



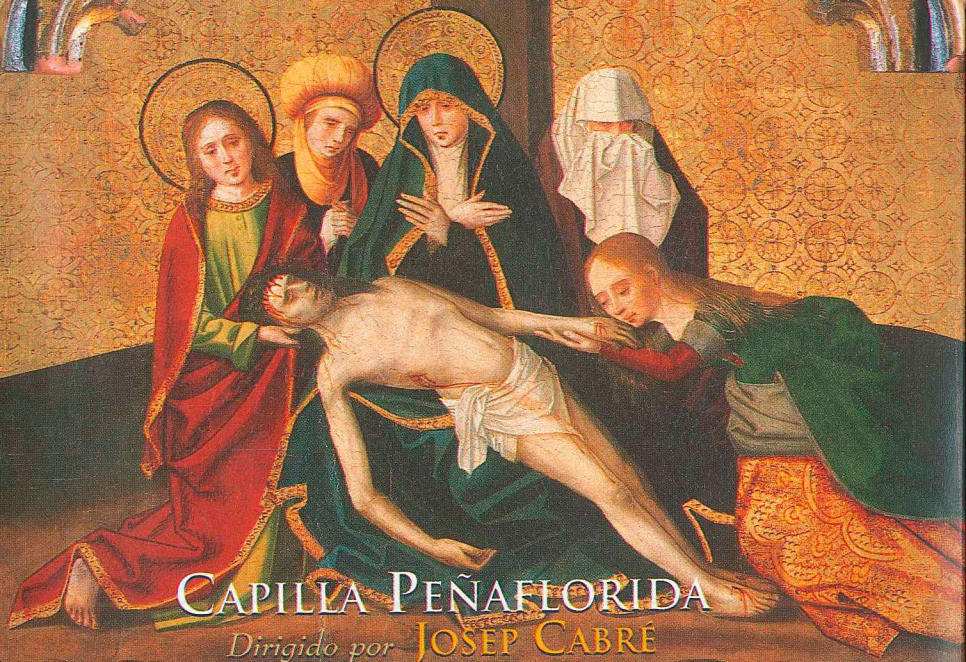
DOCUMENTOS SONOROS DEL PATRIMONIO MUSICAL DE ANDALUCÍA

JUAN VÁSQUEZ

Agenda Defunctorum

CENTRO DE DOCUMENTACION MUSICAL DE ANDALUCÍA

SERIE I
CLÁSICA



CAPILLA PEÑAFLORIDA

Dirigido por JOSEP CABRÉ

R. 23.809

JUAN VÁSQUEZ
Agenda Defunctorum



CAPILLA PEÑAFLORIDA
Dirigido por JOSEP CABRÉ

Agenda Defunctorum

JUAN VÁSQUEZ
Agenda Defunctorum

CAPILLA PENAFLORIDA
Dirigido por JOSEP CABRÉ

JUAN VÁSQUEZ

(ca. 1510-1575)

Agenda Defunctorum Sevilla 1556

AD MATUTINUM

1.	<i>Invitatorium:</i> "Regem cui omnia..."	8'24"
2.	<i>Antiphona:</i> "Dirige, Domine"	1'41"
3.	<i>Antiphona:</i> "Convertere Domine"	2'06"
4.	<i>Antiphona:</i> "Nequando rapiat"	2'12"
5.	<i>Versiculum:</i> "A porta inferi"	17"
6.	<i>Lectio I:</i> "Parce mihi Domine"	2'25"
7.	<i>Lectio II:</i> "Taedet animam meam vitae meae"	2'42"
8.	<i>Lectio III:</i> "Manus tuae fecerunt me"	2'01"

AD LAUDES

9.	<i>Antiphona:</i> "Ego sum resurrectio et vita"	
	<i>Canticum Zachariae:</i> "Benedictus Dominus Deus Israel"	5'49"

AD MISSAM

10.	<i>Introitus:</i> "Requiem aeternam..."	
	<i>Psalmus:</i> "Te decet hymnus Deus in Sion"	4'32"
11.	"Kyrie eleison. Christe eleison. Kyrie eleison"	4'01"

12.	<i>Graduale:</i> "Requiem aeternam..."	
	<i>Versus:</i> "In memoriam aeternam. Requiem..."	3'48"
13.	<i>Tractus:</i> "Sicut cervus"	2'22"
14.	<i>Offertorium:</i> "Domine Jesu Christe"	4'29"
15.	"Sanctus. Benedictus."	3'38"
16.	<i>Motectum:</i> "Sana me Domine"	3'25"
17.	"Agnus Dei."	3'26"
18.	<i>Antiphona:</i> "Absolve, Domine"	2'18"

ABSOLUTIO PRO DEFUNCTIS

19.	<i>Responsorium</i>	11'40"
20.	"Requiescant in pace. Amen"	47"

Tiempo total 73'22"

Capilla Peñaflorida

Sopranos ISABEL ÁLVAREZ
KARMELE IRIARTE
M^a JESÚS UGALDE

Altos DAVID AZURZA
MIRARI PÉREZ
DAVID SAGASTUME

Tenores JON BAGÜES
JOSEP BENET
PELO ORMAZÁBAL

Bajos NICOLÁS BASARRATE
AITOR SAIZ DE CORTÁZAR
GONZALO UBANI

Bajón FERNANDO SÁNCHEZ

Órgano LORETO FERNÁNDEZ-IMAZ,

Dirección JOSEP CABRÉ

Instrumentos:

Bajón: copia Denner-Guntran Wolf 1992

Bajoncillo tenor: copia de Melchor Rodríguez-Laurent Verjat 1986

Órgano positivo: José María Arizabalaga, 1985.

Agradecemos la gentileza de la Excm. Diputación Foral de Álava, propietaria del órgano positivo usado en esta grabación.

El Compositor

Nace Juan Vásquez en Badajoz hacia el año 1510. Aparece vinculado por primera vez a la música cuando es nombrado cantor de la Catedral de Badajoz en el año 1530, donde cinco años más tarde era sochantre. Su valía musical queda demostrada en el hecho de su elección como profesor de los niños cantoritos el mismo año de su nombramiento como cantor. En 1533 es elegido instructor en la práctica del canto no sólo para los mozos del coro sino también para los prebendados. Siguiendo la movilidad que caracterizó durante todo el Antiguo Régimen a los profesionales de la música española, en 1539 lo encontramos en la Catedral de Palencia como cantor.

En 1541 se traslada a Madrid requerido por García Basurto, maestro de capilla de Juan Tavera, Arzobispo de Toledo. Poco se sabe de la actividad de Vásquez por estas fechas. No hay rastros suyos ni en Toledo, ni en Arévalo, localidad a la que se trasladaron los cantores que componían su capi-

lla. En cualquier caso, y como señala Carmelo Solís, es en la década 1535-45 cuando Vásquez tomó contacto con el círculo de músicos de las cortes nobles.

En 1545 vuelve a Badajoz, esta vez como Maestro de Capilla, permaneciendo en el cargo hasta 1550. No hay muchas noticias de esta época, siendo de interés el viaje que realiza por motivos de salud a Villaviciosa en el año 1548. Era en esta localidad portuguesa donde residía la corte ducal de los Braganza, auténtico puente musical entre las vecinas culturas ibéricas.

En 1551 comienza su relación con Andalucía, como músico del noble sevillano Don Antonio de Zúñiga. A él están dedicados los Villancicos y canciones publicados en Osuna en el año 1551. Pero sobre todo Andalucía permite a Vásquez ponerse en contacto con Fray Juan Bermudo, Cristóbal de Morales y Francisco Guerrero.

En 1560 ve su aparición la última obra de Vásquez, la Recopilación de Sonetos y Villancicos, reunión de sus composiciones profanas. La dedicatoria nos muestra la permanencia de Juan Vásquez en Sevilla, donde se ha supuesto habitualmente que muriera hacia el año 1560. Sin embargo, recientes investigaciones creen identificarle

como Maestro de Capilla del Duque de Medina Sidonia por los años 1571-72, con lo que continúa abierta la interrogante sobre la fecha de su muerte.

El oficio de difuntos

La polifonía compuesta como plegaria oficial, por los fieles difuntos constituye sin duda uno de los capítulos más ricos de la polifonía renacentista.

Desde finales del siglo XV comienzan a conocerse misas de réquiem, siguiendo los trazos marcados por Ockeghem.

Cristóbal de Morales fue quien, en opinión de J. López-Calo, estableciera en territorio español el modelo de la misa de Réquiem. Se conservan dos misas suyas, una a cuatro voces y otra a cinco. Esta última fue editada en 1544; y de la otra se conocen copias varias que atestiguan su difusión. Además de las misas, compuso diversas piezas del oficio de difuntos.

El conocimiento mutuo que tuvieron Cristóbal de Morales y Juan Vásquez (llega éste a Sevilla en 1551, ciudad en la que dos años más tarde, en 1553, muere Morales) creemos que es importante en el tema del oficio de difuntos. Sevilla se convierte en

punto de reunión de los dos compositores cumbre de las misas "pro defunctis" del Renacimiento español.

La *Agenda Defunctorum* de Juan Vásquez se edita en la ciudad de Sevilla en 1556. El volumen está dedicado a "Joanni Bravo, viro nobilissimo ac domino suo". Puede considerarse este oficio como un hito en el desarrollo del género en esta época. No es frecuente encontrar desarrollado todo el oficio, además de la Misa de Réquiem. Muchos compositores compusieron Misas de difuntos, se conocen motetes, responsorios y salmos sueltos alusivos al oficio de difuntos. Pero pocas veces encontramos una idea coherente y unitaria que englobe musicalmente el oficio de difuntos completo. En este sentido, en frase de Samuel Rubio, la *Agenda Defunctorum* es la obra más completa de este género entre las compuestas por los polifonistas del Renacimiento.

Si la utilización del canto gregoriano en el tejido polifónico es rasgo habitual de la composición renacentista, la presencia del canto llano en la presente Agenda adquiere un primordialísimo lugar. De los 27 números de los que consta, no sobrepasan la media docena los que no estén basados en al-

gún tema de canto llano. Constituye así la Agenda de Juan Vásquez, un auténtico catálogo de los procedimientos renacentistas del uso del canto llano como "cantus firmus".

En lo que respecta al estilo, diversos autores señalan la diversificación de estilo de Vásquez con respecto al estilo polifónico imperante en la época —nos resistimos a utilizar el término internacional, que parece indicar una oposición al estilo nacional—, estilo que más adelante se correspondería con el llamado "palestriniano". No obstante, y como H. Mayer Brown señala refiriéndose al compositor Juan de Anchieta, está aún por estudiar la posibilidad de que los compositores españoles de alrededor de 1500 pensasen en términos de sonoridades simultáneas y secuencias de sonoridades. Este procedimiento, unido al contrapuntístico en boga, amplía las posibilidades expresivas de la música, haciendo resaltar el sentido del texto. Todo ello aplicado al oficio de difuntos, daría como resultado, en acertada frase de Samuel Rubio, un auténtico luto musical, la *Agenda Defunctorum* de Juan Vásquez.

♦♦ JON BAGÜES

Juan Vásquez, "Agenda Defunctorum", Sevilla, 1556

El primer impulso hojeando por primera vez la *Agenda Defunctorum* es la huida o el disimulo ante el tamaño de la obra. En efecto, bromas aparte, ¿cómo es posible que una obra así, de estas dimensiones, reconocida por los principales estudiosos del tema como el *corpus* más importante consagrado a la liturgia de difuntos en el siglo XVI, sea tan poco conocida y, claro, tan poco divulgada? Esto provoca sentimientos contradictorios ya que Juan Vásquez es figura principal de este siglo XVI en Andalucía, obviamente, y en todas las Españas. Y es asimismo de los menos conocidos. Las mismas cinco o seis obras son las que siempre figuran en todos los programas de conciertos y en los catálogos discográficos, obras, por supuesto valiosísimas y de gran encanto, pero que tienen quizá el defecto de os-

curecer o difuminar el resto de la producción de Juan Vásquez.

Una primera mirada a la partitura revela una gran riqueza de color, con una muy premeditada distribución de los conjuntos vocales en tesituras agudas, graves o mixtas según las necesidades del texto y el momento de la celebración. Esta variedad y la lectura de los índices de la obra, publicada en 1556, nos allanan el camino: una buena solución es una "puesta en escena", o mejor, una "colocación en su contexto", mucho más que una supuesta reconstrucción litúrgica, imposible por motivos obvios de espacio, pero también de sensibilidad, de época, de tradición. Especialmente difícil es la reconstrucción de todas las horas y oficios que acompañan un día litúrgico y su ambiente, en el limitado tiempo de un disco compacto de una hora...

Todas estas reflexiones han propiciado poco a poco una elección de tiempo y espacio hasta la configuración final de trabajo que aquí ofrecemos. Las alternativas nunca fueron excesivas: un conjunto vocal de reducidas dimensiones, quizás semejante a los de las capillas de esta época, interpretación del canto gregoriano que acompaña o se entremezcla con la polifonía... etcétera.

Entre las distintas partes que componen la *Agenda Defunctorum* hallamos claramente definidos dos caracteres principales: los textos hablados y los cantados. Entre los primeros cabría definir el invitatorio y las lecturas de maitines y el *Benedictus* de Laudes, mientras que en el segundo deberíamos situar las distintas partes de la Misa, casi siempre basadas en la parodia del *cantus firmus*, así como los motetes que sin formar parte propiamente de la misa están incluidos en ella, y la única pieza a cinco voces de la colección (a excepción del versículo *Requiem Aeternam* del invitatorio), el responsorio *Libera me*.

Si la música exequial requiere gravedad y seriedad en su interpretación, como demandan los maestros ya en esta época, no es menos cierto que una de las finalidades principales de una *Lectio*, una lectura, es la claridad y dicción del texto con el fin de transmitir adecuadamente el mensaje deseado. Esta es la razón principal de los distintos *tempi* en los versículos del invitatorio, como un recitado, en oposición a la majestuosidad de los *tutti*, y lo mismo podemos decir de las tres lecturas que figuran en la presente grabación, cada una con su distinto carácter dado por la elección de las tes-

turas en la escritura. Respecto a las antífonas de maitines, así como en la Misa, hemos tenido especial interés en subrayar, cuando está presente, la evidencia del *cantus firmus* gregoriano dentro de la polifonía, y esta es la razón de introducir el *Kyrie* en gregoriano o de intercalar el *Agnus Dei* polifónico con la monodía, aún siendo explícito en la época que la escritura polifónica libera, por así decirlo de tal obligación aunque no se repitiere el texto las tres veces reglamentarias. En el caso de las antífonas de maitines, el subrayado queda resuelto con el canto obligado de la antífona en canto llano antes del salmo correpondiente, del cual solamente interpretamos el primer versículo y la conclusión (*requiem aeternam...*) antes de cantar la versión polifónica de la antífona, rigurosamente construida sobre la misma melodía gregoriana.

Aunque Vásquez incluyó en su libro las melodías gregorianas de las piezas para las que no escribió polifonía, hemos optado por no interpretarlas en el presente trabajo. Hemos también omitido alguna repetición, como en el ofertorio, al no tener verso polifónico que lo demande. Tampoco hemos interpretado, por razones de espacio, las antífonas y lecturas del segundo y tercer

nocturno de maitines, con la esperanza, probablemente vana, de que lo esencial del discurso musical está contenido en el primer nocturno.

Aunque la *Agenda* no precisa nada al respecto, y basados en las prácticas conocidas de la época, hemos optado por acompañar toda la obra con el órgano sin otros instrumentos que pudieran “desmerecer” el carácter sobrio y grave requerido por la liturgia exequial. La única transgresión que nos hemos permitido es apoyar en ciertas piezas la voz del bajo con un bajón, práctica que si bien no está documentada todavía en la mitad del siglo XVI, muy pocos años después será norma habitual en la música hispana, tanto en acompañamiento *con la parte* como en su uso de bajo continuo.

Finalmente, y con la idea clara de estar haciendo una grabación discográfica y no la réplica de un oficio, hemos cambiado el orden de algunas piezas respecto al índice de la obra de Vásquez. Es el caso del responsorio *Libera me*, que en la liturgia se canta varias veces durante los distintos oficios del día. En la *Agenda* figura al final de *Laudes* y nosotros lo hemos situado al final, después de la Misa, durante la absolución sobre el túmulo. Es también el caso

del versículo *Requiescat in pace. Amen*, que también figura al final de las distintas oraciones del día, que también hemos optado por interpretar como colofón de esta obra larga, densa y expresiva, donde algunos giros melódicos y armónicos anuncian lo que sucedería en las Españas cincuenta años más tarde, con el nacimiento del Barroco, mientras otros fragmentos, como el verso del gradual, *In memoria aeterna*, están todavía fuertemente impregnados de la tradición franco flamenca que tanto había gustado en toda la península.

◆ JOSEP CABRÉ

The composer

Juan Vázquez was born in Badajoz around 1510. His first association with music was recorded in 1530 when he gained admission as a chorister at Badajoz Cathedral, where five years later he served as the succentor. Evidence of his musical prowess is that he was engaged as the music master to teach the choirboys in the same year that he was admitted as a chorister. In 1533 he was taken on as the singing instructor to teach not only the choirboys but also the prebendaries. In keeping with the mobility that characterised professional Spanish musicians throughout the Old Regime, in 1539 Vázquez was to be found at Palencia Cathedral engaged as a chorister.

In 1541 he moved to Madrid at the request of García Basurto, the musical director serving Juan Tavera, the Archbishop of Toledo. Little is known of Vázquez's activity at this time and there is no record of him in Toledo or Arévalo, the latter being the locality to which the

choristers forming part of this chapel moved. At any event, as Carmelo Solís remarks, it was in the decade of 1535-45 that Vázquez came into contact with the circle of musicians in the service of the courts of the nobility.

In 1545 he returned to Badajoz, this time as Musical Director, remaining in this position until 1550. Very little is recorded about him during this time, his trip to Villaviciosa in 1548 for health reasons being an exception. It was in this Portuguese locality that the Braganza ducal court resided, a veritable musical bridge between the neighbouring Iberian cultures.

It was in 1551 that his relationship with Andalusia began, when he was engaged as a musician by the Sevillian noble Antonio de Zúñiga, to whom he dedicated the hymns and songs published in Osuna in 1551. However, what is most significant is that Vázquez's relationship with Andalusia meant that he came into contact with Friar Juan Bermudo, Cristóbal de Morales, and Francisco Guerrero.

1560 saw the appearance of Vázquez's last work, a Compilation of Sonnets and Hymns which contained a collection of his secular compositions. The dedication is

proof that Juan Vázquez was then still in Seville, where he was thought to have died sometime around 1560. However, according to recent research, he seems to be identified as a Musical Director in the service of the Duke of Medina Sidonia in around 1571-72, which adds to the uncertainty surrounding the date of his death.

Office for the dead

Polyphonic settings composed as official prayers for deceased members of the congregation are without doubt one of the richest chapters in Renaissance polyphony.

In the late 15th century requiem masses, following the pattern set by Ockeghem, started to become popular.

It was, in the opinion of J. López-Calo, Cristóbal de Morales who established the requiem mass model in Spain. Two of his masses have been preserved, one in four voices and the other in five. The latter was edited in 1544 and there is a record of the existence of various copies of the other attesting to its dissemination. In addition to the masses, he composed settings for several portions of the office for the dead.

The fact that Cristóbal de Morales and Juan Vázquez knew each other (the latter arrived in Seville in 1551 and Morales died there two years later in 1553) is, we believe, important to the theme of the office for the dead. Seville provided the meeting point for two composers whose compositions in this domain represented the loftiest peak of the Spanish Renaissance *Missa pro Defunctis*.

Juan Vázquez's *Agenda Defunctorum* was edited in the city of Seville in 1556. The volume is dedicated to "Joanni Bravo, viro nobilissimo ac domino suo".

This office for the dead can be considered a milestone in the development of the genre at this time, since it was rare for settings to be developed for the entire office, in addition to the Requiem Mass. Many composers composed masses for the dead, and the development of individual motets, responsorials, and psalms allusive to the office for the dead was usual, but it is rare to find a coherent, unitary idea which musically encompasses the entire office for the dead. In this sense, in the words of Samuel Rubio, of the works composed by the Renaissance polyphonists, the *Agenda Defunctorum* is the most complete in this genre.

If the use of the Gregorian chant in polyphonic settings is a common feature in Renaissance compositions, in this *Agenda plainchant* occupies a prominent position. Of the twenty-seven numbers making up the *Agenda*, there are no more than half a dozen which are not based on some plainchant theme. Juan Vásquez's *Agenda* therefore constitutes a veritable catalogue of the Renaissance practice of using plainchant as *cantus firmus*.

Several authors remark on the diversification of Vásquez's style with respect to the polyphonic style which was prevalent at that time—we are reluctant to use the term international, because it would seem to signal opposition to national style—a style that would later be known as Palestrinian. However, as H. Mayer Brown points out with reference to the composer Juan de Anchieta, a question pending further study is whether Spanish composers living around 1500 thought in terms of simultaneous sonorities and sequences of sonorities. This practice, fused with the contrapuntal technique then in vogue, broadens the expressive potential of the music, emphasising the meaning of the text. All this applied to the office for the

dead results in the production, in the fitting words of Samuel Rubio, of veritable musical mourning, the *Agenda Defunctorum* by Juan Vásquez.

◆ JON BAGÜES

Juan Vásquez, “*Agenda Defunctorum*”, Seville, 1556

One's first impulse on leafing through *Agenda Defunctorum* for the first time is amazement and awe at its sheer size. Indeed, jesting aside, one wonders how it is possible for a work of this size and of these characteristics, heralded by eminent scholars in this field as the most important *corpus* written for the liturgy for the dead in the 16th century, to be so little known and, of course, so little published? This reflection points to a contradictory situation, since Juan Vásquez is a primary figure in 16th century Andalusia and, indeed, in home and overseas Spain, and at the same time one of the least known. The same five or six works are always featured in all the concert programmes and record catalogues, and although they are naturally

of a remarkably high standard and very appealing, they do tend to overshadow or obscure the rest of Juan Vásquez's compositions.

A first look at the score reveals an exceptional richness of colour, with meticulously elaborated vocal arrangements in high, low, or mixed tessituras according to the requirements of the text and the occasion of the celebration. This variety, together with a reading of the index to the work, published in 1556, shows us the way: a good solution to recording this work is a “staging” or, better still, a “putting into context”, rather than what could be called a liturgical reconstruction, which would in fact be impossible for reasons of space and also inadvisable for reasons of sensitivity, era, and tradition. Particularly difficult is the reconstruction of all the hours and offices which accompany any day of the liturgical calendar and its ambience in the limited time available on a one-hour compact disk.

All these reflections have prompted progressive spatial and temporal choices to be made to produce the final configuration of the work which we offer you here. There was never an excessive range of

alternatives to choose from: a small vocal ensemble, maybe similar to the ones which sang in chapels at that time, performance of the Gregorian chant which accompanies or which is interwoven in the polyphonic composition, etc.

Among the various parts making up the *Agenda Defunctorum* two main components are clearly defined: the spoken and sung word. The first includes the invitatory and the readings of the matins, and the lauds *Benedictus*, while the second features the various parts of the Mass, almost always based on the *cantus firmus* parody technique, the motets, which, strictly speaking, are not part of the Mass but which are included in it, and the only piece for five voices in the collection (with the exception of the *Requiem Aeternam* verse of the invitatory), the *Libera me* responsorial.

While exequial musical settings need to be performed with the required gravity and solemnity, as dictated by the masters even in this era, it is no less true that one of the main aims of a *Lectio*, or reading, is that the message contained in the text should be conveyed, as required, with clarity and good diction. This is the main reason for

the use of the different *tempi* in the verses of the invitatory, like a recitation, as opposed to the majesty of the *tutti*. The same can be said of the three readings which are featured in this recording, each with a different character as required by the choice of tessituras in the arrangement. With regard to the matins antiphons, as with the Mass, we have paid particular attention to underscoring evidence of the Gregorian *cantus firmus*, when present, in the polyphony. It is also for this reason that the *Kyrie* is introduced in Gregorian chant and that the polyphonic *Agnus Dei* is interposed in the monody, although it was explicitly understood at that time that polyphonic arrangements constituted a release, so to say, from this obligation even when the text is not repeated three times as prescribed. In the case of the matins antiphons, the emphasis is resolved by the compulsory singing of the antiphon in plainsong before the corresponding psalm, of which we perform only the first verse and the conclusion (*requiem aeternam*), before the polyphonic version of the antiphon is sung, the latter being rigorously constructed on the same Gregorian melody.

Although Vázquez included in his book the Gregorian melodies of the pieces for which he did not write polyphony, we have decided not to perform them for this recording. We have also omitted some repetition, such as in the offertory, which contains no polyphonic verses requiring it. Nor have we performed, for reasons of space, the antiphons and readings of the matins' second and third nocturnes, in the hope, most likely the vain hope, that the essence of the musical discourse is contained in the first nocturne.

While the *Agenda* makes no other requirements in this regard, and in keeping with practices known to be in use at that time, we have decided to accompany the whole work on the organ, without using any other instruments which could "detract" from the sober, solemn character required by the exequial liturgy. The only transgression that we have allowed ourselves is to support the bass voice in certain pieces with a bassoon, a custom which while not yet chronicled in the mid-16th century became common practice in Hispanic music some years later, both as an accompaniment to the part and used as a continuous bass.

Finally, with a clear focus on the idea that we are making a recording and not reproducing a service, the order of some of the pieces has been changed from that established in the index to Vázquez's work. This is the case of the *Libera me* responsorial, which is sung several times during the various offices of the day. In the *Agenda* it comes at the end of the lauds, while we have placed it at the end, after the Mass, during absolution over the tomb. It is also the case of the *Requiescat in pace, Amen* verse, which comes at the end of the various prayers of the day and which we have also decided to perform as a colophon to this long, dense, and expressive work, which contains certain melodic and harmonic traits which foreshadowed developments that were to occur in home and overseas Spain fifty years later with the rise of the Baroque era, while other fragments, such as the gradual verse, *In memoria aeterna*, are still strongly infused with the Franco-Flemish tradition which was so popular throughout the peninsula.

♦ JOSEP CABRÉ

Le compositeur

Juan Vasquez est né à Badajoz vers l'année 1510. Il apparaît pour la première fois lié à la musique lorsqu'il est nommé cantor à la Cathédrale de Badajoz, en 1530, où, cinq ans plus tard, il sera sous-chante. Ses qualités musicales sont démontrées par le fait qu'il sera choisi comme professeur des enfants chanteurs l'année où il sera nommé cantor. En 1533, il devient instructeur dans la pratique du chant, non seulement pour les jeunes chanteurs du choeur mais aussi pour les prébendés. Pour illustrer la mobilité qui caractérisait, sous l'Ancien Régime, les professionnels de la musique espagnole, en 1539, il exerce comme cantor à la Cathédrale de Palencia.

En 1541, il se rend à Madrid à la requête de Garcia Basurto, maître de chapelle de Juan Tavera, archevêque de Tolède. On sait peu de choses des activités de Vasquez à cette époque-là. Il n'existe aucune trace de sa présence à Tolède, ni à Arévalo, localité où viennent s'installer les chanteurs qui

composaient sa chapelle. Quoi qu'il en soit, c'est au cours de la décennie 1535-45, comme le précise Carmelo Solis, que Vasquez prend contact avec les cercles de musiciens des cours de la noblesse.

En 1545, il revient à Badajoz, mais cette fois en tant que Maître de Chapelle, où il occupera ce poste jusqu'à 1550. On dispose de peu d'informations sur cette période, mais il est intéressant de mentionner le voyage qu'il réalise à Villaviciosa pour des raisons de santé, en 1548. C'est dans cette localité portugaise que résidait la cour ducal des Braganza, authentique pont musical entre les cultures ibériques voisines.

En 1551, il établit ses premiers liens avec l'Andalousie comme musicien au service du noble sévillan, Don Antonio Zuñiga. C'est à lui qu'il dédiera les *Villancicos y canciones* (Chants de Noël et chansons) édités à Osuna en l'an 1551. Mais surtout, l'Andalousie permet à Vasquez d'entrer en rapport avec Fray Juan Bermudo, Cristobal de Morales et Francisco Guerrero.

En 1560, paraît la dernière oeuvre de Vasquez, *Recopilación de Sonetos y Villancicos* (Recueil de Sonnets et de Chants de Noël) qui rassemble ses

compositions profanes. La dédicace nous révèle la présence de Juan Vasquez à Séville, où l'on suppose qu'il mourut vers l'année 1560. Néanmoins, des recherches récentes indiquent qu'il aurait été, semble-t-il, Maître de Chapelle du Duc de Medina Sidonia, vers les années 1571-72, si bien que la date de sa mort reste toujours un mystère.

L'office des défunts

La composition polyphonique destinée à la prière officielle pour les fidèles défunts constitue, sans aucun doute, un des chapitres les plus riches de la polyphonie de la Renaissance.

Dès la fin du XVe siècle, on commence à connaître des messes de Requiem, dans le style marqué par Ockeghem.

Ce fut Cristobal de Morales qui, de l'avis de J. López-Caló, établira sur le territoire espagnol le modèle de la messe de Requiem. On conserve deux messes composées par lui: l'une à quatre voix et l'autre à cinq. Cette dernière fut éditée en 1544. Quant à la première, il en existe plusieurs copies qui témoignent de sa diffusion. En dehors des messes, il

composa des pièces diverses pour l'office des défunts.

Nous pensons que la connaissance que Cristobal de Morales et Juan Vasquez avaient l'un de l'autre (le second arrive à Séville en 1551, ville dans laquelle, deux ans plus tard, en 1553, meurt Morales) s'avéra importante dans le domaine de l'office des défunts. Séville devient le centre de réunion des deux compositeurs les plus emblématiques des messes *pro defunctis* de la Renaissance espagnole.

L'*Agenda defunctorum* de Juan Vasquez est édité dans la ville de Séville en l'an 1556. L'oeuvre est dédiée à "Joanni Bravo, viro nobilissimo ac domino suo".

Cet office des défunts peut être considéré comme une date-clé dans le développement du genre à cette époque. Il n'est pas fréquent de trouver le développement de tout l'office, outre la Messe de Requiem. Beaucoup de compositeurs composèrent bien des messes des défunts; on connaît des motets, des responsoriaux et des saumes spécifiques relatifs à l'office des défunts. Mais il n'est pas fréquent de trouver une conception cohérente et unitaire qui englobe, musicalement, l'office des défunts intégral.

En ce sens, et pour reprendre le commentaire de Samuel Rubio, l'*Agenda defunctorum* est l'oeuvre la plus complète du genre parmi les compositions des polyphonistes de la Renaissance.

S'il est vrai que l'utilisation du chant grégorien dans le tissu polyphonique est un trait habituel de la composition de la Renaissance, l'introduction du plain-chant dans le présent *Agenda* revêt une importance considérable. Sur un total de vingt-sept pièces dont se compose l'*Agenda*, celles qui ne sont pas en rapport avec le plain-chant ne dépassent pas la demi-douzaine. C'est pourquoi l'*Agenda* de Juan Vasquez constitue un véritable catalogue de l'usage du plain-chant comme cantus firmus pour la période de la Renaissance.

Du point de vue du style, divers auteurs attirent l'attention sur la diversification du style de Vasquez si on le compare au style polyphonique en vigueur à l'époque – nous rejetons l'emploi du terme "international" car il semblerait indiquer une opposition par rapport à un style national – un style qui, plus tard, correspondra au style dénommé "palestrinien". Néanmoins, comme le signale H. Mayer Brown à

propos du compositeur Juan de Anchieta, il serait intéressant d'étudier l'hypothèse selon laquelle les compositeurs espagnols des années 1500 pensaient en termes de sonorités simultanées et de séquences de sonorités. Ce procédé, associé au contrepoint alors en vigueur, multiplie les possibilités expressives de la musique, mettant en relief le sens du texte. En appliquant ces procédés à l'office des défunts, l'*Agenda Defunctorum* de Juan Vasquez deviendrait, comme l'affirmait si justement Samuel Rubio, un véritable deuil musical.

✦ JON BAGÜES

Juan Vásquez, "Agenda Defunctorum", Séville, 1556

La première impulsion qui se produit en parcourant pour la première fois l'*Agenda Defunctorum* est la fuite ou la dissimulation une fois que l'on constate la dimension de l'oeuvre. Plaisanterie à part, comment se fait-il, en effet, qu'une oeuvre de ces dimensions, reconnue par les principaux spécialistes de la question comme le corpus le plus important qui ait été consacré à la liturgie des défunts au XVI^e siècle, soit si peu connue et, logiquement, si peu diffusée? Ce fait provoque des sentiments contradictoires car Juan Vasquez est une figure centrale de ce XVI^e siècle en Andalousie – cela est évident – et dans toutes les Espagnes. Et, en même temps, il est très peu connu. Ce sont toujours les cinq ou six mêmes oeuvres qui

figurent au programme des concerts et dans les catalogues des maisons de disques; il s'agit, naturellement, d'oeuvres d'une grande qualité et tout à fait séduisantes, mais elles ont peut-être le défaut d'obscurcir ou d'éclipser les autres productions de Juan Vasquez.

Un premier coup d'oeil à la partition révèle une grande richesse de la couleur, une distribution particulièrement préméditée des ensembles vocaux dans les tessitures aiguës, graves ou mixtes, selon les exigences du texte et le moment de la célébration. Cette variété et la lecture de la table des matières de l'oeuvre, publiée en 1556, nous aplanissent les difficultés: la meilleure solution consiste à imaginer une "mise en scène" ou, mieux encore, à "se placer dans le contexte", plutôt que tenter une reconstitution liturgique, impossible pour des raisons évidentes d'espace, mais aussi de sensibilité, d'époque, de tradition. Une tâche particulièrement difficile serait la reconstruction des horaires et des offices qui constituent une journée liturgique et son atmosphère, et ce sur une durée limitée qui est celle d'un disque compact ayant une heure d'écoute...

Toutes ces réflexions nous ont amené à

déterminer peu à peu des critères de temps et d'espace jusqu'à l'obtention de la configuration finale que nous vous offrons ici. Les alternatives ne furent jamais excessives: un ensemble vocal de dimensions réduites, peut-être analogue à ceux qui existaient alors dans les chapelles, une interprétation du chant grégorien qui accompagne ou s'entremêle à la polyphonie, etc...

Parmi les différentes parties dont se compose l'*Agenda Defunctorum*, deux caractères principaux apparaissent clairement définis: les textes récités et les textes chantés. Parmi les premiers, nous pourrions ranger l'invitatoire et les textes lus à matines ainsi que le *Benedictus* récité à laudes tandis que les seconds comprennent les différentes parties de la Messe presque toujours basées sur la parodie du *cantus firmus*, ainsi que les motets qui, sans faire partie de la messe à proprement parler, ont été intégrés à celle-ci, sans oublier la seule pièce à cinq voix de la collection (à l'exception du vers et *Requiem Aeternam* de l'invitatoire), le responsorial *Libera me*.

L'interprétation de la musique funéraire exige, certes, sérieux et gravité comme il

était déjà de mise chez les maestros de cette époque. Mais il n'en reste pas moins que l'une des finalités essentielles d'une *Lectio* — d'une lecture — est la clarté et la diction du texte afin de transmettre correctement le message voulu. C'est la raison principale des différents *tempi* des versets de l'invitatoire, comme dans un récitatif, en opposition à la majestuosité des *tutti*. Nous pourrions dire la même chose des trois lectures qui figurent dans le présent enregistrement: le caractère de chacune est en fonction des tessitures de l'écriture. En ce qui concerne les antiennes des matines et la Messe, nous avons pris soin particulièrement de bien mettre en évidence, lorsqu'il est présent, le *cantus firmus* grégorien dans la polyphonie. C'est la raison pour laquelle nous avons introduit le *Kyrie* en grégorien ou intercalé l'*Agnus Dei* polyphonique avec la monodie, alors que l'écriture polyphonique de l'époque était explicitement exempte, pour ainsi dire, de cette obligation, même quand on ne répétait pas le texte les trois fois réglementaires. Dans le cas des antiennes de matines, la mise en évidence s'est résolue par le chant obligatoire de l'antienne en plain-chant, avant le psaume

correspondant dont nous n'avons introduit que le premier verset et la conclusion (*requiem aeternam...*) avant de chanter la version polyphonique de l'antienne, rigoureusement construite sur la même mélodie grégorienne.

Bien que Vasquez eût inclus dans son livre les mélodies grégoriennes des pièces pour lesquelles il n'écrivit pas de polyphonie, nous avons décidé de ne pas les inclure dans la présente réalisation. Nous avons omis également quelque répétition, comme dans l'offertoire, où il n'existe pas de verset polyphonique qui exigerait cette inclusion. De même, nous n'avons pas inclus, pour des raisons d'espace, les antiennes et les lectures correspondant aux deuxième et troisième nocturnes des matines, dans l'espoir — probablement vain — que l'essentiel du discours musical soit contenu dans le premier nocturne.

Bien que l'*Agenda* ne précise rien à ce sujet, nous nous sommes basés sur les usages connus de l'époque et nous avons opté pour accompagner toute l'oeuvre à l'orgue, en écartant tout autre instrument qui pourrait "rabaïsser" la sobriété et la gravité exigées par la liturgie funéraire. La

seule transgression que nous nous sommes permise a consisté, dans certaines pièces, à renforcer la voix de basse au moyen d'un basson, une pratique non confirmée vers la moitié du XVI^e siècle mais qui deviendra une norme habituelle, quelques années plus tard, dans la musique espagnole, aussi bien comme accompagnement *de la partie* que comme basse continue.

Finalement, conscients du fait que nous avions affaire à un enregistrement discographique et non à la réplique d'un office, nous avons changé l'ordre de certaines pièces par rapport à la table des matières établie par Vasquez. C'est le cas du responsorial *Libera me* qui, dans la liturgie, est chanté plusieurs fois pendant les différents offices diurnes. Dans l'*Agenda*, il figure à la fin des laudes et nous l'avons placé à la fin, après la Messe, pendant l'absolution sur le catafalque. C'est aussi le cas du verset *Requiescat in pace. Amen* qui est placé initialement à la fin des différentes prières diurnes et que nous avons décidé de présenter comme couronnement de cette longue oeuvre, dense et expressive, où certains accents mélodiques et harmoniques annoncent ce qui se produira cinquante ans plus tard

dans les Espagnes, lors de la naissance du Baroque, tandis que d'autres fragments, comme le verset graduel *In memoria aeterna*, sont encore fortement imprégnés de la tradition franco-flamande qui eut tant de succès sur toute la péninsule.

Textos / Texts / Testes

AD MATUTINUM

1. **Invitatorium:** Regem cui omnia vivunt,
Venite adoremus.

Psalmus 94: Venite, exsultemus Domino, jubiloemus Deo salutari nostro,
praeoccupemus faciem ejus in confessione,
et in psalmis jubilemus ei. Regem...

Quoniam Deus magnus Dominus, et Rex magnus super omnes deos,
quoniam non repellet Dominus plebem suam, quia in manu ejus sunt omnes
fines terrae, et altitudines montium ipse conspicit. Venite...

Quoniam ipsius est mare, et ipse fecit illud, et aridam fundaverunt manus ejus,
venite, adoremus, et procidamus ante Deum, ploremus coram Domino,
qui fecit nos, quia ipse est Dominus Deus noster, nos autem populus ejus,
et oves pascuae ejus. Regem...

Hodie si vocem ejus audieritis, nolite obdurare corda vestra,
sicut in exacerbatione secundum diem tentationis in deserto,
ubi tentaverunt me patres vestri, probaverunt et viderunt opera mea. Venite...

Quadraginta annis proximus fui generationi huic, et dixi: Semper hi errant
corde, ipsei vero non cognoverunt vias meas, quibus juravi in ira mea,
si introibunt in requiem meam. Regem...

Requiem aeternam dona eis Domine, et lux perpetua luceat eis.
Venite... Regem...

IN PRIMO NOCTURNO

2. **Antiphona:** Dirige, Domine Deus meus, in conspectu tuo viam meam.

Psalmus 5: Verba mea auribus percipe Domine, intellige clamorem meum.
Requiem aeternam dona eis Domine.
Et lux perpetua luceat eis.

3. Antiphona: Convertere Domine, et eripe animam meam, quoniam non est in morte qui memor sit tui.
- Psalmus 6: Domine, ne in furore tuo arguas me, neque in ira tua corripas me. Requiem aeternam...
4. Antiphona: Nequando rapiat ut leo animam meam, dum nos est qui redimat neque qui salvum faciat.
- Psalmus 7: Domine Deus meus, in te speravi, salvum me fac ex omnibus persequentibus me et libera me. Requiem aeternam...
5. Versiculum: A porta inferi. Erue Domine animas eorum.
6. Lectio I: (Job, 7)
Parce mihi Domine: nihil enim sunt dies mei. Quid es homo, quia magnificas eum? aut quid apponis erga eum cor tuum? Visitas eum diluculo, et subito probas illum. Usquequo non parcis mihi, nec dimittis me, ut glutiam salivam meam? Peccavi, quid faciam tibi, o custos hominum? Quare posuisti me contrarium tibi, et factus mihi metipsum gravis? Cur non tollis peccatum meum, et quare non auferis iniquitatem meam? Ecce nunc in pulvere dormiam: et si mane me quaesieris, non subsistam.
7. Lectio II: (Job, 10)
Taedet animam meam vitae meae, dimittam adversum me eloquium meum, loquar in amaritudine animae meae. Dicam Deo: Noli me condemnare: indica mihi cur me ita iudices. Numquid bonum tibi videtur, si calumniaris me et opprimas me, opus manuum tuarum, et consilium impiorum adjuves? Numquid oculi carnei tibi sunt: aut sicut videt homo, et tu videbis? Numquid sicut dies hominis dies tui, et anni tui sicut humana sunt tempora, ut quaeras iniquitatem meam, et peccatum meum scruteris? Et scias quia nihil impium fecerunt, cum sit nemo qui de manu tua possit eruere.
8. Lectio III: (Job, 10)
Manus tuae fecerunt me, et plasmaverunt me totum in circuitu: et sic repente praecipitas me? Memento, quaeso, quod sicut lutum feceris me, et in pulverem reduces me. Nonne sicut lac mulsisti me, et sicut caseum me coagulasti? Pelle et carnibus vestisti me: ossibus et nervis conpegisti me. Vitam et

miserecordiam tribuisti mihi, et visitatio tua custodivit spiritum meum.

AD LAUDES

9. Antiphona: Ego sum resurrectio et vita: qui credit in me, etiam si mortuus fuerit, vivet: et omnis qui vivet et credit in me, non morietur in aeternum.
- Canticum Zachariae: Benedictus Dominus Deus Israel: quia visitavit et fecit redemptionem plebis suae. (Lucas, 68-70)
Et erexit cornu salutis nobis, in domo David pueri sui. Sicut locutus est per os sanctorum, qui a saeculo sunt, prophetarum ejus: Salutem ex inimicis nostris, et de manu omnium qui oderunt nos: Ad faciendam misericordiam cum patribus nostris: et memorari testamenti tui sancti. Jusjurandum, quod juravit ad Abraham patrem nostrum, daturus se nobis: Ut sine timore, de manu inimicorum nostrorum liberati, serviamus illi: In sanctitate et justitia coram ipso, omnibus diebus nostris. Et tu puer, propheta Altissimi vocaberis: praeibis enim ante faciem Domini, parare vias ejus: Ad dandam scientiam salutis plebi ejus, in remissionem peccatorum eorum: Per viscera misericordiae Dei nostri: in quibus visitavit nos, oriens ex alto: Illuminare his qui in tenebris, et in umbra mortis sedent: ad dirigendos pedes nostros in viam pacis. Requiem aeternam, dona eis domine. Et lux perpetua luceat eis.

AD MISSAM

10. **Introitus:** Requiem aeternam dona eis Domine: et lux perpetua luceat eis.
Psalmus: (64) Te decet hymnus Deus in Sion, et tibi reddetur votum in Jerusalem.
11. Kyrie eleison. Christe eleison. Kyrie eleison.
12. **Graduale:** Requiem aeternam dona eis Domine, et lux perpetua luceat eis.
Versus: In memoria aeterna erit justus: ab auditione mala non timebit.
13. **Tractus:** Sicut cervus desiderat ad fontes aquarum: ita desiderat anima mea ad te, Deus.
14. **Offertorium:** Domine Jesu Christe, Rex Glorae, libera animas omnium fidelium defunctorum de poenis inferni, et de profundo lacu: libera eas de ore leonis ne absorbeat eas tartarus, ne cadant in obscurum: sed signifer sanctus Michael repraesentet eas in lucem sanctam: Quam olim Abrahae promisisti, et semini ejus.
15. Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus Deus Sabaoth. Pleni sunt coeli et terra gloria tua. Hosanna in excelsis. Benedictus qui venit in nomini Domini. Hosanna in excelsis.
16. **Motectum:** Sana me, Domine, et sanabor: salvum me fac, et salvus ero, quoniam laus mea et virtus mea tu es. Miserere mei Domine quoniam infirmus sum: Sana Domine, animam meam, quia peccavi tibi; Sana me, Domine, et sanabor.
17. Agnus Dei, qui tollis peccata mundi: dona eis requiem. (bis)
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi: dona eis requiem sempiternam.
18. **Antiphona:** Absolve, Domine, animas eorum ab omni vinculo delictorum: ut in resurrectionis gloria inter sanctos tuos resuscitati respirent.

ABSOLUTIO PRO DEFUNCTIS

19. **Responsorium:** Libera me, Domine, de morte aeterna, in die illa tremenda: Quando coeli movendi sunt et terra: Dum veneris judicare saeculum per ignem.
Versus: Tremens factus sum ego, et timeo, dum discussio venerit, atque ventura ira. Quando coeli...
Versus: Dies illa, dies irae, calamitatis et miseriae, dies magna et amara valde. Dum veneris...
Versus: Requiem aeternam dona eis Domine: et lux perpetua luceat eis. Libera me...
Kyrie eleison. Christe eleison. Kyrie eleison.
20. Requiescant in pace. Amen.

Dirección Científica
CENTRO DE DOCUMENTACIÓN
MUSICAL DE ANDALUCÍA

Editor del Libreto
JOSÉ MARÍA MARTÍN VALVERDE

Diseño Gráfico
JACINTO GUTIÉRREZ
(LADUNA ESTUDIO, S.L.)

Fotografía
JOAQUÍN BELTRÁN

© Empresa Pública de Gestión
de Programas Culturales. 1997

Depósito Legal Se-1523-97