

Les arrels i la memòria.

Música catalana del Renaixement al Barroc

Texto del programa de mano del concierto ofrecido por La Capella Reial de Catalunya dirigida por Jordi Savall en L'Auditori de Barcelona el 31 de marzo de 1999 en el marco del Festival "Música viva 1999".

1ª part: 1440-1598. De la conquesta de Nàpols a la mort de Felip II

Cançoner de Montecassino (Nàpols 1450-1498)

FANFARA (instrumental)

CANÇÓ: viva viva Rey Ferrando

DANSA: la fille Guillemin (instrumental)

STRAMBOTTO: Amor que t'ò fat hio

Villancets i Fantasies (València i Barcelona 1500-1550)

Carlo Verardi: TOCCATA Viva viva el gran rey don Fernando (instrumental)

Mateu Fletxa el vell: VILLANCET Que farem del pobre Joan

Lluys del Milà: FANTASIA VIII (instrumental)

Anònim: VILLOTA Dindirindin

Madrigals i Danses (València, la Seu d'Urgell i Barcelona 1550-1598)

Lluys del Milà: Pavana & Gallarda (instrumental)

March/Brudieu: MADRIGAL Ma voluntat ab la rahó s'envolpa

Valente: Gallarda Napolitana (instrumental)

Brudieu: ENSALADA Les Canyes (fragment)

2ª part: 1600-1700. De Felip III a la revolta dels Segadors i a la Guerra de Successió

Joan Cabanilles/Kerll: Batalla Imperial (instrumental)

El Misteri d'Elx (1600)

ANGEL: Deu vos salve Verge imperial

TRES APOSTOLS: Oh poder de l'alt Imperi

Cants de la terra (1640)

Anònim/Jordi Savall: ROMANÇ HISTÒRIC Els segadors

Cants Espirituals (1670)

Cabanilles: Corrente italiana/Obertura (instrumental)

Cererols: RESPONSABIL Hei Mihi a 7 (de la Missa pro Defunctis)

Cabanilles: Tiento XVII de "Pange Lingua"

Luca

Chiantore

INTÈRPRETS & INSTRUMENTS

La Capella Reial de Catalunya

Maite Arruabarrena, *soprano*

Carlos Mena, *contratenor*

Lambert Climent, Francesc Garrigosa, Lluís Vilamajó, *tenors*

Jordi Ricart, *baríton*

Daniele Carnovich, *baix*

Jean-Pierre Canihac, *cornetto*

Béatrice Delpierre, *xeremia*

Daniel Lassalle, *saquebutx*

Josep Borràs, *baixó*

Jordi Savall, *viola de gamba soprano*

Sergi Casademunt, *viola de gamba altus*

Sophie Watillon, *viola de gamba tenor*

Eunice Brandao, *viola de gamba baixa*

Lorenz Duftschmid, *violone*

Xavier Díaz, *llaüt, guitarra & tiorba*

Arianna Savall, *arpa doppia*

Luca Guglielmi, *orgue & clavecí*

Pedro Estevan, *percussió*

Direcció: Jordi Savall

NOTES AL PROGRAMA

“La música – deia l’escriptor Elias Canetti, Premi Nobel de literatura 1981 – és la veritable història vivent de la humanitat. Confiem en ella sense reserves perquè el que afirma és relatiu als sentiments. El seu fluir és més lliure que qualsevol cosa que sembli humanament possible i aquesta llibertat redimeix”. Apropar-se a la música d’un poble és en efecte una forma extraordinària de contactar amb la seva història i la seva cultura: una forma que, deixant a part dates i estadístiques, apunta directament a la manera de sentir de la gent, reflectint les seves aspiracions, les seves inquietuds i la seva espiritualitat. I si a més estem parlant de la nostra pròpia cultura, el contacte amb la música del passat pot transformar-se en una ocasió per interrogar-nos sobre tota la civilització a la que pertanyem. El cas de Catalunya és en aquest sentit particularment significatiu.

Les més antigues manifestacions musicals catalanes posseeixen ja l’encuny d’una societat amb característiques pròpies. Una societat, això sí, constantment oberta a les cultures confrontants: la producció musical dels segles XIV i XV registra per exemple, potser millor que qualsevol altre document, el progressiu apropament de Catalunya a la cultura peninsular, mentre que la producció dels trobadors catalans dels segles XI i XII s’insertaven perfectament en el marc de la cultura provençal. Una cosa sembla caracteritzar des del començament el conjunt de la música catalana: el rebuig d’una divisió rígida entre formes “cultes” i formes “populars”. El *Llibre Vermell* de Montserrat, refinadíssim exemple de devoció tard-medieval, és la millor confirmació d’aquest fenomen, que es prolonga en l’art polifònic dels segles XV i XVI i es ratifica en la vertiginosa riquesa del repertori de cançons populars que precisament durant aquesta època es va elaborant.

El concert d’avui recorre un segment molt concret de la història de Catalunya, el qual comença per la seva fase de major expansió sota el regnat d’Alfons el Magnànim. La dinastia a la qual aquest pertanyia, els Trastàmara de Castella, havia substituït des de feia poc el Casal de Barcelona, (que era al poder des dels temps de Guifré el Pilós) i Alfons estava continuant la política autoritària i castellanitzant del seu pare, Ferran d’Antequera. El centre dels seus interessos, més que els assumptes de la península, era la creació d’un gran imperi mediterrani: amb la seguretat que li donava el control sobre Sicília, conquistà Cerdenya, gran part de Còrsega i, l’any 1442, Nàpols, després d’un conflicte que va adquirir dimensions europees. La música del temps registra amb detall aquest esdeveniment històric i a partir d’aquell moment, tant en el regne català-aragonès de les “dues Sicílies” com a les corts de Barcelona i València, la vida musical estarà profundament condicionada per l’intercanvi d’instrumentistes i compositors entre ambdós costats del Mediterrani.

Una font en particular, recull la primera fase d’aquest apropament. En el Cançoner de Montecassino, recopilat a Nàpols entre 1450 i 1499, fanfàrries, danses i cançons de tot tipus ens parlen de les empreses -no només militars- d’Alfons i del seu fill Ferran (Don Ferrante, pels italians), nascut d’una relació extramatrimonial i que heretarà la corona l’any 1458. En el text d’aquesta cançó anònima, per exemple, conquestes bèl·liques i amoroses es mesclen segons una fórmula molt explotada durant tot el Renaixement:

*Viva, viva rey Ferrando
e vivan los vencedores,
vivan los que batallando
vencieron perseverando
todos trabajos d'amores.*

La cort de Nàpols es va fer ràpidament cèlebre per les seves festes i per la seva rica vida musical. Cantants i instrumentistes van començar a acudir a Nàpols des de Barcelona i València, mentre que els amplis interessos culturals d'Alfons (sempre acompanyat de personatges de la categoria d'Ausiàs March, guerrer i literat) es van confirmar amb la creació de l'*Accademia Pontiniana* i amb la generositat demostrada en repetides ocasions cap a escriptors i artistes de tot tipus. Durant el regnat de Ferran I, als músics espanyols i italians es varen unir en mitja creixent els compositors franco-flamencs, amb estil clarament recolzat pel monarca. L'any 1472, va ser nomenat mestre de capella el flamenc Johannes Tinctoris, mentre que en els mateixos anys trobem a Nàpols a Franchinus Gaffurius, els tractats del qual fan constant referència a l'art dels polifonistes nòrdics. Poc després de la mort de Don Ferrante, l'any 1494, les tropes de Carles VIII de França varen entrar a Nàpols i conquistaren sense problemes gran part del regne: la penetració musical semblava haver precedit i anunciat la conquesta militar.

En realitat, l'any 1503, el regne de Nàpols va tornar a escapar-se de les mans dels francesos, però mentrestant les coses havien canviat. Itàlia meridional estava ara sota control de Ferran II el Catòlic i de la seva muller Isabel I de Castella. Durant la dominació dels Reis Catòlics, s'intensificaren així les relacions entre Castella i Nàpols, ciutat en la que trobem entre d'altres a Diego Ortiz, Francisco de Salinas i Pedro de Toledo. Però no per això es varen afuixar les relacions amb Barcelona i sobre tot amb València: la fastuosa cort del Duc de Calàbria Ferran d'Aragó i de la seva esposa Germaine de Foix- descrita de manera pintoresca pel mateix Lluys del Milà en el seu llibre *el Cortesano*- esdevingué un centre cultural i musical de primer ordre.

El repertori musical preferit del Duc es troba condensat en un Cançoner recopilat a partir de 1526 i que es va publicar després de la seva mort, l'any 1554. Aquesta antologia de *Villancicos de diversos autores, a dos, y a tres, y a quatro, y a cinco bozes*, d'antuvi coneguda com *Cançoner d'Uppsala*, conté cinquanta-tres obres anònimes més una de Nicolas Gombert, el mestre de capella de l'Emperador. Ha estat possible malgrat tot identificar alguns dels autors d'aquests villancets. Es tracta de músics de la categoria de Cristóbal de Morales, Bartomeu Càrceres o Mateu Fletxa el vell, aquest últim autor del popular i satíric *Què farem del pobre Joan*. Davant a 48 peces en llengua castellana, només quatre textos són en català, una dada que bé reflexa l'orientació lingüística de la cort de València. L'obra didàctica més important que es va produir en l'entorn de Ferran d'Aragó és escrita també en castellà: el *Libro de música de vihuela de mano, intitulado El Maestro* de Lluys del Milà. Font inesgotable per conèixer la pràctica executiva del temps, el text del compositor valencià conté les primeres tabulatures editades a la península ibèrica. Les seves variacions sobre villancets i romanços, les seves Fantasies monotemàtiques i les seves Pavanès, transcendeixen sens dubte les característiques de l'instrument pel qual semblen haver nascut, permetent acoblar-se a una execució de conjunt com la que presenciarem avui: una destinació avalada per la importància que els diversos instruments i molt especialment les *vihuelas de arco*, tenien a la Cort de València.

Luca Chiantore

Els principals centres polítics del paísos catalans atreien músics de moltes zones d'Europa. En primer lloc venien, naturalment, els italians. Es comencen a conèixer les obres de compositors com Antonio Valente, organista cec napolità, autor de dues importants col·leccions d'obres per teclat, o les peces musicals de Carlo Verardi, autor d'una *Historia Baetica* que magnifica les empreses dels Reis Catòlics, la reconquesta de Granada i els descobriments de Cristobal Colón. Però el compositor estranger que més va marcar la història de la música catalana no va ser italià, sinó francès. L'any 1540, Jean Brudieu va ser nomenat mestre de capella de la Seu d'Urgell, un càrrec que va mantenir fins la seva mort, l'any 1591. De l'activitat desenvolupada en aquests 51 anys (un període quasi bé increïble per aquella època), ens queda avui un testimoni particularment significatiu en el seu únic llibre de Madrigals a quatre veus, publicat l'any 1585 a Barcelona, sobre textos castellans i catalans alguns d'ells de notable valor literari. En aquests, Brudieu deixa de banda els aspectes més extrems del llenguatge madrigalístic italià i la complexitat del contrapunt flamenc, per llançar-se a una polifonia fresca i lleugera, sovint homofònica, en la qual l'experiència dels *villancicos* i de la música per a *vihuela* s'uneix a la tradició de les *ensalades* dels Fletxa i Bartomeu Càrceres.

Amb aquesta barreja de corrents diverses, la música catalana s'aboca al barroc. Ara més que mai, els compositors es demostren particularment sensibles a la inspiració popular, en una tendència que els allunya al mateix temps de l'austera religiositat de Victòria i Guerrero i de la teatralització del madrigal que conduirà al naixement de l'òpera. A la música com a la societat, els intel·lectes més brillants no varen voler renunciar a la seva diversitat, com demostren dues figures particularment significatives d'aquest moment, els organistes Joan March i Jerónimo de la Torre. El primer, lleidatà, escolà de Montserrat, va obtenir una notable fama a Madrid, on fou organista i mestre de capella de les Descalzas Reales poc després de la mort de Tomàs Luís de Victoria. Figura eminent, particularment sensible a la música italiana i flamenca, va acabar tornant a Montserrat, on va tenir com alumne, entre d'altres a Joan Cererols.

Jerónimo de la Torre, organista de la catedral de Barcelona cap a 1643, es va traslladar en canvi a València, on va saber desenvolupar les qualitats d'un altre jove talent destinat a una fama de dimensions europees: Joan Cabanilles. *Ante ruet mundus quam surget Cabanilles secundus*, arribarà a escriure el seu deixeble Josep Elías: "el món s'enfonsarà abans que no vingui un segon Cabanilles". La música de Cabanilles, principalment destinada a l'orgue, ens ofereix de fet una barreja fascinant de tradició i innovació. Com és sovint el cas d'entre els autors espanyols i portuguesos del seu temps, ell mateix va retre homenatge al llinatge de grans compositors per a teclat dels cent cinquanta anys anteriors, des de Cabezón a Rodrigues Coelho i Correa de Arauxo, mantenint-se essencialment fidel als gèneres més llargament respectats en la música ibèrica per a orgue, però d'una forma força original i profundament lligada a la seva terra. Les seves obres transfiguren l'anomenada *polifonia exultant* que havia prosperat a València amb personatges com Joan Bautista Comes, gràcies a un gust pel contrast colorístic que transcendeix qualsevol limitació instrumental.

No s'ha d'oblidar, a més, que totes les fonts literàries i documentals ens asseguren que durant els segles XVI i XVII l'execució de música originàriament destinada a l'orgue s'extenia freqüentment a conjunts instrumentals diversos. En aquest cas, les característiques idiomàtiques de cada instrument havien d'incorporar-se a la música durant la mateixa interpretació mitjançant les disminucions i els adornaments típics de les possibilitats de cada instrument, fins allà on arribés la capacitat de

l'interpret. Aquesta lliure circulació i adaptació del repertori instrumental es revelava particularment estimulante en el cas de obres fortament colorístiques, com la *Batalla Imperial* present en el programa d'aquesta nit. Cabanilles, virtuós i experimentador, va explorar fins al límit les possibilitats tímbriques de l'orgue ibèric, amb els seus contrastos interns entre els registres assignats a les meitats esquerra i dreta del teclat, i amb la presència dels característics registres de llengüeteria i trompeta, molts dels quals estan situats horitzontalment a la façana de l'orgue, per sobre del cap de l'organista. En les *Batallas*, la representació simbòlica de la lluita entre el Bé i el Mal s'assoleix precisament a través d'efectes musicals que imiten el so de les marxes d'infanteria, les càrregues de cavalleria, les canonades, l'estrèpit de les espases, els tocs de trompetes, pifres i timbals. Aquest ús abundant del contrast entre diferents colors tonals troba un medi extraordinàriament adequat en un conjunt instrumental que reuneix instruments de metall, fusta, corda i percussió.

Avui en dia trobem l'orgue també en el que és sense dubte un dels més extraordinaris fenòmens musicals d'Europa: el Misteri d'Elx. No era així en el període barroc, però els solos d'orgue que avui escoltem cada 14 i 15 d'agost a l'església de Santa Maria, són precisament l'única cosa que ha canviat radicalment. La capacitat de resistir a la usura el temps que ha demostrat aquesta manifestació musical de pietat popular (representada pels mateixos il·licitans, sovint de simple oïda, cada any des de fa segles), permet fins i tot suposar que les seves arrels siguin més antigues que el que les fonts musicològiques testimonien. Les peces que el componen, per altra part, amaguen autèntics enigmes: pensem en la sorprenent similitud entre el cant dels tres apòstols *Oh poder e l'Alt Imperi* i els exemples de polifonia popular dels altres llocs del Mediterrani (Còrsega en primer lloc) o en la impossibilitat de donar una satisfactòria definició estilística a peces com *Deu vos salve Verge Imperial*.

Però la unicitat del Misteri resideix sobretot en la seva capacitat de manejar una complexa simbologia amb la innocència que només pot tenir la cultura popular. El festiu misticisme que tanca, amb la glorificació de la figura i del cos de Maria, seria suficient per si mateix per afirmar el caràcter propi de la cultura de llevant, mentre l'eficaç teatralitat de la posada en escena i el sentit de cohesió social que comporta els distancien profundament d'altres formes de devoció popular presents a la península ibèrica. No seria difícil relacionar el misticisme del Misteri d'Elx amb la crisi política que la zona de llevant va sofrir durant el segle XVI, quan València va passar de ser una autèntica capital del Mediterrani a desenvolupar un paper secundari en tots els sentits. De tota manera, la principal grandesa del Misteri resideix sens dubte en saber veure més enllà dels esdeveniments del present, refent cada any un autèntic desafiament a la història.

Mentre que el Misteri d'Elx i el seu misticisme sembla que es moguin fora del temps, hi ha altres manifestacions musicals que en canvi busquen la seva inspiració precisament dins la història. I si mirem la història catalana, és precisament la música la que ens ajuda a apropar-nos i mantenir viva la memòria d'un dels seus esdeveniments capitals: la insurrecció dels segadors l'any 1640. Amb el romanç *els Segadors*, com ha dit Antoni Sàbat, "Catalunya és l'únic país del món que converteix una cançó d'arrel històrica i popular en himne nacional. Així, una cançó popular, sorgida de l'ànima col·lectiva, esdevé símbol d'aquesta mateixa ànima". La melodia principal, que remunta al segle XVII, guarda una gran similitud amb altres peces del cançoner popular català, mentre que el refrany *Bon cop de falç* fou incorporat posteriorment i no correspon a la versió original de la cançó. En la seva versió, Jordi Savall subratlla l'origen d'aquest romanç, exposant inicialment el relat històric en setze

estrofes destinades al conjunt vocal i a la intervenció dialogada dels solistes. Tot seguit són interpretades les tres estrofes que configuren l'himne actual, amb la col·laboració dels instruments i d'una enèrgica percussió.

Les lluites que el poble català va haver de suportar entre mitjans el segle XVIII i la definitiva derrota de 1714 no van ser tan victorioses com les que retraten les “batalles” de Cabanilles. Una poderosa representació d'aquests moments de derrota ens ve així del Rèquiem a 7 veus de Joan Cererols, figura central en la història d'un lloc molt especial per la cultura catalana i en el qual el músic de Martorell va desenvolupar la pràctica totalitat de la seva activitat: el monestir de Montserrat. Quan la sublevació contra Felip IV comença, l'any 1640, Cererols té 22 anys; és monjo des de 1636 i segueix sent alumne de Joan March. És precisament March qui dirigeix el monestir durant els durs anys de l'aixecament militar, en els que molts monjos castellans presents llavors a Montserrat van acabar expulsats. Cererols creix en un ambient on a la tradició polifònica espanyola de Morales i Victoria unia un profund coneixement de l'estil madrigalístic i un ús constant del baix continu. D'aquí el paper que porten a terme en les seves obres les representacions al·legòriques, les figures que subratllen les intencions del text i la búsqueda de un *ethos* particular per cada to.

La lectura que Cererols ens ofereix del text del Rèquiem és fortament barroca, profundament allunyada del misticisme d'anàlogues obres ibèriques del segle anterior. El compositor català posa l'accent sobre el pas de les tenebres a la llum perpètua, en un joc de simbologies que comença per la disposició de les 7 veus en dos cors (un cor amb tres veus de tessitura mitjana que representa la trinitat i la perfecció celestial, i un altre gran cor a quatre, amb un baix profund, a simbolitzar la materialitat de la dimensió humana). La importància donada al verset *et lux perpetua luceat eis* durant tot el *Requiem* es transfigura en el *Hei Mihi* que escoltarem aquesta nit (escollit expressament per Cererols com a Responso) en la centralitat de les paraules *dum veneris in novissimo die*. Encara que és molt probable que aquest Rèquiem hagi estat compost per Cererols en relació a alguna cosa tan concreta com la pesta que va colpejar Barcelona els anys 1650-51, la confiança en l'arribada d'aquest “nou dia” acaba per presentar-se com una resposta mística i fins i tot profètica a les inquietuds socials, culturals i polítiques que en aquell moment estava visquent Catalunya.

El programa d'avui ens ha portat des de les festives celebracions a les corts d'Alfons el Magnànim i del Duc de Calàbria fins a un misticisme que semblava ser l'única resposta possible a la decadència política i social de Catalunya. El segle XVIII, de fet, es revelaria com el més dur, precisament pel fonament de tota societat: la llengua. El decret de la Nova Planta, l'any 1716, i les polítiques lingüístiques de Felip V i Carles III posaran en perill la supervivència mateixa de la llengua catalana. En aquest marc adquireix un valor fortament simbòlic que avui acabem amb el Tiento XVII, en el cinquè to, que Joan Cabanilles va compondre sobre la molt antiga melodia *Pange Lingua*. “Canta, llengua meva el misteri del cos gloriós i de la sagrada sang vessada pel Rei de totes les nacions, per a salvar el món”, recita el text de Sant Tomàs d'Aquino. La insistència sobre la vacuitat de les conquestes terrenals, el missatge de Crist descrit com una nova llei i sobretot la centralitat de tot allò relacionat amb la “paraula” i el “verb” no podien ser no llegits pels feligresos, independentment del seu estatus social, com missatges que oferien una projecció sagrada al destí de la cultura catalana.

Luca

Chiantore

Cecilia