in Spain. The bishop of Oporto 1465 to 1495, Joao de Azevedo, son of Gonzalez Malafaia, ambassador to Castile during Juan I's reign, began in 1487 a long pilgrimage outside the realm, and it is he who may have introduced Pedro del Puerto (Pedro do Porto) to Isabella of Castile. While singing in her chapel choir from 1489 to 1499

Pedro del Puerto—identified as portugués in a Simancas document (Casa Real de Castilla, Legajo 5; Monumentos de la Musica Española, I [1941]. 57—enjoyed the contact with other court singers that explains his having cooperated with Juan de Anchieta and Francisco de Peñalosa in composing two Lady Masses, extant in Tarazona Cathedral Choirbook III.

On 19 May 1507 the Seville Cathedral chapter dispatched a messenger to Portugal with an invitation to “come to take charge of the choirboys” (‘Miercoles 19 de mayo 1507. Scobar. Item este mismo dya mandaron sus merçedes que Pedro de fuentes despache vn mensajero a Portugal a llamar a escobar sy pudiere con el que tome los moços que tenia valera e lo que montare el mensajero se lo pague’). During his seven years at Seville, Escobar endured financial problems that the chapter attempted to alleviate.

Both he and Peñalosa attended a plenary session of the chapter 3 January 1513, but on 13 August 1514 Pedro Fernández was named his successor. In return to Portugal he was chapelmaster (Mestre da capela) for Cardinal Alfonso (Manuel I's son), continuing as such from no later than 1521 to 1535, in which latter year he was living in poor circumstances at Évora.

Gil Vicente alludes to him as tall and thin in his *Côrtes de Júpter*, August 1521; in that year he led a band of tiples, contras altas, tenores and contrabaxas deputed to perform at a royal prenuptial celebration. Upon his demise he left two daughters who continued to receive royal pensions in 1554.

His fine pieces with Spanish text in the *Cancionero Musical de Palacio* include three trios that recur in the so-called Elvas cansionero (Em 11973): *Lo que queda es lo seguro* (lyrics by Garcí

Sánchez de Badajoz, c1460-c1526); *Pásame por Dios varquero*; and *Secáronme los pesares* (lyrics, Sánchez de Badajoz). His *Quedaos adiós* in CMP, fol, 95v, return with sacred words in the 24-leaf *Consueta* of 1709 that is the oldest source of Mystery of Elche music. His motets *Clamabat auten mulier Cananea* (four voices), the most famous of his smaller Latin woks (7 motets, 4 antiphons, 2 alleluias, 8 hymns) circulates as far as Guatemala and was in 1546 intabulated for vihuela by Alonso Mudarra (MME, vii, 1949) Joao de Barros extravagancy praised it as the “prince of motets” in his *Libro das antiguidades* (Lisbon, Biblioteca Nacional, 216).

Manuscript 2 in the Tarazona (Aragón) Cathedral music archive contains eight hymns by Escobar—the four-voice polyphony in six of beginning with the second strophe. Rudolf Gerber published all eight in *Spanisches Hymnar um 1500* (Das

Chorwerk 60 (1957), in both alternate setting of strophes 2 and 4 (Sumens illud Ave, Monstra te esse matrem) of the ninth-century Ave Maris Stella Hymn, Escobar confides the plainchant in slower-moving notes to the tenor voice. Outdistanced in universal popularity by no other hymn addressed to the Blessed Virgin, Ave Maris Stella enters the *Liber usualis* at pages on earth; her supplications assure mortals' salvation; none compares with her in immaculate purity. From first through seventh strophe (each sung to the same dorian plainchant melody) the poem hails the "star of the sea" in direct discourse, not in the third person or as an abstraction. Concerning this exquisite hymn, Ruth Messenger wrote as follows in her monography, *The Praise of the Virgin in Early Latin Hymns* (1932). It is difficult to overstate the charm and distinction of *Ave Maris Stella* ("Hail, Star of the sea"). Its

opening words suggest that the atmosphere of unearthly beauty in which the evening star is seen against the blue depth of its luminous background. As early as the fourth century, the name *stella maris* was used as a designation of Mary (Otto Bardenhewer, *Der Name Maria* [1895], 88), but never had it been employed in a hymn until the century in which the Ave Maris Stella poem was written.

Reacting to the popularity of the hymn-text, the greatest 15th-century composers had preceded Escobar in setting it. English John Dunstable (ca. 1390-1453) and French Guillaume Dufay (ca. 1400-1474) provided three-part's polyphony which was the same for all even-numbered strophes. Josquin Desprez's four-voice setting of strophes 4, 6, and 7 (Cappella Sistina MS 15, folios 42v-46) varies the polyphony for each strophe: tenor preceding superius in a canon at

the octave in *Monstra te matrem*, superius singing an adorned plainsong variant in *Vitam praesta*, both other voices recalling the plainsong in the final strophe, *Sit laus Deo*.

In Escobar's alternate settings for strophes 2 and 4 he entrust to the somewhat slower moving and slightly adorned plainsong, sung with no rests between phrases. The fast-moving garlands in the upper parts, specially the top voice part, festoon the setting with constantly intricate rhythmic variety. The bass, which frequently skips an octave to cross the tenor, always does so at final cadences.

Francisco de Peñalosa (b Talavera de la Reina ca. 1470; d Seville 1 April 1528) ranks as exceptional among his generation on several counts. Except Morales among the composers

represented in the CD, he alone wins an entry in *Baker's Biographical dictionary* (1992) and only he has been so extensively recorded that *Sancta mater istud agas* is already available in Both Hiliard Ensemble's *Sacred and secular music of six centuries* (Hyperion, 1990) and in Pro Cantione Antiqua's *The Complete Motets of Francisco de Peñalosa* (Hyperion, 1991). *Sacta mater istud agas* also has the unique honour of having been erroneously published as a motet by Josquin Desprez in the Supplement to Josquin's *Werken* edited by M. Antonowycz and W. Elders at Amsterdam in 1969, pages 41-44.

How exceptional a reputation he still continues enjoying when Morales had already begun to occupy center stage comes to light eleven years after his death. Cristóbal de Villalón in his *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo*

presente (Valladolid, 1539), classed Peñalosa as a musician who even the “inventor of music,” Apollo.

Whatever else can be credited to Peñalosa, he obviously outdistanced every Spanish composer of his generation in gaining court and papal favours. On 11 May 1498 Ferdinand V appointed him a singer in his chapel choir. Thanks to royal requests, Peñalosa on 15 December 1505, was named to a vacant canonry in Seville Cathedral. True, only a month later bulls arrived at Seville naming an Italian Cardinal, Raffaele Riario, to the canonry. But on 28 September 1506 Peñalosa's father, Pedro Díaz de Segovia, successfully interceded before the Seville chapter in his behalf. In 1511 he became the teacher and maestro de capilla to Ferdinand V's like named grandson. The following year while residing at the royal

monastery of San Pedro de Cardeña (near Burgos) he corresponded in elegant Latin with the humanist Lucio Marineo, who saluted him as “Prince of musicians” (“musicorum princeps,” *Epistolarum familiarum libro decem at septem*, 1514, Liber IX, ch.8) Despite occasionally attending Seville Cathedral chapter meetings. Peñalosa continues uninterruptedly in royal service until 1516, the year of Ferdinand V's death on 23 January.

Following several months' residence at Seville. Peñalosa, in 1517, responded to Pope Leo X's summons to Rome, where he enjoyed highest marks of favour until Leo X's death on 1 December 1521. Thenceforth he resided continually at Seville, where on 24 March 1525 he rose to the position of Cathedral treasurer and on 22 April 1527, saw his nephew Luis de Peñalosa appointed

a canon. Peñalosa's complete works include six masses and part of a seventh (written cooperatively with Pedro Fernández, Pedro de Escobar, and Alonso



de Alva, all Seville cathedral maestros), one odd-verse and five even-verse Magnificats, some 30 motets, four hymns, a Maunday Thursday lamen-

the *Cancionero Musical de Palacio*). Peñalosa's compositions—all the sacred for four voices—are the most virtuosic before Cristóbal de Morales. They survive in five locations: Barcelona, Coimbra, Madrid, Seville, Tarazona, and Toledo. All of his masses except the Marian, are based on secular tunes (*Adieu mes amours*, *El ojo*, *L'homme armé*, *Nunca fue pena maior*, *Por la mar*). In the last Agnus of the *Ave Maria Peregrina* he combines the reversed tenor of Hayne van Ghizighem's chanson, *De tous biens plaine*, with the *Salve Regina* plainsong. *O Domina sanctissima*, recorded in this CD by brass ensemble is copied in Tarazona MS 2, folios 260v-261 and in Toledo MS 21, folios 71v-74; this four-voice motet addresses the Virgin with seven superlative (*among them sanctissima, piissima, dulcissima, gloriosissima, clarissima*).

In *Sancta Mater istud agas* the suppliant asks the Holy Mother to stand by the Cross with her, sharing fully in the agony of her wounded and dying son. Concerning this motet Robert Stevenson ("Josquin in the Music of Spain and Portugal." *Josquin des Prez*, edited by Edward Lowinsky (1976), pages 219-220) wrote as follows: Barcelona, Biblioteca de Catalunya, MS 454, contains a four-voice dorian motet, *Sancta Mater istud agas* ascribed to Josquin. It supplies suitably emotion-wrought music for the exact four strophes (11-14) that Josquin abstained from including in this *Stabat Mater*; printed eight times between 1519 and 1559. The two motets following *Sancta Mater istud agas* are correctly ascribed to the chief Castilian composer of the epoch, Francisco de Peñalosa. *Sancta Mater istud agas* appears in three other Spanish manuscripts —each time, however, with Peñalosa, not Josquin,

as the designates composer. As long ago as 1869, Hilarion Eslava published a transcription of this same *Sancta Mater istud agas*, ascribed to Peñalosa in Toledo MS 21. Eighty-four years later Juan Bautista de Elústiza edited the same Peñalosa motet, this time from the Seville source (Biblioteca Colombina, MS 5-5-20, folio 21v; Elústiza, *Antología musical, Siglo de oro de la música litúrgica de España* [1933], pages 16-19) Still another sixteenth-century codex credits the same *Sancta Mater istud agas* to Peñalosa (Tarazona MS 2). With three manuscripts giving the work to him, not Josquin, Peñalosa's claim can scarcely be contested.

Rodrigo de Ceballo's birthplace has been contested. According to Elústiza (*Antología*, page LXXXV), he was born about 1530 in

Aracena, 50 miles northwest of Seville. José López-Caló identified the composer as son of the Burgos Cathedral singer Juan de Ceballos. Having fallen foul of Burgos Cathedral authorities for some type of misbehaviour, Juan was readmitted 21 November 1533, but next later joined the 1534 fleet for Venezuela (*Catálogo de pasajeros a Indias, I* [1509-1534], page 356, item 5021) where he died of starvation before 4 January 1536.

On 7 October 1553, now presumably in his early twenties, the budding composer Rodrigo was commissioned by the Sevillian Cathedral chapter to copy two or three choirbooks in which would be contained several up-to-date masses. At that time he was residing in the city, but was without employment. To accommodate him, the chapter decided on a pay-as-you-go financial arrangement. He was given some latitude in choosing the :

repertory a fact that in itself suggests that his musical opinions were already deemed trustworthy.

Rodrigo Ceballos is next heard of as a competitor for the chapelmastership at Málaga, which, after falling vacant upon Morale's death in the early autumn of 1553, was again vacant on 19 April 1554 – this time because of Guerrero's renunciation of the appointment. The six competitors in the new trial, held during the week beginning Monday 18 June 1554, were Juan de Cepa, Rodrigo Ceballos, Rodrigo Ordóñez, Francisco de Ravaneda, Gonzalo Cano, and Melchor Gálvez.

To advance his candidacy, youthful Rodrigo Ceballos had in advance obtained a letter from three Burgos Cathedral Canons to Bernardo Manriques, bishop of Málaga 1544-1564, and to the Málaga Cathedral chapter, recommending

"Rodrigo, son of Juan de Ceballos and nephew of Francisco de Ceballos", for the post. After delay, on 5 November Cepa was voted first for the post, Ceballos second. In the interim Ceballos had returned to Seville where in January 1556, a scout from Córdoba Cathedral found him singing in some such church as San Salvador, or perhaps in Seville Cathedral itself. On 31 January, the Córdoba chapter met to discuss a letter from the Cathedral Treasurer to the Archdeacon describing the scout's discovery of an "excellent sopranist (cantor tiple) of both ability and character, who has agreed to come here at the same salary of 1000 reales [34.000 maravedís] and two cahizes of wheat, which he has been receiving at Seville." The chapter immediately invited Ceballos to appear for a personal interview and, on 1 June, voted to set his salary at 30.000 maravedís plus 17 fanegas of wheat.

In October 1556, Ceballos visited Seville to receive his ordination to the priesthood. On 27 May 1557, the Córdoba Cathedral chapter made him *maestro de capilla*, to replace the now valetudinarian Alonso de Vieras. Four years later, he left Córdoba to become maestro of the royal chapel at Granada, where his appointment was confirmed on 28 June 1561. On 29 January 1572, he was appointed a royal chaplain at Granada (where he died in 1581).

Ceballo's 3 masses and 52 motets rank among the finest and most polished by any Spanish composer of his generation. His four-voice *Missa tertii toni* (copies at Gatemala Cathedral and in the Lilly library collection of Guatemala manuscripts at Bloomington, Indiana) is available in a modern edition by Paul Borg. He based his other mass now in the Guatemala Cathedral music archive, *Missa Simile est regnum*, on a motet by Morales.

Bogotá Cathedral music archive houses his eight Magnificats (odd verses, polyphonic). The number of his manuscript works in American archives recalls the fate of his own father, who died in Venezuela.

Although Fernando Pérez de Medina's sole extant sacred work is the *Salve Regina for voces mudadas* in Biblioteca Colombina MS -5-5-20, folios 3v-4, recorded on this CD, Medina's alternate verse *Salve* exceeds those by his contemporaries, Anchieta, Escobar, Rivafranca, and Ponde, because it expands to five voices during the *Et Jesum* verse, making it possibly the earliest example of five-part writing by a Spanish composer. Certainly this would be true if Medina's *Salve* is dated anywhere near the date of his appointment to Queen Isabella's chapel, on 7 November 1477.

Because he continues to maintain residence in his home city, fathers a carta de franquicia dated 28 July 1479 at Trujillo, ordering them to cease and desist from further taxation levies against *Fernand Peres de Medina mi Cantor*. She reminded them that any member of the royal household enjoyed exemption from local taxes. During the same year (1479), she still further favoured Medina with a raise in his annual salary from 16.000 maravedís de ración to 20.000. Though the *Salve Regina* antiphon was of course set by many a foreign fifteenth—and sixteenth—century composer, the Spanish polyphonists seemingly made it a national speciality. Over half the settings of the antiphon mentioned in *Gustave Reese's Music in the Renaissance* were, for instance composed by Spaniards or by those who, like Pierre de la Rue, had spent considerable time in Spain. That this antiphon should have

been particularly favoured in the peninsula seems moreover logical when it is remembered that its reputed text author, Pedro de Mezonzo (d 1003), was bishop of Santiago de Compostel. Certainly the weight of tradition tips in favour of this Galician bishop, the earliest attribution of authorship in both Italian (Jacopo da Varazze's *Legenda aurea* [1255] and French (Guillaume Durand's *Rationale divinarum officiorum* [1286] giving it to Petrus vero de Compostela episcopus. In 1302 at the Council of Peñafiel, the bishop of Toledo archdiocesan churches. In 1362 it was sung throughout Spain after every Saturday De beata Virgine Mass. The earliest printed constitutions of the Toledo Archdiocese, drawn up at the 1498 Synod of Talavera, devoted an entire chapter to the *Salve*. The synod ordered that "after vespers and compline, parish priest

every Sunday should cause the *Salve* to be played and sung devoutly." The singing of the *Salve* in substitution for the last gospel (In principio) not only at the close of *De beata Virgine Masses* but also of other Masses, had indeed become in all of sixteenth-century Spain, so entrenched a custom, that the reform decrees of the Council of Trent were scarcely strong enough to break its hold. In the reform was not yet complete.

The laity had taken it to their hearts as no other piece of religious music. Las Casas tells us that Columbus's sailors gathered on the prow of his flagship the night before their first landing to sing the *Salve*. In the popular devotions of the conquerors who followed Cortés and Pizarro, it occupied first place. The earliest enactments of both Mexican and Peruvian church councils

prescribed its universal use in parish and Cathedral.

Cristóbal de Morales (d. at about age 53 betw. 4 Sep. and 7 Oct. 1553, perhaps at Marchena), the most universally renowned composer born at Seville, exceeded every other Spaniard in the number of his works published abroad (Lyons, Wittenberg, Nuremberg, Augsburg, Antwerp, Milan, Rome, and above all Venice) as well as in the number of his works circulated in Spain in transcription for the vihuela by Miguel de Fuenllana (*Orphénica Lyra*, 1554, Seville; Enriquez de Valderrábano, *Silva de sirenas*, 1547, Valladolid). Trained in Seville Cathedral during a period in which Francisco de Peñalosa and Pedro de Escobar held cathedral posts, he became, on 8 August, maestro de capilla of Avila Cathedral and

two years later of Plasencia Cathedral, where he remained until he resigned on 9 December 1531. From 1 December 1535 to 1 May 1545 he was a member of the papal choir at Rome. During that decade he enjoyed the pronounced favour of Pope Paul III, to whom he dedicated the second book of his masses in 1544, and whom, with other papal choir members, he visited Nice in June 1538, Loreto in September 1539, and Bologna in March 1543. He revisited Spain between 4 April 1543 and 25 May 1541. On leaving the papal choir he occupied the post of maestro de capilla at Toledo Cathedral 31 August 1545 to 9 August 1547 and at Málaga Cathedral 27 November 1551 until his sudden death. Between the Toledo and Málaga appointments, he served as maestro de capilla for the Duke of Arcos at Marchena. On 20 October

1550 he wrote a commendatory letter printed in the second edition of Juan Bermudo's *Declaración de instrumentos musicales* (Osuna 1555).

Morales's oeuvre comprises 22 masses (16 published at Rome in 1544), 16 Magnificats, 4 Lamentations (published at Venice in 1564), and over 100 motets of which at least 16 celebrate the Blesses Virgin. Apart from two *De beata Virgine* Masses (4 voices in *Missarum Liber primus*, 5 voices in *Liber secundus*), his two books published at Rome in 1544 contain three more Marian masses (*Ave Maria*, a 4; *Ave maris stella* [canonic], a 5; *Benedicta est caelorum regina*, a 4).

Both *De beata Virgine* Masses incorporate Marian tropes. Just as he wrote Requiem masses, one a 5 in Roman style, the other a 4 in Spanish style, also his two *Salve Regina* belong to two

different worlds, the 5 voice (copy at the Vatican library) in Roman style, the alternate verse 4-voice (manuscripts at Barcelona, Madrid, Valladolid) in Spanish style. Both by virtue of his technical prowess and his expressive power, Morales ranks with the composers whose motets serve as models for his parody masses -Josquin, Mouton, Richafort, Gombert, and Verdelot. On the other hand, he did not neglect Spanish models, witness his *Caça*, *Desilde al cavallero*, and *Tristezas me matan* Masses, (the last two surviving in Italian manuscripts but citing Spanish secular songs).

Robert Stevenson

Performance practice at Seville Cathedral

By the end of the fifteenth century, Seville was one of the most important—and one of the richest—cities in the Spanish Kingdoms. After Columbus's voyage of discovery in 1492, it quickly became the gateway to the Americas and the centre of a major export business. Small wonder, then, that Seville Cathedral was one of the best endowed of the great Spanish cathedrals at the time; the works carried out over the course of the century to convert the site from a mosque to a vast Gothic cathedral were all but complete, and both its structure, and the organization of it, became the model for the cathedrals founded in the New World. Wheat and firearms were not the only cargoes shipped to America; vestments, chalices and chaut books were also exported and used as the basis for the liturgy celebrated

there. In this way, Seville enjoyed the largest diocese in the Renaissance world.

The relative wealth of Seville Cathedral, and its high-profile status from the time of Ferdinand and Isabella onwards, meant that its musical resources were correspondingly rich. By the mid-sixteenth century, the city had become an important centre for music printing: Miguel de Fuenllana's *Orphenica Lyra* (1554) and Guerrero's *Sacrae cantiones* (1555) were published there, and the cathedral music had already benefitted from several generations of the finest singer-composers in the land; Fernando Pérez de Medina (1479), Francisco de Peñalosa (d. 1528) and Pedro de Escobar (d. after 1535) had built up a musical environment in which the great talents of Cristóbal de Morales (d. 1553), Francisco Guerrero (d. 1599) and Rodrigo de Ceballos (d. 1581) could flourish.

The musical resources of Seville Cathedral thus include a substantial choir of adult singers and composers, a choir school (where Morales was probably taught both music and Latin) and a number of instrumentalists: from at least the early years of the sixteenth century, the cathedral employed an *alta* band of three shawms and two sackbuts on a full-time basis. The significance of this has been noted by scholars working in the field, notably Robert Stevenson and Kenneth Kreitner, but has been little explored in performance, and this is one of the main aims behind this programme of Marian music from Seville Cathedral.

The whole question of voices and instruments in sixteenth-century sacred music is a vexed one, partly because much research remains to be done, and partly because of the nature of the evidence itself. The chapter acts and other

documentary sources of information from Seville point to patterns of performance practice common to other major European cathedrals of the time. Instrumentalists were clearly required for the major feasts of the liturgical year and their primary function, at least at first, seems to have been to play in outdoor processions held on those days. For example, Advent, Christmas, Epiphany, Easter, Ascension, Pentecost, Corpus Christi and the major Marian feasts were occasions when the instrumentalists would have played? This is a much more difficult question to answer as documents almost never specify what pieces they were to perform.

It is possible to extrapolate some performance practice traditions from a memo written by Francisco Guerrero in 1586 with regard to guidelines for the cathedral band, from this it is clear that the instrumentalists were not just

expected to play music, but to ornament with sufficient skill as to avoid clashes with other parts. In the *alta* band, ornamentation was primarily the responsibility of the shawms. The memo also confirms what was undoubtedly a long-established practice: that the instrumentalists should play in those pieces, like the *Salve Regina* and the hymns, in verse form. Did the instrumentalists play with the singers or in alternative? If the latter, did they improvise around the plainchant or the alternate verse, or did they use the polyphony sung by the singers as the basis for



elaboration? One of Guerrero's surviving *Salve Regina* sets the whole text continuously, another only the even verses, so that even within his own output composed for Seville Cathedral, the enigma remains.

Other evidence is currently coming to light as far as the range of polyphonic repertory played by instrumentalists is concerned: whole books of polyphony were copies for them, with motets as well as hymns and *Salves* among the works to be performed instrumentally. It is probably something to do with the strength of the British choral tradition that we have become accustomed to hearing polyphony of the first half of the sixteenth century performed a cappella: the evidence from Seville and many of the other Spanish cathedrals of the *siglo de oro* is that their sound world was considerably more colourful than we might expect. Guerrero even hints at the

need to vary the instrumental combinations in alternation performances so as to maintain a pleasing contrast an aesthetic judgement that is perhaps more pertinent to the music of the later part of the century but probably has its roots in earlier practices. Organ, harp and bajón (bass dulcian) became increasingly important as the sixteenth century progressed, and players of these instruments were also employed on a more or less regular basis by the major cathedrals. This programme presents, both alternation setting (Medina's *Salve Regina*, one of Escobar's surviving versions of the Marian hymn *Ave Maris Stella*), and motets performed purely instrumentally (Peñalosa and Morales). In addition, it explores another aspect of sixteenth-century performance practice in the arrangements of sacred music for those bas ("soft") instruments less commonly

associates with purely liturgical occasions such as the vihuela and viol. The transcriptions of liturgical music found, for example, in Fuenllana's collection, served a dual purpose of didacticism and entertainment; his intention was that the aspiring vihuelist should learn to play the best music by the best composers of the time. The possibilities for performing the sacred polyphony composed by musicians trained and working in Seville are thus more wide-ranging than has generally been accepted.

Tess Knighton

Dirección científica: CENTRO DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL DE ANDALUCÍA.

Editor del libreto: José María Martín Valverde.

Fotografía: Joaquín Beltrán.

Maquetación y arte final: Estudio Pedro Castro.

© Andalucía - España. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura.

Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales

Depósito legal: SE-6133-SE

Esta grabación forma parte de una serie que con el nombre de “DOCUMENTOS SONOROS DEL PATRIMONIO MUSICAL DE ANDALUCÍA” patrocina la CONSEJERÍA DE CULTURA de la JUNTA DE ANDALUCÍA.

This recording is part of a series wich under the name of “MUSICAL HERITAGE OF ANDALUCIA” is sponsored by the AUTONOMOUS GOVERNMENT OF ANDALUCIA.

Arriba:
Beatrice Delpierre
y Jean-Pierre Canibac
Abajo:
Richard Cheethan
A la derecha:
Andrew Lawrence-King



NOTAS EN ESPAÑOL
BOOKLET IN ENGLISH

'AVE MARIS STELLA'

MUSIC TO THE BLESSED VIRGIN

FROM SEVILLE CATHEDRAL (ca. 1470-1550)

Works by Escobar, Medina, Peñalosa, Ceballos, Palero and Morales.

ORCHESTRA OF THE RENAISSANCE

Richard Cheetham, director

1	ESCOBAR: Ave Maris Stella.....	5'48"	10	PEÑALOSA: O Domina Sanctissima.....	3'10"
2	MORALES: Kyrie de la Misa De Beata Virgine.....	3'40"	11	MORALES: Credo de la Misa De Beata Virgine.....	8'55"
3	CEBALLOS: Virgo Dei Genitrix.....	2'19"	12	ANONIMO: Ay, Santa María.....	4'20"
4	PEÑALOSA: Ave Regina Caelorum.....	3'46"	13	MORALES: Agnus de la Misa Ave María.....	1'52"
5	PEÑALOSA: Sancta Mater, istud agas.....	2'23"	14	MORALES: Sanctus de la Misa De Beata Virgine...	7'25"
6	MORALES: Gloria de la Misa De Beata Virgine.....	8'22"	15	MORALES: Exaltata est.....	3'44"
7	MORALES: Virgo María.....	5'49"	16	MORALES: Agnus Dei de la Misa De Beata Virgine..	5'32"
8	MEDINA: Salve Regina.....	7'22"	17	SALVE REGINA (Canto Llano).....	2'30"
9	PALERO: Ave Maris Stella.....	1'40"	Duración total.....		78'36"

Esta grabación forma parte de una serie que con el nombre de 'DOCUMENTOS SONOROS DEL PATRIMONIO MUSICAL DE ANDALUCÍA' patrocina la CONSEJERÍA DE CULTURA de la JUNTA DE ANDALUCÍA.
This recording is part of a series with under the name of 'MUSICAL HERITAGE OF ANDALUCÍA' is sponsored by the AUTONOMOUS GOVERNMENT OF ANDALUCÍA.

Ingenieros de Sonido: Peter Laenger, Markus Heiland..
Productor Ejecutivo: Jose María Martín Valverde.
Grabado en el Monasterio de Loreto (Sevilla, Enero, 1994).
En portada / Cover: Virgen de los Navegantes.
Alejo Fernández, Reales Alcázares de Sevilla. Foto Arenas.

Fotografía: Joaquín Beltrán.
Diseño y producción gráfica: DISEÑO & PRODUCCION. Sevilla
Depósito Legal: SE-232-95
© Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales.



JUNTA DE ANDALUCIA

Consejería de Cultura

Empresa Pública de
Gestión de Programas
Culturales