

La Grande Chapelle y Schola Antiqua

www.laudamusica.com y www.scholaantiqua.com

Réquiem para Cervantes

Missa Pro Defunctis de Mateo Romero

Música antigua

País: España / Idioma: Latín / Duración aproximada: 1 hora y 15 minutos (sin intermedio) / Año de producción: 2005

Lugar, fecha y horario

Iglesia de San Jerónimo el Real

Día 22 de abril de 2016, a las 21 horas

Entrada libre hasta completar aforo

Sobre la obra

“Recasens tiene buen ojo y su Grande Chapelle oficia las resurrecciones con maestría”.
ÁLVARO GUIBERT, EL CULTURAL

La celebración del IV centenario de la muerte de Miguel de Cervantes en 2016 es la mejor ocasión para rendir homenaje no sólo al gran genio de la literatura española, sino también a otras figuras destacadas del arte y la cultura del Siglo de Oro. Mateo Romero (1575-1647), maestro de la Real Capilla entre 1598 y 1633 –bajo los reinados de Felipe III y Felipe IV– fue el principal compositor de la Corte española hacia 1616, fecha de la muerte de Cervantes. El llamado “Maestro Capitán” destacó en la escritura polifónica a dos coros (*stile* moderno), tan en boga en los principales centros musicales de Europa y muy particularmente en la Basílica de San Marcos de Venecia. El *Réquiem* a dos coros, que el día 22 de abril podrá escucharse en Madrid en el marco del XXXIII Festival de Otoño a Primavera, constituye una de las mejores obras de Romero, de gran solemnidad y una factura vocal impecable.

El programa de la velada reconstruye –gracias a la colaboración del prestigioso musicólogo Juan Carlos Asensio– una misa de difuntos de la época, con la característica alternancia de partes polifónicas y canto llano, este último procedente de los cantorales de El Escorial de principios del siglo XVII. Y se completa con responsorios de los maitines del oficio de difuntos, que en la época se cantaban durante las absoluciones, y el impresionante salmo *De profundis*, que los clérigos recitaban o salmodiaban mientras se procedía en procesión a la *depositio* o sepultura del difunto. Algunos de los responsorios incluidos pertenecen a otro de los contemporáneos de Cervantes, el zaragozano Pedro Ruimonte (1565-1627), que se destacó por ser el maestro de capilla del gobernador de los Países Bajos, el archiduque Alberto. Sus obras luctuosas (en el *Missae sex*) fueron publicadas en Amberes en 1614.

Este programa *Réquiem para Cervantes* -que será presentado en la Iglesia de San Jerónimo el Real- fue objeto de una grabación por La Grande Chapelle en 2005 (LAU 002), dirigida entonces por el fundador y maestro Àngel Recasens, dando como resultado un documento sonoro de primera importancia, que recuperaba algunas de las obras más destacadas del patrimonio musical de principios del siglo XVII, enmarcándolas en su contexto litúrgico original y que en 2016 ha sido reeditado por la Comunidad de Madrid.

Sobre los conjuntos

La Grande Chapelle es un conjunto vocal e instrumental de música antigua con vocación europea. Toma su nombre de la célebre capilla musical de la Casa de Borgoña y, posteriormente, de Habsburgo, que sirvió a la rama española hasta entrado el siglo XVII (conocida también como “capilla flamenca”), y a cuyo frente estuvieron maestros como N. Gombert, F. Rogier o M. Romero. Como en su época, La Grande Chapelle está formada por avezados intérpretes procedentes de diferentes países europeos. Esta heterogeneidad de la plantilla constituye un sello distintivo del conjunto, que rehúye la uniformidad tímbrica y da prioridad a los relieves sonoros.

La música sacra centra primordialmente el interés de La Grande Chapelle. Su principal objetivo es realizar una nueva lectura de las grandes obras vocales españolas de los siglos XVI a XVIII, con especial predilección por la producción policoral del Barroco. Al mismo tiempo, desea contribuir a la acuciante labor de recuperación del repertorio musical hispano. De ahí que, desde su seno, se estimule la investigación, el estreno de repertorio desconocido, la grabación discográfica e, incluso, la edición de obras según la metodología científica más contrastada.

Entre los encargos de recuperación musical realizados por La Grande Chapelle destacan el *Oficio de difuntos en la Catedral de México* (ca. 1700) (Festival de Úbeda y Baeza, 2005), *Música litúrgica de Domenico Scarlatti* (Festival de Arte Sacro de Madrid, 2007), la zarzuela *Briseida* de Antonio Rodríguez de Hita (Via Stellae de Santiago de Compostela, 2007), el auto sacramental *La Paz Universal o El Lirio y la Azucena* de Calderón de la Barca / Peyró (Semana de Música de Cuenca, 2008), *Compendio sucinto de la revolución española* (1815) de Ramón Garay (SECC, 2009), *Obras Sacras* de José Lidón y Manuel J. Doyagüe (Arte Sacro de Madrid, 2009), *In Dominica Palmarum* de Juan García de Salazar (Festival Pórtico de Zamora, 2010), el *Te Deum* de Nicolás Zabala (Consortio para la Conmemoración de la Constitución de 1812), monográfico Alonso Juárez (Semana de Música de Cuenca, 2013), la misa *Scala Aretina* de Francesc Valls (Festival de Música Antiga dels Pirineus, 2013), *Guineos. Villancicos de negros en las catedrales latinoamericanas* (Festival d’Ile de France, 2014), etc.

La Grande Chapelle ha actuado en los principales ciclos de España e internacionalmente en los festivales de Picardie, Haut-Jura, Musica Sacra Maastricht, Laus Polyphoniae de Amberes, Rencontres musicales de Noirlac, OsterKlang-Festival (Theater an der Wien) de Viena, Cervantino de Guanajuato, Radio France et Montpellier, Ribeauvillé, Saint-Michel en

Thiérache, Rávena, Saintes, Ile de France, Van Vlaanderen (Malinas), Lyon o en las temporadas de la Cité de la Musique de París o UNAM de México (Sala Nezahualcóyotl), entre otros.

Por su parte, la **Schola Antiqua** se dedica desde su fundación en el año 1984 al estudio, la investigación y la interpretación de la música antigua, en especial, del canto gregoriano. Todos sus componentes se formaron como niños de coro en la Escolanía de la Abadía de Sta. Cruz del Valle de los Caídos. Su repertorio abarca la monodía litúrgica occidental (beneventano, ambrosiano, mozárabe...) en sus diferentes formas, así como la primitiva polifonía de S. Marcial de Limoges, Notre-Dame, Ars Antiqua y Ars Nova. A menudo, introduce en su repertorio las ejecuciones *alternatim* tanto con el órgano como con conjuntos polifónicos, interpretando el canto llano en obras de tecla y polifonía española y en las misas de órgano de compositores del barroco francés e italiano con los organistas Claudio Astronio, Oscar Candendo, Raúl del Toro, Daniel Oyarzábal, Javier Artigas, Roberto Fresco, Bruno Forst y Montserrat Torrent. Colabora regularmente en reconstrucciones de canto llano y polifonía con La Colombina, Ensemble Plus Ultra, His Majesty's Sagbutts and Cornetts, La Grande Chapelle, Ensemble Baroque de Limoges, La Capilla Real de Madrid, Ministriles de Marsias, The English Voices, Alia Musica, Orquesta Barroca de Venecia, La Veneciana o The Tallis Scholars, entre otros.

Con nombre propio

A principios del mes de abril del año 1616, el autor del Quijote emprendió una última jornada a Esquivias, el pueblo toledano de su mujer, Catalina de Salazar, «famoso por sus ilustres linajes y por sus ilustrísimos vinos». Iba con el fin de aliviar la enfermedad que le atormentaba: un proceso de diabetes. La estancia no debió de durar mucho tiempo ya que, de vuelta a Madrid el 13 de abril, redacta su última voluntad. El 19, «puesto el pie en el estribo con las ansias de la muerte», escribe a su protector –«Gran señor»– el Conde de Lemos: «el tiempo es breve, las ansias crecen, las esperanzas menguan». El mismo día, o el siguiente, redacta aún el prólogo de su última obra, *Los trabajos de Persiles y Sigimunda*, vasto peregrinar ascensional del ser desde lo bárbaro hacia la perfección y la purificación. En él, despidiéndose de todos, se rinde y confiesa: «Adiós, gracias, adiós, donaires, adiós, regocijados amigos; que me voy muriendo, y deseando veros presto contentos en la otra vida». Cervantes muere el 23 de abril de ese año y se le entierra en el cercano monasterio de las monjas trinitarias. De la casa mortuoria al «pobre portal» del cenobio le llevaron a hombros los terciarios de San Francisco, cubierto el cuerpo con el paño de San Francisco. Doblan las campanas. Pero no se sabe si hubo misa «con música» o si la participación de alguna capilla madrileña (o, más aún, de una de las reales) vino a realzar la ceremonia y acompañarle hacia la «otra vida» con canto monódico y polifónico, reforzado por un conjunto de ministriles. O si tan solo le acompañaron el coro de las monjas y la voz de la cantora unida a la monja organista. El testamento ha desaparecido y en el libro de defunciones de la parroquia madrileña de San Sebastián, de la que dependía el monasterio, el amanuense tan sólo escribe que «mandó dos *missas* del alma y lo demás a voluntad de su *muger*».

La página sonora de su entierro queda en blanco.

La música en las obras de Cervantes

[...] y luego se oyó otro [ruido de carro], no ruido, sino un son de una suave y concertada música formado, con que Sancho se alegró, y lo tuvo a buena señal; y, así, dijo a la duquesa [...]:

- Señora, donde haya música no puede haber cosa mala.
- Tampoco donde hay luces y claridad –respondió la duquesa.

A lo que replicó Sancho:

- Luz da el fuego, y claridad las hogueras [...] pero la música siempre es indicio de regocijos y de fiestas. (Quijote, II, 34)

Estos son dos polos que manifiestan a la vez el poder y la función de la música en el pensamiento cervantino. Estas palabras en boca del escudero Sancho –donde hay música no puede haber cosa mala– suenan a apotegma o aforismo. Pero vale la pena situarlas, ya que según ellas y sus dos extremos la música no puede tener sino una fuerza ética benéfica y la presencia sonora aniquilaría cualquier asomo de maldad. Hay pocas obras de Cervantes que no dejen vibrar algún suave canto vocal o sonada instrumental y en todas ellas la música suele en efecto impregnar los ambientes familiares, caseros o palaciegos, así como participar de la armonía de la misma naturaleza. Su música es de la voz, sobre todo, o de las voces y es música de instrumentos que perfilan y graban situaciones y personajes distintos y variados. De manera que sus obras dibujan una estratificación sonora de situaciones sociales diferenciadas. Así en el ambiente silvestre –«que también por los montes y selvas hay quien sepa de música»– disocia lo pastoril de lo rústico. Traza distancia –en la novela ejemplar *El coloquio de los Perros*, por ejemplo, y en boca de Berganza– entre las «canciones acordadas y bien compuestas» y los cantos de los campesinos semejantes al «cata el lobo, dò va Juanica», cuya música ha conservado el tratado *De música del teórico Salinas*, que, cantadas con voces delicadas las primeras o gritadas con «voces roncadas» las segundas, se acompañan bien de instrumentos de cierta alcurnia como «chirumbelas, rabeles o gaitas» bien de otros que tienen un primitivismo percusivo del «dar un cayado con otro o de algunas tejuelas puestas entre los dedos». Si las trompetas y los clarines manifiestan más bien hazañas bélicas, las chirimías acompañan todos los eventos y escenas de carácter social y público y culminan las representaciones escénicas. El tambor de las primeras no quedan alejadas del tamboril y de las castañuelas que llevan a una constante invitación al baile y a la danza, es decir, sin duda a lo que más le importa a Cervantes en el mundo de la música: el ritmo, el gesto coreográfico, la entrega del cuerpo a todos los bailes conocidos o recientemente de moda en el mundo hispánico: el «endemoniado son» de la zarabanda, la seguidilla, las folías, la chacona, y ... otros quince más y en los cuales triunfa la gitanilla Preciosa.

Algunos de estos sonos instrumentales no dejan de tener su ambigüedad entre anuncio de ceremonias religiosas y de cortejo amoroso. Así ocurre en la posada del Sevillano de Toledo, en *La Ilustre fregona*, ya que tocando las chirimías será porque «debe de hacerse alguna fiesta en un monasterio de Nuestra Señora del Carmen» cuando en realidad es solemne entrada a los requiebros nocturnos del hijo del Corregidor a la fregona Constanza. Esta ambivalencia se mantiene en la misma escena amorosa que, como suele darse en Cervantes, se hace «al son de la arpa y de una vihuela». El arpa, instrumento tanto de los ambientes teatrales como de los templos, oscila entre amor místico y amor humano. Pero en los entresijos del amor la voz es reina, maravillosa, extremada, encantadora, buena y entonada, única. No se sabe exactamente si Cervantes la prefiere sola como la que suena «sin acompañarla son de algún otro instrumento, dulce y regaladamente» la que embelesa «sin que la acompañase instrumento alguno».

O si, como escribe en otras ocasiones, a la voz no le puede faltar «el arrimo de la guitarra» y que «la mejor voz del mundo pierde de sus quilates cuando no se acompaña con el instrumento, ora sea de guitarra o clavicémbalo, de órganos o de arpa; pero el que más a [la] voz le conviene es el instrumento de la guitarra, por ser el más mañero y menos costoso de los instrumentos». La voz es así, en Cervantes, timbre, sonido humano ante todo. La letra, la del romance principalmente, es necesidad pero la expresión cabe más en la calidad del sonido de la voz que encanta que en la expresión conceptual del texto amoroso o épico del soporte literario. Además la voz es la de la tradición lírica española, la del canto acompañado, es decir la de su época pero con una amplitud en los espacios sonoros que sobrepasa los conocidos por los trillados estudios musicales. Es de los aposentos o salones con el clavicémbalo o el clavicordio, es de las iglesias con el órgano, es también de las iglesias o del teatro con el arpa, pero, sobre todo, con la guitarra es de todos los ambientes. La guitarra reduce a sus cualidades tanto la vihuela, que se hace anticuada o noble, como el laúd, aristocrático o exótico en la literatura musical. Este instrumento «guitarra», genérico, no es cualquiera sino que pertenece a su tiempo. Es decir que ha abandonado el tejido imitativo polifónico de mediados del siglo XVI. Ha abandonado el toque punteado. En Cervantes es afirmación acórdica, de lo vertical armónico, del toque «rasgado» o «rasgueado» que conoce ya las 24 posturas o acordes, mayores o menores, dentro de las cuales no puede faltar el «cruzado». De manera que la música en Cervantes es de todos los espacios: de las academias, de las iglesias a la vez que de los campos abiertos y calles urbanas. Es «gitana». Y en ellos la guitarra/vihuela es, con la voz, omnipresente y dominadora y el mismo Don Quijote, cuando desenfadadamente la halla en un aposento, la coge y la afina antes de lanzar con una «voz ronquilla» uno de los romances conocidos del público.

¿Hasta qué punto es Cervantes hombre sensible al mundo sonoro de las iglesias, rurales o catedrales? Por cierto, cuando declara que «no siempre se está en los templos» es, dejando igualmente el trato de los negocios, para animar a la lectura de sus novelas ejemplares en las «horas de recreación». Pero la gitanilla, acabadas las vísperas de la patrona de la villa Santa Ana, abandona la iglesia de Santa María de Madrid sin haber escuchado el canto de algún coro monódico o polifónico. Sale del templo después de haber bailado ante la imagen de la patrona. La ambición de los músicos, todos ellos, es la de ascender y conseguir algún cargo en la «capilla

de los reyes». Los instrumentos que se tocan tanto en ambientes profanos como religiosos se oyen, en este último caso, pero a través de una cortina distante y alejada. El órgano queda asimismo mero instrumento funcional, es decir de acompañante de la voz o llega, incluso, a demostraciones escatológicas. Parece que nunca Cervantes se para a escuchar una música polifónica sacra sino la paralitúrgica, a lo divino, de los villancicos y no se sabe que en sus escritos suene o resuene algún motete o parte constitutiva e invariable de la misa de alguna capilla de música entre las ciudades que más o mejor conocía, las de Toledo o las de Sevilla por ejemplo. La música en Cervantes suena en romance y no en latín.

Algunas semanas antes de su muerte Cervantes profesa en la Orden Tercera de San Francisco que posteriormente le acompaña en su entierro. Dice el cronista de la Orden que –en la profesión– tenía «una vela de cera blanca en la mano derecha, y la cuerda y el hábito en la izquierda, falta de movimiento por la herida de Lepanto». Tampoco aquí, lo mismo que en la ceremonia funeral, se oye música. La música sacra en Cervantes no deja de ser un enigma y no deja de llevar en sí su misterio interrogativo. Más bien es intimidad y, como en sus obras, fusión de elementos naturales, del campo abierto, y artificiales, los del hacer humano, para «rezar bailando como lo hacía [...] Preciosa, la bella gitana de Cervantes» (Curt Sachs).

Un Réquiem para Cervantes

El *Réquiem para Cervantes. Misa de difuntos de Mateo Romero* es, ante todo, un homenaje sonoro respetuoso a una figura excelsa de la humanidad. En el presente programa figuran obras de dos compositores insignes: Mateo Romero (ca. 1675-1647) y Pedro Ruimonte (1565-1627). Dos hombres cuyas carreras compositivas se van a cruzar aunque no se sabe si se conocieron. Sus obras pertenecen a la madurez plena del escritor. De ambos se conocen obras profanas y obras litúrgicas. Ambos convergen hacia algunos de los epicentros del imperio español aún floreciente. El primero, bautizado Mathieu Rosmarin, es oriundo de Lieja, en Flandes. Pronto, de niño, es cantor en el colegio de infantes de la Corte de Felipe II, en Madrid. Sucederá a su maestro, igualmente flamenco, Felipe Rogier (m. 1596), como maestro de capilla de los reyes españoles. De este cargo se jubilará en 1633. Es autor de salmos, motetes y misas amén de unos sesenta villancicos. De sus obras ni una se imprime durante su vida, pero su fama ha ganado las capillas peninsulares y americanas, en cuyos archivos se conservan, y el rey portugués João IV solicita su producción para su rica biblioteca, desaparecida en el terremoto lisboeta de 1755. El segundo, Pedro Ruimonte, es zaragozano formado por el maestro de capilla Melchor Robledo (m. 1587). A su lado conocería a otro maestro aragonés contemporáneo, fundador de una escuela de tecla que brillará más de un siglo: Sebastián Aguilera de Heredia (muerto también en 1627). En torno a 1599, está en Bruselas al servicio de los príncipes gobernadores de Flandes, el archiduque Alberto e Isabel Clara Eugenia. Será maestro de su capilla y de su cámara, hasta su vuelta a Zaragoza en 1615. En Bruselas imprimirá sus libros de misas (1604: *Missae Sex...*), de motetes (1607: *Cantiones sacrae...*) y de madrigales y villancicos (1614: *Parnaso español...*), culminación del estilo madrigalesco español nacido en Italia.

Ambos compositores, con características propias por cierto, beben en las mismas fuentes seculares del arte compositivo contrapuntístico. Participan pues del mismo movimiento musical: el del paso del Renacimiento al primer Barroco, el de la ruptura de una escritura formal rígida y escolástica hacia una flexibilidad y una expresividad en la cual se privilegia la letra y no tanto la construcción arquitectónica sonora. Uno trae de las tierras nórdicas unas líneas formales seculares; el segundo se lleva a Bruselas unas tradiciones expresivas que arraigarán tanto en la música de tecla como en las canciones navideñas flamencas.

La misa de *Réquiem* de Mateo Romero, copia tardía pero única conservada en la catedral de Burgos, forma el cuerpo central de este concierto. Otras composiciones de la liturgia mortuoria lo principian o culminan. Éstas corresponden bien al oficio de los maitines, también de Romero (salmo 6 *Domine ne in furore – Miserere mei Domine* y el responsorio *Domine quando veneris*), bien al rito llamado «absolución al túmulo» que cierra la parte final del oficio de los difuntos, de Romero (responsorio *Libera me, Domine* y salmo 129 *De profundis clamavi ad te*) o de Ruimonte (*Qui Lazarum, Ne recorderis peccata mea*).

La melodía gregoriana del oficio de difuntos forma aún, en el siglo XVII, el sustrato de cualquier obra polifónica del culto católico. Impone su modalidad y sus afectos. Aquí la melodía triunfa en el canto *alternatim* y en las antífonas, el gradual, el tracto, el verso del ofertorio y la comunión. Pero también es sustento de la trama de las demás composiciones de la misa de réquiem. Su presencia ya no es afirmada o declarada ni estructura las piezas en forma de *cantus firmus* o canto llano. Se hace mera evocación como en el introito sobre las palabras «dona eis Domine» o en el primer Kyrie. Su tenor enuncia en notas alargadas la cantilena gregoriana, pero ya no forma la estructura de la obra polifónica. En la secuencia *Dies irae* alternan los dos coros y toda ella viene en ritmo ternario. La melodía gregoriana principia igualmente sus dos primeros versos pero el discurso de la obra rompe con el paralelismo primigenio. Si el canto llano se halla entero, entre tiple y tenor, en los versos «Tuba mirum» y «Mors stupebit» ya no se vuelve a cantar en el correspondiente «Recordare Jesu pie» que une por primera vez en la pieza los dos coros, y se encadena con el «Qui Mariam absolvisti» que vuelve a enunciar el canto en el tenor. El compositor actúa pues con libertad en relación con la melodía original aunque esta le sugiere su capacidad expresiva a través del modo tal como ocurre en el ofertorio *Domine Jesu Christe* que se construye en un diálogo y fusión entre los dos coros pero independientemente del canto original aunque bebiendo de su misma modalidad de Re. Precisamente, una de las características formales es la duplicación o multiplicación de las voces, luego de los coros, hecho protobarroco que a finales del XVI gana gran parte de las realizaciones de los maestros de capilla. En la presente misa es una constante así como en algunas otras obras del programa (el *Libera me, Domine*).

Esta disociación de las voces, creándose así la policoralidad, lleva hacia nuevos espacios sonoros y horizontes compositivos insospechados aún por la gran mayoría de los compositores de mediados del XVI. La música se hace más compacta dividiéndose en bloques opuestos. La ductilidad de las voces, a través de la escritura horizontal de un contrapunto imitativo, se transforma en una masificación vertical y acórdica que contrasta por fragmentación del discurso musical. Un coro responde al otro, uno dialoga con el otro. Ambos

se superponen en momentos clausulantes o dejan espacio de silencio entre sus intervenciones: son nuevos medios técnicos al servicio del contenido del texto. En momentos privilegiados, es decir los más expresivos por su contenido verbal, se unen los dos coros en efusiones expresivas, tales como en el introito (al principio: «dona eis Domine» y al final: «luceat eis») en algunos versículos de la secuencia *Dies irae* («Lacrimosa dies illa» y «Pie Iesu Domine») en el «Pleni sunt caeli» [del Sanctus] y sobre el «dona eis requiem» del *Agnus Dei*.

La disociación y fragmentación del discurso musical es, pues, tendencia de este nuevo estilo. Pero hay otra novedad que a la vez tiende a ello y la frena a la vez: es el bajo acompañante, fermento del bajo cifrado. Está presente en la mayoría de las obras aquí cantadas, indicado bien por la especificidad tímbrica e instrumental «violón y arpa» u «órgano», bien por el vocablo genérico «acompañamiento». Aunque crean una unidad ambiental y tímbrica única, su función musical puede ser distinta. El violón, la vihuela de arco o viola de gamba, subraya una voz única, la del bajo que refuerza o sustituye, papel que el bajón desempeñaba desde hace ya decenios en la Península. Al contrario el arpa o el órgano, instrumentos polifónicos, pueden recibir e interpretar la totalidad del conjunto consonántico tal como lo hizo ya Tomás Luis de Victoria, para su libro de *Missae, Magnificats, Motecta* con su juego de cifra para órgano o para ministriles. Si bien estas denominaciones quieren ser explícitas, no lo es tanto el vocablo «acompañamiento» que indica a las claras las prácticas intercambiables entre los instrumentos durante gran parte de la historia de la música hasta bien entrado el siglo XVIII. A finales del XVI la instrumentación hace sus pinitos pero deja abiertas las aplicaciones concretas, en los límites de la sintaxis musical y las significaciones de las piezas interpretadas.

La música sacra en Cervantes es interrogación misteriosa, dijimos. El caballero andante no deja de encomendarse a Dios en «ocasión de acometer una grande y peligrosa aventura». Encomendándose a Dios se encomienda a su dama, Dulcinea, «día de mi noche, gloria de mi pena, norte de mis caminos, estrella de mi ventura».

Louise Jambou

Sobre los directores

Albert Recasens

Director de La Grande Chapelle

Nació en Cambrils (Tarragona). Inició, desde temprana edad, sus estudios musicales bajo la dirección de su padre, el pedagogo y director Ángel Recasens, principalmente en el Conservatorio Profesional de Vilaseca y Salou. Perfeccionó sus conocimientos musicales en la Escola de Música de Barcelona, Conservatorio de Brujas y Real Conservatorio de Gante (piano, dirección, canto coral, historia de la música y composición). Asistió a numerosos cursos y seminarios de pedagogía musical, canto coral y dirección (Jorma Panula, Roland Börger). Paralelamente, cursó la carrera de musicología en la Universidad Católica de Lovaina, en las secciones neerlandesa y francesa. Es doctor en musicología por esta universidad, con una tesis sobre la música escénica madrileña del siglo XVIII.

Desde los inicios de su carrera combina la práctica musical, la gestión y la investigación musicológica, convencido de que es necesario un esfuerzo interdisciplinar y un compromiso total para divulgar el patrimonio musical olvidado. Ha publicado artículos musicológicos en varias revistas y enciclopedias, nacionales y extranjeras, y ha realizado la edición crítica de la zarzuela *Briseida* (ICCMU) y las *Canciones instrumentales* (Caja Madrid) de Antonio Rodríguez de Hita y el *Liber primus missarum* de Alonso Lobo (Junta de Andalucía). Igualmente, ha sido miembro de proyectos de investigación sobre la tonadilla escénica (UAM), Red "Sólo Madrid es Corte" y Aula Música Poética (Universitat de Barcelona). Ha sido profesor en las universidades de Valencia y Autónoma de Madrid. Actualmente, su actividad docente se concentra en la Universidad Carlos III de Madrid (Máster de Gestión Cultural) y en la Universidad de Valladolid (Jornadas de Música Antigua).

En 2005 inició un ambicioso proyecto de recuperación del patrimonio musical español con la fundación del conjunto La Grande Chapelle y el sello discográfico Lauda, que culminan todo un proceso de recuperación, desde la investigación científica de excelencia hasta la interpretación musical. Desde entonces, está dando a conocer obras inéditas de los grandes maestros de los siglos XVI a XVIII (A. Lobo, J.P. Pujol, C. Patiño, J. Hidalgo, C. Galán, J. García de Salazar, F. Valls, J. de Nebra, A. Rodríguez de Hita, F.J. García Fajer, J. Lidón, etc.), en lo que constituyen estrenos o primeras grabaciones mundiales, contribuyendo así a la difusión del patrimonio histórico.

En 2007 asumió la dirección artística de La Grande Chapelle. Desde entonces ha dirigido numerosos conciertos tanto de polifonía como de música barroca, destacando los ofrecidos en el Auditorio Nacional de Madrid, la Cité de la Musique de París, el OsterKlang-Festival de Viena, la Sala Nezahualcóyotl y los festivales Cervantino de México, Radio France Montpellier, Saintes o Rávena. Entre los estrenos de música teatral, cabe citar el auto sacramental *La Paz Universal* de Calderón de la Barca en la Semana de Música Religiosa Cuenca (con Antiqua Escena y Ana Yepes) y la ópera *Compendio sucinto de la revolución española* (1815) de Ramón Garay, en Úbeda, Oviedo y Vigo. Considera una verdadera misión la edición discográfica, que recoja los resultados de las investigaciones llevadas a cabo para las restituciones musicales de La Grande Chapelle.

Con su selecta colección de discos en Lauda, se ha granjeado el respeto del público y de la crítica especializada, que le ha otorgado numerosos premios ("Orphée d'Or", "5 de Diapason", CD Excepcional de Scherzo, "Choc de Classica", "Preis der deutschen Schallplattenkritik", "Editor's Choice" y "Critic's Choice" de Gramophone, etc.).

Juan Carlos Asensio Palacios
Director de la Schola Antiqua

Juan Carlos Asensio Palacios comienza sus estudios musicales la Escolanía de Santa Cruz del Valle de los Caídos, que luego continuará en el Real Conservatorio Superior de Música (Musicología, Flauta travesera, Dirección de Coros...). Es colaborador de los proyectos

musicales de la Fundación Caja de Madrid y del Répertoire International des Sources Musicales (RISM). Ha publicado distintos trabajos en revistas especializadas junto a transcripciones del *Códice de Madrid* y del *Códice de Las Huelgas*. En 2003 publicó para la editorial Alianza una monografía sobre *El Canto Gregoriano*. En la actualidad prepara una monografía sobre la notación musical en Occidente para la misma editorial.

Hasta el año académico 2008-2009 fue Catedrático de Canto Gregoriano, Notación, Historia y Análisis de la Música Medieval en el Conservatorio Superior de Música de Salamanca. En la actualidad es profesor de Historia de la Música Medieval, Notación y Cantos Litúrgicos en la Escola Superior de Música de Catalunya. Desde 1996 es director de Schola Antiqua y desde 2001 es miembro del Consiglio Direttivo de la AISCGré (Associazione Internazionale Studi di Canto Gregoriano). Es presidente de su sección hispana (AHisECGré), investigador asociado del CILengua, editor de la revista *Estudios Gregorianos* y colaborador del Atelier de Paléographie Musicale de la Abadía de Solesmes.

Ficha artística y técnica

La Grande Chapelle

Missa pro Defunctis de Mateo Romero (ca. 1575-1647)

Madrid, San Jerónimo el Real, 22 de abril 2016

FORMACIÓN

Alena Dantcheva, *soprano*

Lucía Martín Cartón, *soprano*

Irene Más, *soprano*

Gabriel Díaz Cuesta, *contratenor*

Leandro Marziotte, *contratenor*

Marcio Soares, *contratenor/tenor*

Jeffrey Thomson, *tenor*

Olivier Dumait, *tenor*

Ruairi Bowen, *tenor*

Elías Benito, *bajo*

Matthew Gouldstone, *bajo*

Néstor Pindado, *bajo*

Corneta

Josué Meléndez

Sacabuches

Miguel Tantos

Adam Woolf

Bajón

José Gomes

Tiorba

Juan Carlos Rivera

Violón

Marta Vicente

Órgano positivo

Menno van Delft

Albert Recasens, *director*

Schola Antiqua

Miguel Ángel Asensio Palacios
Javier Blasco Blanco
Enrique de la Fuente González
Miguel García Rodríguez
Antonio de Gregoria Jabato
Jorge Luis Gómez Ríos
Benjamín González García
Antonio Miguel Jiménez Serrano
José Manuel Martín-Delgado Sánchez
Benigno A. Rodríguez García
Jesús María Roman Ruíz del Moral
Federico Rubio García

Juan Carlos Asensio, *director*

Programa

La Grande Chapelle

Schola Antiqua

Missa pro Defunctis de Mateo Romero (ca. 1575-1647)

Madrid, San Jerónimo el Real, 22 de abril 2016

OFFICIUM DEFUNCTORUM. AD MATUTINUM

Antiphona: Convertere Domine (canto llano) Psalmus: Domine, ne in furore tuo, a 4	Mateo Romero (ca. 1575-1647)
Lectio III: Manus tuae fecerunt me (canto llano)	
Responsorium III: Domine, quando veneris, a 4	Mateo Romero
MISSA PRO DEFUNCTIS Introitus: Requiem aeternam, a 8	Mateo Romero
Kyrie, a 8	Mateo Romero
Graduale: Requiem aeternam (canto llano) V/. In memoria aeterna, a 8	Mateo Romero
Tractus: Absolve, Domine (canto llano)	
Sequentia: Dies irae, a 8	Mateo Romero
Offertorium: Domine Iesu Christe, a 8 V/. Hostias et preces (canto llano)	Mateo Romero
Sanctus, a 8 Benedictus (canto llano)	Mateo Romero
Agnus Dei, a 8	Mateo Romero
Communio: Lux aeterna (canto llano)	
ABSOLUTIONES IN SOLEMNIBUS EXEQUIIS Responsorium: Subvenite sancti Dei, a 6	Pedro Ruimonte (1565-1627)
Responsorium: Qui Lazarum resuscitasti, a 5	Pedro Ruimonte
Responsorium: Ne recorderis peccata mea, a 6	Pedro Ruimonte
Responsorium: Libera me, Domine, a 8 (atrib.)	Mateo Romero
DEPOSITIO CADAVERIS Psalmus: De profundis clamavi ad te, a 7	Pedro Ruimonte