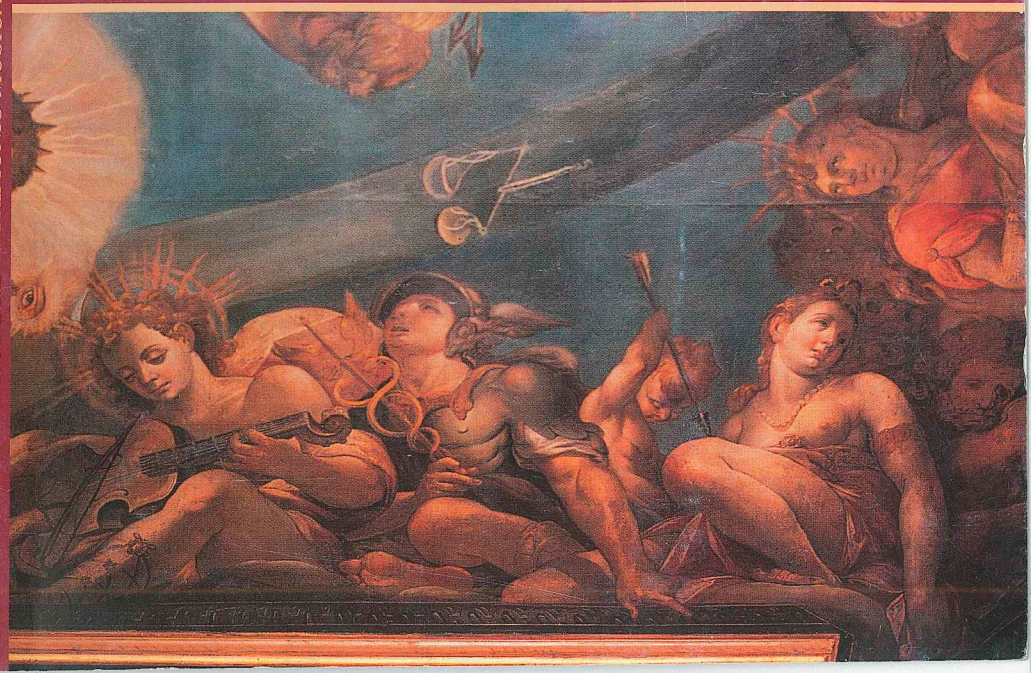
'DOCUMENTOS SONOROS DEL PATRIMONIO MUSICAL DE ANDALUCIA'

Cristóbal De Morales

Missa Mille Regretz

The Hilliard Ensemble

CENTRO DE DOCUMENTACION MUSICAL DE ANDALUCIA



CRISTÓBAL DE MORALES

(1500-1553)

MISSA MILLE REGRETZ

1	MISSA MILLE REGRETZ Kyrie	4'53"
2	Gloria	4'08"
3	Credo	9'07"
4	Sanctus	6'00"
5	Agnus Dei I	2'26"
6	Agnus Dei II	1'45"
7	Agnus Dei III	2'14"
8	MAGNIFICAT	8'44"
9	LAMENTABATUR JACOB	9'47"
10	EMENDEMUS IN MELIUS	4'52"
11	O CRUX AVE	2'56"
12	de MISSA MILLE REGRETZ: Sanctus B	8'14"
13	Agnus Dei IB	2'16"
14	Agnus Dei IIB (=II)	1'45"
15	Agnus Dei IIIB	2'06"
16	MILLE REGRETZ (JOSQUIN DES PRES)	2'01"

R. 13632 CD 1 15 109

THE HILLIARD ENSEMBLE

DAVID JAMES	CONTRATENOR
ROBERT HARRE-JONES	CONTRATENOR
JOHN POTTER	TENOR
ROGERS COVEY-CRUMP	TENOR
MARK PADMORE	TENOR
GORDON JONES	BARÍTONO

Grabación realizada en el Monasterio de Nuestra Señora de Loreto (Sevilla) en Marzo de 1991, actuando como ingeniero de sonido Peter Laenger (Tritonus Musikproduktion Gmbh, Stuttgart) y bajo la producción ejecutiva de José María Martín Valverde.

Esta grabación forma parte de una serie que con el nombre de DOCUMENTOS SONOROS DEL PATRIMONIO MUSICAL DE ANDALUCÍA realiza PRODUCTORA ANDALUZA DE PROGRAMAS S.A. por encargo del CENTRO DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL DE ANDALUCÍA dependiente de la CONSEJERÍA DE CULTURA Y MEDIO AMBIENTE DE LA **JUNTA DE ANDALUCÍA.**

PERFIL BIOGRÁFICO DE CRISTÓBAL DE MORALES

1553

Vive Cristóbal de Morales entre 1500 y 1533, y según los indicios documentales aparecidos hasta la fecha, nace en Sevilla y muere en tierras andaluzas después de toda una vida de viajes y traslados más o menos recompensados y siempre atormentado por algún tipo de enfermedad.

Musicalmente se puede considerar como uno de los pilares de la creación de su tiempo, sabiendo conjugar perfectamente la mística austeridad del estilo español y la artificiosidad del contrapunto neerlandés, fruto y maestro de una posible *Escuela Sevillana*, encuadrada en un ambiente cosmopolita y humanista.

Pero, ¿cómo era la Sevilla que le vio nacer?

SEVILLA EN TIEMPOS DE CRISTÓBAL DE MORALES

Sin duda alguna, nos encontramos ante uno de los períodos más significativos de la historia de la ciudad con respecto a la evolución de la cultura occidental.

Renacimiento y humanismo, son los términos claros que definen los cimientos estéticos sobre los que se basan los cambios surgidos, dando lugar a un nuevo orden, cristalizado en la figura del *hombre moderno*.

Aparecen nuevas categorías sociales que luchan por suplantar el orden jerárquico tradicional, y así dentro del estado laico se describen tres grados: *caballeros, ciudadanos y plebeyos (Hernando del Pulgar)*.

Por su parte, Don Enrique de Villena, inmerso aún en la cultura feudal describe: *"por estado de cibdadano, entiendo cibdadanos onrados, burgueses, ruanos, ommes de villa que non biven de su trabajo ni an menester connoscido de que se mantengan..."*

Ruano, hombre de calle, de la ciudad, frente a la nobleza asimilada a sus castillos, aunque posea casa en la ciudad donde habitualmente vive, como en el caso de la nobleza andaluza.

Burgueses que vivían bien, sin *mancharse* las manos en trabajos mecánicos, y cuyos ingresos derivaban de un nuevo concepto de bienestar social.

Esta vida civil, perfectible y comunicativa, constituía el ámbito del humanismo y Sevilla se erigió como uno de los ejemplos más claros de la ascensión de esta nueva aristocracia fruto del enriquecimiento de sus ciudadanos, nacidos o atraídos de otros lugares, quienes promovieron un definitivo empuje a la ciudad manteniendo un pulso, firme y a la larga un tanto suicida, frente a la poderosa y anquilosada nobleza.

En 1495, un ilustre viajero alemán, Jerónimo Münzer escribe que había encontrado la ciudad *"llena de recuerdos de la dominación árabe..."*, sin embargo el no menos ilustre humanista y embajador veneciano Andrea Navagero, al llegar a la ciudad el 8 de marzo de 1526 comenta: *"la ciudad de Sevilla... se asemeja mucho más que ninguna otra ciudad de España a las italianas..."*

Bien es cierto que Navagero, encontró a la ciudad engalanada en honor del Emperador que la había elegido para celebrar sus bodas con la Princesa Isabel. Pero lo realmente significativo es la ornamentación utilizada según la Antigüedad clásica. Se levantaron hasta siete arcos triunfales *"a la romana"*.

Es evidente que el paisaje urbano había cambiado notablemente, pero, ¿cómo pudo asimilarse en tan corto espacio de tiempo la filosofía de la abundancia tan contraria a la corona española?

Realmente el terreno estaba abandonado

y precisamente será el Guadalquivir (como en tiempos remotos), el verdadero motor de tan radical cambio de mentalidad producido.

Debido a la condición navegable del río, Sevilla se convierte, tras su conquista por Fernando III, en el único puerto *"de mar"* con que podía contar la corona. Mucho antes de la llegada del oro americano, el puerto sevillano se constituye en centro receptor y distribuidor del oro sudanés, llegado a través de los puertos de Tánger y Ceuta, lo que suponía una fuente importantísima para la economía mediterránea, incrementándose el comercio con Italia.

Así pues, la ciudad se consolida como un atractivo foco para la actividad comercial, aglutinando rápidamente lo que constituiría la célula de su productiva clase burguesa. Acuden muchos extranjeros, sobre todos flamencos y genoveses, quienes junto con los comerciantes autóctonos, generalmente judíos conversos, se fueron enriqueciendo y adquiriendo prestigio social. Y más aún, cuando en 1503, Sevilla consiguió el monopolio del comercio con Indias, se aceleró el proceso de transformación hacia la modernidad y como señala Domínguez Ortiz en su libro *Orto y Ocaso de Sevilla* (Sevilla 1974, pág. 28): "el monopolio comercial por un lado *y la acumulación de capitales* por otro fomentaron una actividad industrial que rebasaba los estrechos límites de la artesanía.

Surgió el lujo y la ostentación y el dinero para comprar títulos y prebendas, provocando en cierto modo, la difuminación de la rígida separación de las clases sociales.

"y si todavía pretendiese tratar de la gran riqueza de Sevilla en cualesquiera

otros casos necesarios al trato y menester humano, yo no sabría ni por donde comenzar ni acabar, siendo como es esta gran ciudad de las caudalosas y florecientes en tratos y mercaderías, de toda la Europa, por la comunicación de tantas y diferentes partes del mundo. Mayormente con la India Occidental... (A. de Morgado).

Letrados, humanistas, universitarios... fueron configurando una nueva clase dirigente que impulsó por un lado la reforma de la administración local, y por otro, lo que más nos interesa para nuestra exposición, la renovación cultural con la consiguiente apertura de la ciudad hacia los nuevos parámetros del Renacimiento.

Si bien es cierto que fueron muchos los artífices de esta nueva situación, dos son las personalidades más relevantes, cuya proyección humana e intelectual significó un indudable pilar para el cambio de rumbo que estamos comentando: Maese Rodrigo Fernández de Santaella y don Fadrique Enríquez de Ribera, primer Marqués de Tarifa.

Este último, industrial y por tanto miembro de la reciente aristocracia, sirvió como mediador en la disputa entre las dos antiguas casas nobiliarias de Sevilla: Los Guzmán (Marqueses de Medinasidonia) y los Ponces de León (Duques de Arcos). En realidad, tanto él como su hermano D. Fernando, supieron desplazar al anquilosado poder.

Don Fadrique, amigo de los Médicis y admirador del arte italiano, significó una vía para introducir literalmente el arte del Renacimiento en la ciudad, remodelando los conceptos del artista y el artesano y plasmando su apertura intelectual en el arreglo de su casa de la Collación de S. Esteban, convertida en la Casa de Pilatos, primera casa-palacio de Sevilla, frente a la antigua casa-fortaleza de la nobleza local. (Ver Vicente Lleó: *Sevilla Nova Roma* Sevilla 1979).

En cuanto al canónigo Maese Rodrigo, fundador de la universidad sevillana, y convencido de la promoción social a través del estudio y la cultura y en general todo el cabildo de la Catedral formado por clérigos ocultos y refinados, constituyeron el otro camino para la aceptación en la ciudad tanto de las nuevas formas como de las letras y el pensamiento renacentista.

Además de Maese Rodrigo, entre los canónigos, podemos citar a Fernando de Ramos, Francisco de Peñalosa (músico), Diego Fernández de Marmolejo, (poeta), Pedro de Escobar (músico), Diego Alfonso de Sevilla, Francisco de la Torre (músico y poeta), Martín Navarro (teólogo y literato), entre otros. Todos ellos formaron parte de los intelectuales más avanzados, actuando como auténticos resortes para la creación de tertulias y academias, cuyo máximo esplendor tuvo lugar en Sevilla en la segunda mitad del S. XVI.

Tuvieron como principal aspiración atraer a la Catedral, y por tanto a la ciudad, lo más relevante de la cultura contemporánea. Entre sus aportaciones más valiosas se encuentra sin duda la creación de la capilla musical catedralicia, que se fue ampliando y renovando a lo largo del S. XVI, cuya proyección se extendió por Europa y a través de las Indias, y que hará exclamar a Alonso de Morgado:

"La música y Capilla así de boces, como de ministriles, chirimías, sacabuches, baxon, flautas, cornetos, y todos instrumentos, puede competir con la mejor de toda la Christiandad...

TRAYECTORIA BIOGRÁFICA Y PERFIL DE SU PERSONALIDAD

Muy pocos son los datos conservados (o encontrados) relativos a su vida y a su formación, escasez documental que contrasta con las numerosas citas y elocuentes elogios que le dedican sus contemporáneos, así como la enorme difusión que tuvo su obra.

La primera fecha constatada por R. Mitjana en un documento actualmente extraviado, es el 8 de agosto de 1526, día en que fue nombrado maestro de capilla de la catedral de Avila, y por lo tanto ya aparece perfectamente capacitado con una formación consumada.

No se sabe exactamente el año de su nacimiento, que se ha fijado aproximadamente hacia 1500. Y dado que tanto en los documentos oficiales como en su propia firma aparece el término *"hispalensis"*, se dedujo desde un principio su origen sevillano, lo que confirmó plenamente Jaime Moll, (Anuario Musical vol. VIII, Barcelona 1953, pág. 4) con la siguiente nota aparecida en las actas capitulares de la catedral de Plasencia en 1530:

"...les avía dicho en el cabildo como él quería yr a Sevilla, donde es natural, a entender en cosas que le cumplen e especialmente para entender en casar e desposar una hermana que quedó huérfana después que su padre fallesçio".

Esta es la única mención referida a su familia.

En cuanto a su formación, tampoco hay reseña alguna, si bien sabemos por la dedicatoria que escribe al Duque de Cosimo de Médicis al publicar su *"Missarum Liber Primus"* en 1544, que cultivó la música *"ab ineunte oetate"*.

Siendo vecino de Sevilla y teniendo en cuenta los posibles maestros que allí ejercían durante la juventud de Morales, algunos apuntan la posible influencia de Pedro Fernández de Castilleja ("maestro de maestros" según Francisco Guerrero), aunque actualmente la hipótesis más defendida a partir del análisis estilístico de su obra, sea su contacto con el maestro Francisco de Peñalosa, debido al indudable matiz flamenco de gran parte de la creación de nuestro compositor y ser Peñalosa uno de los compositores españoles más familiarizados con la polifonía centroeuropea. Este fue el cantor de la Capilla de Fernando V el Católico y maestro de capilla del infante D. Fernando de Aragón, no obstante formó parte del cabildo de la catedral de Sevilla, donde residió a menudo, durante la juventud de Morales, y donde terminó sus días.

H. Anglés recuerda asimismo, la posibilidad de un encuentro de Morales con la capilla neerlandesa del emperador Carlos V, cuando éste se trasladó a Sevilla el 10 de marzo de 1526, para festejar sus bodas, y sobre todo con el maestro de la misma Nicolás Gombert, con quien imprimió más adelante algunas de sus obras. (H. Anglés: *La Música en la Corte de Carlos V*. Opera Omnia p. 31-33).

Y volviendo a Ávila, nada se ha encontrado de su actividad en esta ciudad, donde por otro lado su estancia fue muy corta, ya que a finales de 1527 o principios de 1528, Morales ya estaba en Plasencia, como Maestro de Capilla catedralicia, sin que podamos concretar la fecha de su nombramiento.

También es muy poco lo que sabemos sobre su trabajo en esta ciudad.

Como apunta J. Moll (ibidem pág. 7), la primera noticia se encuentra en el acta capitular del 14 de febrero de 1528, en

tuirse regularmente y asegurar el necesario equilibrio que requiere la composición polifónica.
Morales figura en el grupo de los tenores y contraltos y entre sus compañeros compositores más destacados hay que citar a Constanzo Festa, Jacob Archadelt, Ghisiliano Dankerts y los españoles Juan Escribano y Bartolomé de Escobedo.
Gracias a los diarios de la Capilla Sixtina (que han sido estudiados ampliamente por J. M. Llorens), conocemos su labor desempeñada como cantor, así como las continuas ausencias por enfermedad, sin especificar el tipo de dolencia, o simplemente los permisos concedidos para visitar otras ciudades.
En numerosas ocasiones fue elegido por el Papa para acompañarle en sus viajes, y le concedió beneficios en las iglesias parroquiales de San Martín, de Salamanca; de Pacudia, Cuenca; y en Avila, en Cartagena, en Segovia; canongías en Sevilla y Orense, además de ser nombrado *"Conde del Sacro Palacio y de San Juan de Letrán, notario y familiar suyo"*.
Rápidamente adquirió una gran reputación como compositor y entre los encargos más significativos hay que citar el motete-cantata *a seis voces*, *"Jubilate Deo omnis terra"* con motivo de la conciliación en Niza entre Carlos V y Francisco I en 1538 y otro motete-cantata también a seis voces *"Gaude et laetare Ferrariensis civitas"*, para celebrar el nombramiento como cardenal de Ippolito d'Este, hijo del duque Alfonso I de Ferrara y Lucrecia Borja.
Su fama se extendió y a partir de 1539 comienza a publicarse su obra en toda Europa, siendo muy significativo el que en 1544 publicara sus dos libros de misas: El *"Missarum Liber Primus"*, dedicado al duque de Florencia, Cosimo I de Médicis, y el *"Missarum Liber Secundus"*, dedicado al Papa Paulo III.
Valgan estas obras como ejemplos. Antes de continuar con su biografía, hemos de hacer hincapié en el ambiente preconciliar de religiosidad que vivió en Roma Cristóbal de Morales, que correspondía a una situación de autodefinición frente a la Reforma Luterana y que se desarrollaría en el Concilio de Trento.
Los cantores cada cinco años tenían derecho a un permiso de 10 meses para viajar a su país; Morales lo solicitó en 1540 y volvió a requerirlo el 1 de mayo de 1545, no regresando nunca más a Roma, bien por motivos de salud, o como apuntan algunos, por desavenencias con el maestro de Capilla Ludovico Magnasco. De vuelta a España, no regresó a su tierra inmediatamente, sino que permaneció poco menos de dos años como maestro de la Capilla de la catedral de Toledo entre el 31 de agosto de 1545 y el 31 de diciembre de 1546, última fecha en que aparece consignado su nombre.
Esta es la etapa en la que suele suponerse sus contactos con su gran discípulo Francisco Guerrero, sin que pueda determinarse dónde ni cuándo.
Se conoce muy poco sobre su labor en Toledo, y las escasas referencias que aparecen en las actas capitulares reflejan su condición cada vez más enfermiza y su estrechez económica, más una cita sobre unos libros que ofrece al cabildo (J. Moll. Ibídem, pág. 18).
Y así, el 9 de agosto de 1547, el cabildo vuelve a realizar gestiones para proveerse de la *"maestría que gozaba Morales"*
Meses más tarde lo encontramos al servicio del Duque de Arcos en Marchena, la casa de los Ponce de León.

Más arriba hemos comentado la enorme influencia que ejerció la burguesía floreciente en Sevilla, en cuanto a la aceptación del humanismo renacentista. Pues bien, la antigua nobleza de ningún modo se quedó atrás.

Si bien es cierto que tuvieron lugar sendas disputas por el poder político; con respecto al saber y la cultura, las casas de Medinasidonia y la de Arcos, entre otras, significaron unos brillantísimos núcleos de formación humanística. Se hacían encargos a pintores, escultores, joyeros, etc., y los intelectuales de la época eran ampliamente valorados y promovidos.

En los archivos de la casa del Duque de Arcos, se han encontrado referencias a numerosas personas con el apellido *"De Morales"*, lo que hace conjeturar que de algún modo existiera cierto grado de consanguinidad con nuestro compositor, sin que se haya demostrado ninguna relación directa.

Lo cierto es que Cristóbal de Morales estuvo al servicio del Duque de Arcos en Marchena y Sevilla, como maestro de su capilla durante los años 1547 a 1551, existiendo gran número de documentos que atestiguan su gran actividad. (Ver el artículo de Nicolás A. Soler-Quintes: Morales en Sevilla y Marchena. Estampa de la época. Anuario Musical vol. III, págs. 27-38). Con su valiosa maestría y su experiencia humanística conocida directamente en Italia, pudo Morales reunirse con un gran número de intelectuales de primer orden, entre los que hay que destacar la figura de Fray Juan Bermudo, amigo y admirador de Morales, a quien dedicó encendidísimos elogios.

Un ejemplo de colaboración mutua es la epístola escrita en castellano que Morales escribe en 1550, como introducción

del libro quinto de la obra de Bermudo *Declaración de instrumentos* publicada en Osuna en 1555. Esta carta, junto con las dedicatorias de sus libros de misas, nos permite valorar el concepto que Morales tenía de su arte (ver R. Stevenson: *Spanish Cathedral Music in the Golden Ages*, Westport 1961, pág. 35).

Y de Marchena, pasó a Málaga, donde el 21 de marzo de 1551, previa oposición y licencia real, tomó posesión del cargo de maestro de capilla de la catedral. (Samuel Rubio, apunta la posible necesidad del cambio de clima para aliviar los efectos de su enfermedad. Ver *Cristóbal de Morales, estudio crítico de su polifonía.* El Escorial 1969, pág. 29).

En Málaga, debió vivir Morales un ambiente tenso y desagradable, a juzgar por los continuos requerimientos y amonestaciones por parte del Cabildo hacia todos los miembros de la capilla; y en 1553 lo vemos nuevamente buscando destino, concretamente se interesó por volver a la Catedral de Toledo. Y el 4 de septiembre, cursa la correspondiente solicitud para presentarse a las oposiciones exigidas. Pero la muerte le sobrevino en uno de sus viajes sin que se haya podido confirmar el lugar y el día exacto, ya que el 14 de octubre de ese año de 1553, se notifica en las actas capitulares de Málaga la subasta de la casa de Morales por su *"fin y muerte"*.

JUICIO DE SUS CONTEMPORANEOS

La obra de Cristóbal de Morales, significó en su tiempo una de las más altas cimas, valorado en plano de igualdad junto a Josquin Des Pres y Palestrina, por los más prestigiosos tratadistas de los siglos XVI al XVIII, como Pietro

Pontio, Ludivico Zacconi, Pietro Cerone, J. Zarlino, Kircher... por citar algunos y sin olvidar los elogios que le dedicaron Fr. Juan Bermudo o Martín de Tapia, quienes le califican de *"insuperable"*, *"único"*, *"sobresaliente"*, *"singular"*, etc.

Fue el compositor español más universal, alcanzando su música tan rápida difusión que en el espacio de veinte años se imprimen en toda Europa cerca de cuarenta ediciones, conteniendo obras suyas, bien en solitario o formando parte de colecciones antológicas al lado de los compositores más significativos. Esta difusión continuó a lo largo de los siglos XVII y XVIII por tierras americanas, siendo su música una de las más utilizadas en la evangelización. (Ver Gabriel Saldívar: *Historia de la Música en México, épocas precortesiana y colonial. México D.F. 1934* y Robert Stevenson: "European Music in 16th-Century Guatemala", The Musical Quaterly, Vol. L, n.º 3, págs. 341-352).

Igualmente fue glosado por algunos de los más insignes tañedores españoles como Pisador, E. de Valderrábano, Miguel de Fuenllana o Luis Venegas de Henestrosa.

Por último mencionemos la profunda admiración que le profesaron su más destacado discípulo Francisco Guerrero y el no menos relevante Juan Vásquez, quien con su dedicatoria a su libro *Recopilación de Sonetos y Villancicos*, Sevilla 1560, no duda en calificarle como *"capitán de aquellos que saben levantar el corazón a la contemplación de las cosas divinas"*, principio estético, profundamente humanístico, que anima al estilo de lo que podemos considerar como *"Escuela Sevillana"*, y que formó parte del ideario musical defendido por el

Concilio de Trento. No olvidemos que fue Morales quien escribió:

"Toda música que no sirve para honrar a Dios o para enaltecer los pensamientos de los hombres, falta por completo a su verdadero fin".

M.ª Isabel Osuna Lucena
Cátedra Cristóbal de Morales.
Universidad de Sevilla, 1991.

COMENTARIOS MUSICALES

LA MISA "MILLE REGRETZ" DE MORALES

Las fuentes impresas antiguas de donde proviene esta misa de Morales son tres. La más antigua, del 1544, es de Roma; la segunda, del 1545, viene de Lyon (Francia); y la tercera, del 1568, es de Wittenberg (Alemania).

En España tenemos cinco fuentes antiguas de la misma misa. Provienen de Barcelona (Bibliotecas de Cataluña y del Orfeón catalán); de Madrid (Biblioteca de Medinaceli); del Monasterio de El Escorial; y de la catedral de Toledo.

También existe otra fuente manuscrita en la Capilla Sixtina de Roma, que coincide con la editada en Wittenberg. Esta obra atribuye la misa *Mille regretz*, que comento, al compositor Thomas Crecquillon. De ella hablaré más adelante.

Modernamente existe la edición de Martyn Imrie (1983), en la colección *Mapa mundi*. Este editor está publicando mucha música antigua española, con finalidad práctica, valiéndose de fuentes antiguas.

La misa *Mille regretz* esta compuesta sobre la melodía de la canción homónima, armonizada a 4 voces por Josquin Després. Por eso, esta misa, es una misa "parodia", dentro del lenguaje musicológico. Luis de Narváez llevó está canción a las cuerdas de su vihuela, en su obra *Los seis libros del Delphin de música* (1538). El granadino llama a la canción *Mille regretz* "la canción del Emperador". Carlos V sentía predilección especial por esta canción. Morales pudo haber compuesto esta misa, como homenaje al César, nieto de los Reyes Católicos. Algunos compositores del s. XVI tomaron la melodía de la canción *Mille regretz* como rodrigón de sus composiciones. El vihuelista Fuenllana, por ejemplo, puso también en cifra el *Benedictus* de esta misa de Morales.

LA DOBLE VERSIÓN

La misa *Mille regretz* ha llegado hasta nosotros en dos versiones diferentes. La versión de la Capilla Sixtina y la de Wittenberg nos transmiten una versión más arcaica. El *Sanctus (Benedictus)* y *Agnus Dei I* y *II* de esta grabación, que vienen después del motete *O Crux, ave*, proviene de estas fuentes arcaicas. Las demás partes de la misa se basan en la edición del 1544. Todavía Morales pertenecía como cantor a la Capilla Pontificia de Roma. Al editar la misa en el año indicado (1544), Morales "modernizó" su misa, compuesta anteriormente, rehaciendo algunas de sus partes, y olvidándose de algunos procedimientos arcaicos de composición.

Robert Stevenson analiza estas partes arcaicas de la misa *Mille regretz* de Morales, y señala muy atinadamente sus principales características, en relación con la impresa en 1544. Refiriéndose al *Sanctus*, señala el musicólogo hispanista las siguientes diferencias: olvido de los cánones; cambio de compás en el *Osanna*; abandono de las notas largas de la canción parodiada; equilibrada aparición de los silencios; presencia de 20 sostenidos, al socaire de la *semitonía subintellecta*. En la versión arcaica sólo aparecen sostenidos en las cadencias finales. (Cf. *Josquin in the Music of Spain and Portugal).*

HOMENAJE A JOSQUIN

Con la misa "parodia" *Mille regretz*, Morales pagó su más elevado tributo de

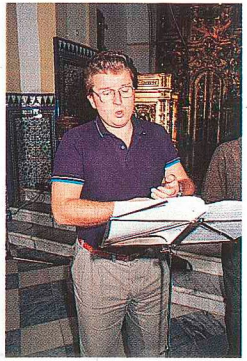
admiración al compositor más querido en España por aquellas calendas. Josquin no viajó a España, aunque no le faltaron las ganas, como consta documentalmente. Otros compositores franco-flamencos fueron más afortunados que él en este sentido. Ockeghem, Pièrre de La Rue, Agricola y Sombert, entre otros, conocieron la Península Ibérica, y actuaron en ella musicalmente. Pièrre de La Rue y Agricola viajaron en dos ocasiones por España (en 1501-02 y en 1506), acompañando a D. Felipe el Hermoso y a Dña. Juana la Loca. Incluso Agricola murió en Valladolid.

Aunque Josquin no estuvo en España, sin embargo sus composiciones fueron muy conocidas en los medios musicales españoles. Desde comienzos del s. XVI, y a partir de las primeras publicaciones del Petrucci con obras de Josquin, éste se convirtió en un ídolo musical para los compositores ibéricos. Las catedrales adquirían sus obras; los músicos bebían en sus composiciones. Francisco de Peñalosa, por ejemplo, parece que tuvo muy presente el estilo de Josquin. Algunas composiciones de estos músicos tienen la "doble" paternidad.

Josquin, por otra parte, si no consiguió enrolarse en las listas de los músicos franco-flamencos que venían a España, sí que compuso una misa titulada *Una musque de Buscaye (= Una moza de Vizcaya)*. Aunque el P. Donostia asegura que la canción que da el nombre a esta misma no tiene nada de la canción popular vasca, sin embargo, el recuerdo de Josquin de una región española es ya un homenaje para España, meta nunca alcanzada de sus viajes.

ANÁLISIS

La misa *Mille regretz* de Morales es una



misa de las llamadas en musicología misas "parodia". Está compuesta para 6 voces, con excepción de algunas secciones, que son a 3 voces, y ponen una nota de variedad en el conjunto polifónico. Como misa "parodia" que es, ella está basada en el rodrigón de una canción preexistente. En este caso, sobre la canción señalada de Josquin Després, *Mille regretz*.

La melodía de esta canción profana se está oyendo permanentemente, durante toda la misa. Es la voz primera la que se adueña principalmente de la melodía. El estilo de esta misa es la imitación libre, combinada con la homorrítmia. La melodía de la canción sobrenada por el tejido polifónico de las voces, que sacan buen partido de los giros musicales de la canción.

La misa *Mille regretz* está escrita en el modo *deuterus* gregoriano, sin transportar. Y dentro del *deuterus*, en la vertiente *plagal* o modo IV gregoriano: nota final, *mi*; nota dominante, *la*. La voz del *cantus I* traspasa melódicamente las fronteras de la escala de *mi*. Por otra parte, abundan las cadencias intermedias sobre la nota *la*, dominante o *repercussa* del modo asignado. Todas las cadencias finales reposan sobre *mi*. Morales, en esta misa, tiende a evitar el giro descendente semitonal del bajo, propio de este modo y de la cadencia andaluza (VII^6-I), para convertirlo en VII-I ó VII-IV-I, y otros sustitutivos del VII^6-I.

Morales formó parte de la Capilla Pontificia de Roma, como cantor contralto, en el decenio 1535-45, junto a otros cantores, algunos también excelentes compositores, como Festa, Arcadelt, Escribano y Escobedo, antes de la aparición de Palestrina en dicha Capilla Pontificia. Morales es considerado como el compo-

sitor más importante entre Josquín y Palestrina. Según el musicólogo Samuel Rubio, después de un estudio exhaustivo de sus composiciones, Morales preparó y facilitó el llamado estilo palestriniano. Las características más notables del compositor sevillano son: sobriedad y equilibrio, claridad y concisión, dentro de un ambiente impregnado muchas veces de dramatismo y sentido religioso de muy elevados quilates. Como fuente de inspiración principal, Morales se apoya principalmente en el canto gregoriano. La inspiración a base de la canción popular profana, como en el caso de la misa *Mille regretz*, es excepcional.

EL "MAGNIFICAT DE VII TONO" DE MORALES

FUENTES

La primera fuente impresa de esta magnificat es la editada en Venecia, el año 1542. Morales era entonces cantor de la Capilla Pontificia en Roma. La obra en que aparece este magnificat se titula: *Magnificat cum quatuor vocibus Moralis Hispani, aliorumque authoribus* (Veneciis apud Hieronymum Scotum, 1542). En esta obra aparecen 10 magnificat de Morales, junto a otros magnificat de varios autores: Jachet, Richafort, Tugdual y Loiset Pieton. Por el contenido y por la manera de encabezar el título de esta obra, es obvio que el editor quiere dar preferencia al compositor *hispano*.

Después de esta primera edición, vinieron otras, siendo los magnificat las obras que más fama dieron a Morales en la Europa cristiana. En el corto período de 1542 a 1619, los magnificat de Morales tuvieron 16 ediciones, cifra no alcanzada por ninguna otra colección de este género de composición. Como dato curioso, la siguiente edición de magnificat de Morales fue hecha en Wittenberg, el año 1544. Es ésta una edición protestante. En la portada del tenor aparecen los grabados de Lutero y Melanchton, flanqueando la efigie del Elector de Sajonia.

Algunos versos de los magnificat de Morales, como algunos de sus motetes, fueron llevados a las cuerdas de la vihuela española. Enríquez de Valderrábano así lo hizo en su *Silva de Sirenas* (Valladolid, 1547) y Miguel de Fuenllana en su *Orphenica Lyra* (Sevilla, 1544).

Palestrina conoció los magnificat de Morales, y puso su mano compositiva en algunos de ellos. No deja de ser curioso el hecho de que Palestrina pusiera, de su cosecha, alguna voz más en algunos versos a pocas voces de Morales. Todo ello indica el gran aprecio que el *Príncipe de la Polifonía* tenía por el compositor sevillano.

EL TEXTO Y SU OCASIÓN LITÚRGICA

El texto latino oficial del magnificat es:

Magnificat + anima mea Dominum.
Et exsultavit spiritus meus in Deo salutari meo.
Quia respexit humilitatem ancillae suae: ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes.
Quia fecit mihi magna qui potens est: et sactum nomen eius.
Et misericordia eius a progenie in progenies: timentibus eum.
Fecit potentiam in brachio suo: dispersit superbos mente cordis sui.
Deposuit potentes de sede, et exaltavit humiles.

Esurientes implevit bonis: et divites dimisit inanes.
Suscepit Israel puerum suum, recordatus misericordiae suae.
Sicut locutus est ad patres nostros, Abraham et semini eius in saecula.
Gloria Patri et Filio, et Spiritui Sancto.
Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum. Amen.

Su traducción al español es la siguiente:

Alaba + mi alma al Señor,
Y se alegra mi espíritu en Dios mi salvador.
Porque miró la humildad de su esclava: desde ahora bienaventurada me dirán todas las generaciones.
Porque hizo en mí grandes cosas el que es poderoso: + y santo su nombre.
Y su misericordia [va] de generación en generación: para los que le temen.
Hizo proezas con su brazo: y dispersó a los soberbios de su corazón.
Derribó a los poderosos del trono, y exaltó a los humildes.
A los hambrientos llenó de bienes: y a los ricos despidió vacíos.
Acogió a Israel su siervo, acordándose de su misericordia.
Como lo prometió a nuestros padres, Abraham y sus descendientes por los siglos.
Gloria al Padre, y al Hijo, y al Espíritu Santo.
Como era en el principio, y ahora, y siempre por los siglos de los siglos. Amén.

El *Magnificat* es el cántico litúrgico propio de la hora canónica de *vísperas*. Se le llama también "el cántico mariano", porque aparece en el evangelio de San Lucas (c. I, 46-55) en boca de la Virgen

María. El *Magnificat* consta de 10 versos, a los que la liturgia añade otros dos, que forman la clásica doxología del *Gloria Patri*. Muchos grandes compositores anteriores y posteriores a Morales compusieron magnificats. Generalmente, esta composición alterna con el canto gregoriano. Unas veces, la polifonía canta los versos impares; otras, los pares. Algunos autores como Morales han compuesto dos juegos de magnificat; uno para los primeros, y otros para los segundos. Es más frecuente, en el caso de un solo juego de magnificat, componer los versos pares. De este modo, el cántico mariano finaliza en polifonía, es decir, más solemne, que si finalizara en gregoriano.

ANÁLISIS

Viniendo al examen concreto de este *Magnificat de VII tono*, se puede concretar lo siguiente.

Este magnificat canta polifónicamente sus 6 versos pares. Los impares deben ser cantados alternativamente en canto gregoriano con su tono correspondiente (el VII). Aunque la edición impresa del 1542 diga que los magnificat son para 4 voces, de hecho, Morales altera siempre el conjunto vocal. El verso 8 de este magnificat es para 3 voces, y el verso 12, último del cántico, es para 6 voces. Era costumbre del sevillano agrandar el conjunto vocal del último verso. Así el magnificat terminaba con más solemnidad. Y también era costumbre de Morales añadir un canon a 2 voces al cuarteto final del magnificat.
Los magnificat de Morales tuvieron tanto éxito porque todos ellos están saturados del canto gregoriano. La melodía salmódica es el tema obligado de sus versos.

En este *Magnificat de VII tono* aparece el motivo gregoriano en forma de *cantus firmus* en los versos 4, 6, 10 y 12. En ellos, siempre una voz canta íntegro el motivo salmódico, en notas variadas. Los demás versos están inspirados también en el motivo gregoriano propio del tono VII. Además, siempre aparece íntegro el 2.º hemistiquio del verso, al final de los versos que no tienen *cantus firmus*.

En el verso 12, último del magnificat, aparece un *canon in diatessaron* (= un *canon a la 4.ª inferior)*, entre la 2.ª voz y la 4.ª. Las dos voces añadidas de este canon cantan el motivo gregoriano desde el comienzo hasta el final. Con este artificio de composición musical, Morales pone la firma a todo el *Magnificat de VII tono*, y no deja lugar a dudas de que se trata de un magnificat de VII tono. Este procedimiento es normal en todos los magnificat de Morales.

El magnificat que comento está escrito en el modo VII gregoriano. La melodía salmódica se encuentra en todos los versos del cántico mariano, en la forma ya dicha. Dicho tono tiene su final en *sol* y su *repercussa* o dominante en *re*. Sin embargo de lo dicho, Morales finaliza todos los versos de este magnificat sobre el acorde de *la*. Los polifonistas no siempre finalizaban sus magnificat sobre la final del tono correspondiente. Los salmos y cánticos gregorianos tienen varias notas finales, que están claras en los libros litúrgicos. En concreto, la final *la* de este *Magnificat de VII tono* corresponde a la nota final *a* de dicho tono VII. Puede verse en el *Liber Usualis*.

EL MOTETE "LAMENTABATUR IACOB" DE MORALES

FUENTES

Este motete fue publicado por primera vez en vida de su autor, en Milán en 1543. Se conservan manuscritos antiguos del mismo en la catedral de Toledo y en la parroquia de Santiago de Valladolid. En la Biblioteca Vaticana hay también varias copias antiguas y modernas. Copias de los siglos XVIII-XIX las hay en diversas bibliotecas europeas. El vihuelista Miguel de Fuenllana puso este motete en las cuerdas de su instrumento. El trabajo aparece en su *Orphénica Lyra* (Sevilla, c. 1553). Ello demuestra la gran visión que tuvo "el ciego de Navalcarnero" (Madrid) al incluir este motete entre las obras de su vihuela.

Hilarión Eslava y Felipe Pedrell publicaron este motete en sus respectivas colecciones -*Lira Sacro Hispana* (1869) e *Hispaniae Schola Musica Sacra* (1894)-. Modernamente, el Instituto Español de Musicología del C.S.I.C. ha publicado la *Opera Omnia* de Cristóbal de Morales, en su sección Monumentos de la Música Española. La obra en siete volúmenes ha sido preparada por el insigne musicólogo, Mons. Higinio Anglés.

EL TEXTO Y SU OCASIÓN LITÚRGICA

El texto de este motete proviene de un *responsorio* de maitines, y se refiere a la historia de José, hijo de Jacob, en Egipto. Pasaje narrado por la sagrada Biblia en el libro del Génesis, XLII-XLV. El texto es un comentario litúrgico, dramático y desgarrador, a la dicha historia. Jacob, postrado en tierra, pone el grito en el

cielo, y pide a Dios le vuelva sus dos hijos más pequeños, José y Benjamín. El texto litúrgico latino del motete es como sigue. Está compuesto por el *responsorio* propiamente tal, y por su *verso* correspondiente:

Lamentabatur Iacob de duobus filiis suis: Heu me dolens sum de Ioseph perdito, et tristis nimis de Beniamin ducto pro alimoniis: Precor caelestem Regem, ut me dolentem nimiun faciat eos cernere.
Prosternens se Iacob vehementer cum lacrimis pronus in terram, et adorans ait: Precor caelestem Regem, ut me dolentem nimiun faciat eos cernere.

Su traducción al español es como sigue:

Se lamentaba Jacob por sus dos hijos: ¡Ay de mí! que estoy angustiado por José desaparecido, y tristísimo por Benjamín, rehén para conseguir alimentos. Ruego al Rey Celestial, me conceda verlos, a mí, roto de dolor.
Derribado en tierra, Jacob con lágrimas decía en oración: Ruego al Rey Celestial me conceda verlos, a mí, roto de dolor.

El dramatismo textual de este motete rima muy bien con la ocasión litúrgica en que es cantado. Dicho texto constituye el *Responsorio IX* del Domingo III de Cuaresma, tiempo fuerte dentro de la liturgia católica. Los responsorios de este domingo III se refieren a la historia bíblica de José, vendido por sus hermanos. Higinio Anglés había puesto de relieve los gustos de Morales en la elección de sus textos dramáticos. El texto de este motete corrobora lo dicho por el musicólogo catalán.

ANÁLISIS

El motete *Lamentabatur Iacob* es un motete a 5 voces, bipartito, con texto responsorial y en estilo polifónico de imitación libre. "Celebérrimo motete", lo llama Higinio Anglés. Motete de antología, se puede añadir. Y esto, sin recurrir a una frase hecha o estereotipada, sino porque es la pura verdad. Este motete de Morales ha ido apareciendo en muchas antologías y colecciones de la música universal. Algunas se han citado ya.
Se trata de un motete bipartito, porque tiene dos partes. Cuando los motetes tienen abundante texto, el autor los suele dividir en dos partes. Ejemplo conocido de motete bipartito es el *Domine, non sum dignus* de Tomás Luis de Victoria. Con frecuencia, los motetes bipartitos suelen tener su texto sacado de algún *responsorio*, como el presente de Morales. En este caso, la I parte la constituye el *responsorio* propiamente tal; la II parte canta el *verso* de dicho *responsorio*.
A veces, las dos partes de un motete bipartito sólo tienen en común la afinidad musical del modo gregoriano, en que están escritas, junto con la continuidad del texto litúrgico. En este motete de Morales, la afinidad de las dos partes es más estrecha. Las secciones finales de las dos partes son iguales. En ellas aparece la idea inicial del motete.
El estilo musical de este motete es el estilo de imitación libre, que surgió en la primera mitad del s. XVI. En este estilo, llevado a su pureza ideal, desaparece el *cantus firmus*, la homorritmia y las secciones a dos voces. Dentro de él impera el pluritematismo. Hablando en general, cada frase textual lleva su tema, que finaliza en alguna cadencia. Fue Nicolás Gombert quien practicó e impuso

este nuevo estilo de composición renacentista, que se desarrolló en la primera mitad del s. XVI. Morales vivió el florecimiento de este estilo llamado también de "imitación sintáctica".
Este motete está compuesto en el modo *deuterus* gregoriano, transportado una 5.ª baja: escala de *la* con el *si bemol* en las claves. Y, dentro de este modo, le señalo el *plagal* o modo IV gregoriano. La razón de todo ello estriba en que este motete finaliza en *la* y abundan las cadencias intermedias sobre el *re*, dominante del modo transportado. Por otra parte, la voz más aguda se desplaza fuera del ámbito estricto de la escala de *la*. Todo ello queda confirmado por el modo de cadenciar. Las cadencias finales (sobre el *la*) son cadencias llamadas *remisas*, a base de tono entero; las cadencias intermedias sobre la dominante (re) son *sostenidas*, a base de semitonía.

El motete se abre con la entrada sucesiva de las 5 voces. La voz más grave hace su aparición la última de todas, como mandan los cánones, que después se llamarán "palestrinianos". El tema primero del motete, y el más característico, lo propone el tenor I. Es un tema musical descendente de dos miembros. Es como un lamento textual y musical, que marca toda la composición. Dicho tema aparece también al final de las dos partes del motete. Los demás temas van surgiendo natural y espontáneamente con las nuevas frases textuales.
En el lamento inicial, la primera nota es la más aguda; luego va descendiendo de tesitura, llenando toda la escala (de *re* a *re*). Lo contrario acontece, cuando el *cantus* de la II parte canta la frase *pronus in terra* (= doblado hacia la tierra). Aquí la voz comienza en la nota más baja y asciende hasta su octava. Son madrigalismos a los que la polifonía sacra no solía renunciar.

EL MOTETE DE MORALES, "EMENDEMUS IN MELIUS"

FUENTES

Este motete ha llegado hasta nosotros en fuentes escritas. Los libros n.º 4 y n.º 7 del Monasterio de El Escorial (Madrid) lo atribuyen a Morales. La paternidad de este extraordinario motete, gemelo del anterior, ha estado en duda. Hilarión Eslava y Felipe Pedrell lo asignan a Morales, en sus respectivas antologías sacras -*Lira Sacro Hispana* (1869) e *Hispaniae Schola Musica Sacra* (1894)-. Modernamente también lo atribuye a Morales la *Historial Anthology of Music* de A.T. Davison and W. Apel (1949). Por supuesto, también lo atribuyen a Morales los musicólogos Samuel Rubio y Robert Stevenson.

EL TEXTO Y SU OCASIÓN LITÚRGICA

El texto latino de este motete es el siguiente:

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

La traducción al español es la siguiente:

Corrijamos para mejor las cosas en que por ignorancia hemos pecado: no sea que, sorprendidos de repente por la muerte, busquemos tiempo de penitencia, y no lo podamos encontrar. Escucha, Señor, y ten misericordia: porque hemos pecado contra ti.

Un segundo texto es cantado por el *Altus*

II, mientras las demás voces están cantando el texto anterior. Esta cuña, recordatoria mortuorio, dice así:
Memento, homo, quia pulvis es, et in pulverem reverteris. (= Acuérdate, hombre, que eres polvo, y que en polvo te convertirás).
El motete que ahora comento, de resonancias escatológicas, se ha cantado tradicionalmente durante la imposición de la ceniza, a las puertas de la cuaresma. Concretamente, este motete es un *responsorio* para el Miércoles de Ceniza, antes del Domingo I de Cuaresma.

ANÁLISIS.
El *Emendemus in melius* es un motete a 5 voces, bitextual y bipartito en su origen, con texto responsorial y en estilo polifónico de imitación libre, que lleva dentro un *cantus firmus* "ostinato".
Digo que este motete es bitextual, porque en él suenan a la vez dos textos diferentes, según se ha indicado ya. Dentro del texto correspondiente al *responsorio* del Miércoles de Ceniza, el *altus I* hace oír, a intervalos, la cuña punzante del *Memento, homo...*, que es la frase que el sacerdote dice justamente cuando impone la ceniza en la frente de los que se acercan a recibirla. Seis veces canta el *altus I* la frase terrible, a intervalos, separados por el silencio de tres compases. El *cantus firmus* "ostinato", como lo dice la misma palabra italiana, es una frase musical, ajena al tejido polifónico de la composición, que se repite machaconamente. Sirve para subrayar e inculcar una idea. En el caso presente, la idea de la muerte segura. A. T. Davison y W. Apel, en su antología musical ya citada, alaban a boca llena este impresionante motete y ponen de relieve el ceñudo y reiterado *Memento, homo...*, que interrumpe a intervalos la oración básica del *responsorio*.

Según el gran musicólogo Samuel Rubio, especialista en Morales, el compositor sevillano suele escribir los motetes que pertenecen a la modalidad eólia, "con tres tónicas distintas" (Cf. *Cristóbal de Morales. Estudio crítico de su polifonía*, p. 176). Una de ellas es la tónica *la* con las claves limpias de sostenidos y bemoles. El motete que ahora comento está en modo *eólio*, y, dentro de este modo, en el *plagal* o modo X gregoriano.
Desde que Hilarión Eslava eligió este motete, y los otros dos de esta grabación, y los incluyó en su *Lira Sacro Hispana*, las antologías posteriores corroboran esta elección del sacerdote navarro. Por ello, se puede decir, y lo repito, que los tres motetes de esta grabación son motetes "de antología".
El motete *Emendemus in melius* me recuerda otros dos motetes de Morales, también con *cantus firmus* "ostinato", pero que son motetes profanos, con textos circunstanciales. Estos motetes son: *Iubilate Deo omnis terra* (1542) y *Gaude et Laetare, Ferrariensis Cívitas* (1549). Ambos motetes tienen un *cantus firmus* "ostinato" profano, acorde con su texto, y que alude a circunstancias históricas especiales. El primero fue compuesto para conmemorar la Paz de Niza, propuesta por el papa Paulo III a los soberanos Carlos III y Francisco I de Francia. el segundo motete indicado fue compuesto con ocasión de la elevación al cardenalato de Hipólito d'Este.

"O CRUX, AVE, SPES UNICA", MOTETE DE MORALES

FUENTES
Higinio Anglés señala como fuente im-

presa el *Liber primus cum quinque vocibus*, editado en Venecia en 1543. Robert Stevenson, en el *Grove's Dictionary*, vol. V (1954), p. 884, cita otra versión impresa de 1543. Como fuente manuscrita antigua está el *Ms. 3* del Monasterio de El Escorial. A partir de la segunda mitad del siglo pasado, este motete aparece en la *Lira Sacro Hispana* de Hilarión Eslava (1869), en la *Hispaniae Schola Musica Sacra* de Felipe Pedrell (1894), y en la *Antología Polifónica Sacra. Autores Españoles* de Samuel Rubio (1954). Otras antologías contemporáneas registran también este motete dedicado a la cruz redentora de Jesús.

TEXTO Y OCASIÓN LITÚRGICA

El texto latino de este motete dedicado a la pasión de Jesús es como sigue:

O Crux, ave, spes unica,
o Redemptoris gloria,
auge piis iustitiam
reisque dona veniam.

Su traducción al español es la siguiente:

Salve, oh Cruz, esperanza única,
oh gloria del Redentor,
aumenta la santidad en los buenos
y a los pecadores concédeles el perdón.

Estos versos latinos forman la 6.ª estrofa del conocido himno *Vexilla Regis*. Sin embargo, hay que decir que la estrofa latina, tal como la tenemos hoy, difiere bastante de la versión empleada por Morales. Ello se debe a la reforma que hizo el papa Urbano VIII en los himnos litúrgicos.

El himno *Vexilla Regis* tiene su puesto propio en las *Vísperas* del Domingo I de Pasión. Es un canto a la cruz y al Crucificado, que serán conmemorados especialmente en la siguiente semana, la Semana Santa.

ANÁLISIS

Este motete es la pieza más corta de estas grabaciones sacras; sólo 57 compases en la transcripción de Higinio Anglés. Sin embargo, es una pequeña joya. Las cinco voces de su conjunto polifónico van entrando en forma imitativa, formando lo que se llama la introducción del motete. Este sigue en imitaciones libres, como sucede en los otros dos motetes ya estudiados.

El presente es motete sin *cantus firmus*. Se adivina, en algunos compases, algunas referencias melódicas al himno gregoriano del *Vexilla Regis*. Por ejemplo, en los compases 43-45, cuando el bajo canta *reisque dona*.

Característica es la manera de empezar a cantar el tenor II (y las demás voces), con su intervalo de 5.ª justa descendente, en las palabras *O Crux*. Es el intervalo de la admiración y asombro. Tomás Luis de Victoria también sacó buen partido de este intervalo, en algunas de sus composiciones. Recuérdese el inicio de su motete *O magnum mysterium*.

Samuel Rubio señala para este motete el modo *eólio* (Cf. *Ibid.*, p. 176). Desde luego, se trata de un motete que finaliza en *la*, y tiene las claves limpias de sostenidos y de bemoles. Sin embargo, se puede señalar alguna cadencia, y no lejana del final (c. 45-46), que suena a *deuterus*.

LA CANCIÓN "MILLE REGRETZ" DE JOSQUIN DESPRÉS

COSTUMBRE MUSICAL

En el Renacimiento era costumbre habitual escribir misas para el culto sagrado, basadas en canciones profanas. Morales escribió 23 misas para el culto sagrado. De ellas, 6 sobre canciones profanas, muy conocidas en la época. De las 6 dichas, 3 sobre canciones españolas *(Desilde al caballero, Tristezas me matan y La Caça)* y otras 3 sobre canciones no españolas -dos sobre *L'homme armé* y la misa ya comentada, sobre la canción *Mille regretz.*

Se nota, en la producción musical de Morales, la tendencia a disminuir la presencia de canciones profanas dentro de su música sagrada. A este respecto, el musicólogo Samuel Rubio escribe: "el polifonista hispalense fue de los primeros en renunciar a la composición de misas sobre canciones profanas, preparando, con su ejemplo, el camino a la reforma que en este sentido habría de llevar a buen término el Concilio de Trento" (Cf. *Ibid.*, p. 310). Tomás Luis de Victoria no escribió ninguna, no ya de sus misas, sino de sus composiciones, con base en la canción profana.

TEXTO DE LA CANCIÓN "MILLE REGRETZ"

El texto de la canción antigua francesa es como sigue:

Mille regretz de vous habandonner
et d'eslonger vostre fache amoureuse.
J'ay si grand dueil et paine douloureuse
qu'on me verra brief mes jours deffiner.

Su traducción al español es como sigue:

Mil pesares (sufro) por abandonaros
y por alejarme de vuestra faz amorosa.
Tengo tan gran dolor y profunda pena,
que se me verá pronto acabar mis días.

La canción *Mille regretz* está vinculada al nombre del famoso compositor franco-flamenco, Josquin Després. De hecho, en las obras completas de este compositor, debidas a A. Smijers, aparece esta canción armonizada para 4 voces. (Cf. *Werken van Josquin des Prés. Wereldlijke Werken.* Buldel III, n.º 25, p. 63). Sin embargo, es probable que la melodía de dicha canción fuera una melodía conocida anteriormente, y que hubiera calado muy profundamente en el pueblo. Incluso, esta melodía llegó hasta España. Luis de Narváez, que la llevó a las cuerdas de su vihuela, la llama "la canción del Emperador", refiriéndola al Emperador Carlos V.

La canción que comento está armonizada en el modo *deuterus*, sin transportar. Se trata de una armonización sencilla y transparente, sin complicaciones, donde la melodía cantada por la voz primera es lo más importante. Predomina el estilo homorrítmico, sobre todo, en los últimos compases. En los compases centrales, las voces tienden a emparejarse de dos en dos. Es el sello de Josquin. Veo coincidencias de armonización entre Morales y Josquin. Por ejemplo, los compases finales del *Christe* y del *Filius Patris* del *Gloria* son muy parecidos. La canción *Mille regretz* para 4 voces, transmitida por A. Smijers, tiene 41 compases.

PARENTESCO MELÓDICO

La melodía del *Mille regretz* tiene mucho parentesco con el coral *Es tut mich*

verlangen de la Pasión según San Mateo de Juan Sebastián Bach. No es de extrañar. Hay algunas melodías populares que, por su vitalidad, han arraigado profundamente entre las gentes.

Ateniéndome ahora sólo a la melodía de la canción *Mille regretz*, digo que tiene gran parecido con el coralbachiano citado. Y este coral, a su vez, ya se encuentra, como canción profana amatoria, en la colección de Hans Leo Hassler, *Lustgarten neuer teutscher Cesäng* (1601), con el título de *Mein Gmüth is mir verwirrent*. Posteriormente, esta canción amatoria fue adoptada al uso religioso -fue vuelta a lo divino, que dirían nuestros clásicos- por Johann Grüger. Juan Sebastián Bach tomó de la tradición alemana esta canción, y la incluyó en varios de sus corales.

Lo que voy diciendo demuestra, una vez más, que las melodías musicales son más conscientes que sus textos. Por una melodía pueden ir pasando diversos textos (sagrados y profanos), a través de los años. Ejemplo, en nuestra misma casa. Todavía encontramos, en nuestro folklore musical, melodías que aparecen en el libro de Francisco Salinas, *De Musica libri septem* (Salamanca, 1577). Pero, ninguna de esas melodías ha llegado a nosotros con el texto que aparece en el libro del ciego burgalés.

Dionisio Preciado
Dr. en Musicología y Prof. Sup. de Composición Musical.
Madrid, 1991

Ingeniero de sonido y director artístico: Peter Laenger
Dirección científica: CENTRO DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL DE ANDALUCÍA
Producción ejecutiva: José María Martín Valverde
Edición musical: MAPA MUNDY, 72 Brewery Road/London N 7 9NE, England
Grabación: Monasterio de Nuestra Señora de Loreto (Sevilla), marzo de 1991
Estudio: TRITONUS MUSIKPRODUKTION GmbH, Stuttgart
Fabricado por: TECNO CD S.A., Madrid
Diseño y produción gráfica: DISEÑO & PRODUCCIÓN, Sevilla
Fotos: F. Crespo
Ⓒ + Ⓟ edición: Productora andaluza de programas, S.A. 1992.
Esta grabación forma parte de una serie con el nombre de "DOCUMENTOS SONOROS DEL PATRIMONIO MUSICAL DE ANDALUCÍA" realiza PRODUCTORA ANDALUZA DE PROGRAMAS por encargo del CENTRO DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL DE ANDALUCÍA dependiente de la CONSEJERÍA DE CULTURA Y MEDIO AMBIENTE DE LA JUNTA DE ANDALUCÍA.

La grabación de un disco puede ser una experiencia clínica y aséptica, una lucha por la perfección que muy a menudo se decanta por el compromiso de lo permanentemente aceptable.

De vez en cuando, sin embargo, una buena combinación de circunstancias pueden producir algo más que eso. Nuestros planes consistían en hacer el registro en sólo dos días (hace pocos años este mismo proyecto nos habría llevado una semana), pero desde que penetramos en el sosegado frescor de la iglesia del monasterio de Loreto supimos que aquel era el lugar perfecto para grabar a Morales y que todo iba a salir bien. Peter Laenger, el ingeniero de sonido de Tritonus Stuttgart, nos guió en las prolongadas tomas que se precisaron a fin de conseguir la continuidad musical y la realización adecuada. A la hora del almuerzo emergíamos a la luz solar y nos dirigíamos al pueblo cercano para reconfortarnos con los productos locales (aceitunas como jamás antes habíamos probado…). Después volvíamos a la música y terminábamos el día cansados pero felices al salir al azul profundo de la noche andaluza.

El principal problema musical de la misa es el de la *"música ficta"*, la convención por la cual los intérpretes de la época añadían agudo o bajos para modificar la modalidad del manuscrito original y que en este caso afecta especialmente a las cadencias finales. El *"Mille Regretz"* de Josquin ha estado en nuestro repertorio durante muchos años en los cuales hemos ensayado varias versiones antes de decantarnos por una "definitiva". Sobre ésta, que también va en el disco, hemos basado nuestro tratamiento de la misa. Morales revisó los dos movimientos finales para la impresión de 1554 (conservando el Agnus Dei central). Nosotros hemos incluido ambas versiones para que los oyentes puedan escoger la que más les agrade.

John Potter
The Hilliard Ensemble