



2





CATALÀ

Els compositors del Renaixement van elaborar una nova consciència en les formes d'explorar les relacions entre la música i la paraula. El seu desig d'apropar el discurs musical al poètic els menà a cercar, primer, la concordança entre la declamació rítmica de la música i l'accentuació prosòdica del text, i, després, les maneres de suggerir els sentits poètics de la mà de la pintura sonora dels seus conceptes i de la representació dels seus afectes. Els gèneres de la música profana hispànica i italiana –la cançó, el villancet, la *barzaletta*, la *frottola*–, nasqueren de l'assumpció d'un principi estètic comú: la simplicitat narrativa. Avui ens sembla evident que el llenguatge d'aquell primer humanisme italo-hispànic era fruit d'una comuna sensibilitat que es deia mitjançant la simplicitat harmònica i la prioritització melòdica, per damunt de l'enginy constructiu de la mimesi contrapuntística pròpia dels músics franco-flamencs. La prova de la reciprocitat d'influències entre aquells gèneres es féu palesa entre els regnats d'Alfons el Magnànim i Ferran II el Catòlic: el repertori viatjava, com els instruments, amb els músics, en les dues direccions i entre ambdues penínsules i la seva recepció incidí d'una manera mútua en la conformació del Renaixement. La seva amalgama estilística acabava de començar. Per una banda, el sentit harmònic i la simplicitat narrativa de l'estil frotollesc influencià els *ultramontani* que baixaven a Itàlia, i, per l'altra, la *frottola* començà a adoptar l'estil imitatiu característic del motet, fins a acomplir la seva transformació en un nou gènere musical: el madrigal. La seva aparició a Itàlia, a partir de 1530, marca l'inici d'un procés d'estilització que menà a la dissolució dels cànons estètics de l'equilibri i la simetria formals del Renaixement. Així, el madrigal es convertí en el banc

3

de proves de les noves experimentacions estètiques que van obrir les portes al Manierisme.

El primer testimoni explícit de la presència en el territori hispànic del nou gènere madrigalesc l'ofereix l'edició de l'*ODARUM (QUAS VUGO MADRIGALES APPELLamus)*..., de Pere Alberch (Barcelona: Jaume Cortey, 1561), de la qual solament se'n conserva el quadern de l'Altus, i de l'*ODARUM SPIRITUALIUM MUSICO, ET PER ELEGANTI CONCENTU COMPOSITARUM, PETRO ALBERCIO VILA* (Barcelona: Jaume Cortey, 1560). Aquesta col·lecció, de la qual no s'ha conservat el quadern de la veu de Tenor, conté nou odes o madrigals espirituals, vuit dels quals són a 4 veus i un a 6. A aquest segon volum pertanyen els set madrigals d'aquest enregistrament en el que Sergi Casademunt ha reconstruït la part de Tenor.

L'edició del primer llibre de l'*Odorum* amb la denominació explícita de *Madrigales* és la primera que es coneix respecte a la resta de produccions d'aquest gènere, escrites pels compositors hispànics del segle XVI. En aquest sentit, cal recordar que els compositors de l'àrea castellana a mitjan segle XVI empraven diverses denominacions –*soneto*, *canción*, *villancico*– per a designar una estilística propera, en moltes ocasions, al madrigal polifònic. El títol ambivalent que Alberch donà al seu primer llibre, d'odes o madrigals, obeeix a la tria que féu d'alguns dels seus textos, que si bé conserven en la primera i segona estrofa la rima d'un sonet, les darreres responen a una rima lliure pròpia de l'oda. L'obra





madrigalesca d'Alberch cal situar-la a cavall de la *prima* i la *seconda prattica*, atès que participa tant d'efectes de distorsió melòdica –semanticitat intervàlica– i rítmica –*note nere*–, d'estilització ornamental –incrustada de riques figures, fruit de la tradició oral de l'època–, mentre palesa un subtil refinament en l'*imitazione delle parole*. Aquests aspectes, allunyats de l'estil de les ensalades, menen a pensar que es tractava d'un repertori pensat per a ser cantat per un reduït cercle de cantors en l'ambient cultivat d'una acadèmia literària i musical de la Barcelona del Cinc-cents.

El virtuosisme de l'estil madrigalesc contrasta de forma sensible amb la resta d'obres que completen l'enregistrament. Algunes d'elles, com les de Mateu Fletxa el Vell, Bartomeu Càrteres i Mateu Fletxa el Jove, pertanyen a cançons i danses extretes de les seves ensalades. Aquest gènere florí a València en l'entorn literari i musical de la Cort del Duc de Calàbria de la mà de Mateu Fletxa el Vell. A banda dels escadussers testimonis del cançoners hispànics, Fletxa s'inspirà en les ensalades de Gil Vicente que el violista Lluís del Milà conegué a la Cort de Joao III. Milà, que va dedicar *El Maestro* (València, 1536) al rei portuguès, inaugurarà amb aquesta rica col·lecció de fantasies, tientos i pavaes per a viola de mà, l'art de la variació instrumental a la Península. El caràcter versàtil de la literatura instrumental del segle XVI, ve corroborat en el context de la cort valenciana per la presència de «un juego de V vihuelas de arco, dos grandes y tres medianas», que els ducs van llegar al monestir de Sant Miquel dels Reis. D'altra banda, cal tenir present, com assenyala Ian Woodfield (*The Early History of the Viol*. Cambridge 1988), que el període del pontificat d'Alexandre VI (1492-1503),

correspon amb el de l'expansió de la viola d'arc valenciana a Itàlia, on aviat rebrà el nom de «viola da gamba». La flexibilitat lingüística del Renaixement facilitava la lectura instrumental dels gèneres de la música profana; un ús que anava de la mà de la tradició oral del context, tal i com ho testimonien tant els propis cançoners, com els costums cortesans. D'aquesta manera, l'enregistrament entra, sàviament, en el joc d'adequar per a «consort» de violes tant obres amb destinació litúrgica o religiosa, com repertori vocal de moda–cançons i danses cantades– i música instrumental per a tecla o viola de mà escrita per reconeguts autors catalans, castellans i europeus.

Josep Maria Gregori i Cifré

IN NOMINE - CONJUNT DE VIOLES

In Nomine està format per tres instrumentistes especialitzats en música antiga, tots ells de gran recorregut concertístic. El seu repertori es basa en el gènere de la fantasia, que es va conrear arreu d'Europa durant els segles XVI i XVII, i en l'adaptació per a conjunt de violes de madrigals, cançons i villancets. La seva música és fruit d'un acurat treball de recerca, amb arranjaments propis adaptats als instruments que utilitzen, que són rèpliques de models originals construïdes per Sergi Casademunt. Ha ofert concerts a diferents festivals de música del territori català, com ara al Museu de la Música de Barcelona, o el Festival de Música Religiosa de Vic, entre d'altres. I, en funció del programa que presenten, com en aquest cas, amplien la seva formació amb altres instruments o veus que eixamplen l'abast del seu repertori.



5





Los compositores del Renacimiento elaboraron una nueva conciencia en las formas de explorar las relaciones entre la música y la palabra. Su deseo de aproximar el discurso musical a lo poético les condujo a buscar, primero, la concordancia entre la declamación rítmica de la música y la acentuación prosódica del texto, y, después, las maneras de sugerir los significados poéticos de la mano de la pintura sonora de sus conceptos y de la representación de sus afectos. Los géneros de la música profana hispánica e italiana –la canción, el villancico, la *barzaleta*, la *frottola*–, nacieron de la asunción de un principio estético común: la simplicidad narrativa. Hoy nos parece evidente que el lenguaje de aquel primer humanismo italo-hispánico era fruto de una sensibilidad común que se expresaba mediante la simplicidad armónica y la primacía melódica, por encima del ingenio constructivo de la mimesis contrapuntística propia de los músicos franco-flamencos. La prueba de la reciprocidad de influencias entre aquellos géneros se hizo patente entre los reinados de Alfonso el Magnánimo y Fernando II el Católico: el repertorio viajaba, como los instrumentos, con los músicos, en las dos direcciones y entre ambas penínsulas y su recepción incidió de forma mutua en la conformación del Renacimiento. Su amalgama estilística acababa de empezar. Por un lado, el sentido armónico y la simplicidad narrativa del estilo frotlesco influenció a los *ultramontani* que iban a Italia, y, por otro, la *frottola* empezó a adoptar el estilo imitativo característico del motete, hasta cumplir su transformación en un nuevo género musical: el madrigal. Su aparición en Italia, a partir de 1530, marca el inicio de un proceso de estilización que condujo a la disolución de los cánones estéticos de equilibrio y simetría formal del Renacimiento. Así, el madrigal se convirtió en el banco de pruebas de las nuevas

experiencias estéticas que abrieron las puertas al Manierismo.

El primer testimonio explícito de la presencia en el territorio hispánico del nuevo género madrigalesco la ofrece la edición del *ODARUM (QUAS VUGO MADRIGALES APPELLamus)*... de Pere Alberch (Barcelona: Jaume Cortey, 1561), del cual solamente se conserva el cuaderno del *altus*, y del *ODARUM SPIRITUALIUM MUSICO, ET PER ELEGANTI CONCENTU COMPOSITARUM, PETRO ALBERCIO VILA* (Barcelona: Jaume Cortey, 1560). Esta colección, de la cual no se ha conservado el cuaderno de la voz de tenor, contiene nueve odas o madrigales espirituales, ocho de los cuales son a 4 voces y uno a 6. Los siete madrigales de esta grabación pertenecen a este segundo volumen en el que Sergi Casademunt ha reconstruido la parte de tenor.



La edición del primer libro del *Odarum* con la denominación explícita de *Madrigales* es la primera que se conoce respecto al resto de producciones de este género, escritas por los compositores hispánicos del siglo XVI. En este sentido, cabe recordar que los compositores del área castellana de mediados del siglo XVI usaban diversas denominaciones –soneto, canción, villancico– para designar una estilística cercana, en muchas ocasiones, al madrigal polifónico. El título ambivalente que Alberch dio a su primer libro, de odas o madrigales, obedece a la elección que hizo de algunos de sus textos, que, si bien conservan en la primera y segunda estrofa la rima de un soneto, las últimas responden a una rima libre propia de la oda. La obra madrigalesca de Alberch



hay que situarla a caballo entre la *prima* y la *seconda prattica*, dado que participa tanto de efectos de distorsión melódica –semántica interválica– y rítmica –*note nere*–, como de estilización ornamental –incrustada de ricas figuras, fruto de la tradición oral de la época–, mientras hace patente un sutil refinamiento en la *imitazione delle parole*. Estos aspectos, alejados del estilo de las ensaladas, nos llevan a pensar que se trataba de un repertorio pensado para ser cantado por un reducido círculo de cantores en el ambiente cultivado de una academia literaria y musical de la Barcelona del siglo XVI.

El virtuosismo del estilo madrigalesco contrasta de forma sensible con el resto de obras que completan la grabación. Algunas de ellas, como las de Mateu Fletxa el Vell, Bartomeu Càrceres y Mateu Fletxa el Jove, pertenecen a canciones y danzas extraídas de sus ensaladas. Este género floreció en Valencia en el entorno literario y musical de la Corte del Duque de Calabria de la mano de Mateu Fletxa el Vell. Aparte de esporádicos exámenes a los cancioneros hispánicos, Fletxa se inspiró en las ensaladas de Gil Vicente que el violista Lluís del Milà conoció en la Corte de Joao III. Milà, que dedicó *El Maestro* (Valencia, 1536) al rey portugués, inauguró con esta rica colección de fantasías, tientos y pavanas para vihuela, el arte de la variación instrumental en la Península. El carácter versátil de la literatura instrumental del siglo XVI, viene corroborado en el contexto de la corte valenciana por la presencia de “un juego de V vihuelas de arco, dos grandes y tres medianas», que los duques legaron al monasterio de San Miguel los Reyes. Por otro lado, hay que tener presente, como señaló Ian Woodfield (*The Early History of the Viol*. Cambridge 1988), que el período del pontificado de Alejandro VI (1492-

1503), corresponde con el de la expansión de la viola de arco valenciana en Italia, donde pronto recibirá el nombre de «viola da gamba». La flexibilidad lingüística del Renacimiento facilitaba la lectura instrumental de los géneros de la música profana; un uso que iba acompañado de la tradición oral del entorno, tal como atestiguan tanto los propios cancioneros como las costumbres cortesanas. De este modo, la grabación entra, sabiamente, en el juego de adecuar para «consorte» de violas tanto obras con fines litúrgicos o religiosos, como repertorio vocal de moda –canciones y danzas cantadas– y música instrumental para tecla o vihuela, todas ellas escritas por reconocidos autores catalanes, castellanos y europeos.

Josep Maria Gregori i Cifré

IN NOMINE - CONJUNTO DE VIOLAS

In Nomine está formado por tres instrumentistas especializados en música antigua, todos ellos con un gran recorrido concertístico. Su repertorio se basa en el género de la fantasía, que se cultivó en Europa durante los siglos XVI y XVII, y en la adaptación para conjunto de violas de madrigales, canciones y villancicos. Su música es fruto de un cuidadoso trabajo de investigación, con arreglos propios adaptados a los instrumentos que utilizan, que son réplicas de modelos originales construidos por Sergi Casademunt. Han ofrecido conciertos en diferentes festivales de música del territorio catalán, como el Museo de la Música de Barcelona, o el Festival de Música Religiosa de Vic, entre otros. Y, en función del programa que presentan, como en este caso, amplían su formación con otros instrumentos o voces que ensanchan el alcance de su repertorio.



The composers of the Renaissance created a new awareness in the ways to explore the relationships between music and words. Their wish to make musical discourse come close to the poetic one led them to search, first, for the concordance between rhythmical declamation and the prosodic accentuation of the text, and later on, for ways to suggest the poetical senses under the guidance of the “sound painting” of their concepts and the representation of their affections. The genres of Hispanic and Italian profane music – *cançó*, *villancet*, *barzaletta*, *frottola* – were born on the basis of the assumption of a common aesthetic principle: narrative simplicity. Today it seems obvious to us that the language of that first Italian-Hispanic humanism was the result of a common sensitiveness that was conveyed by means of harmonic simplicity and giving priority to the melody, more than of the constructive creative ability of the counterpoint mimesis typical of Franco-Flemish composers. What proves the reciprocity of influences between these genres clearly appeared between the kingdoms of Alfons the Magnanimous and Ferdinand II the Catholic: the repertoire was travelling, such as the instruments did, with the musicians in both directions and between both peninsulas, and the way in which they were received had a mutual impact on the shaping of the Renaissance. Their stylistic fusion had just begun. On the one hand, the harmonic sense and the narrative simplicity of the “frottolistic” style impinged on the *ultramontani* that went down to Italy, and, on the other, the *frottola* started to adopt an imitative style that was characteristic of the motet until it achieved its transformation into a new musical genre: the *madrigal*. Its emergence in Italy, from 1530 onwards, entailed the beginning of a stylisation process that led to the dissolution of the Renaissance aesthetic canons of formal balance and symmetry. Thus, the madrigal

became the testing ground of the new aesthetic experimentations that gave way to Mannerism.

The first explicit witness to the presence in Spain of the new madrigal genre appears in the publication of the *ODARUM (QUAS VUGO MADRIGALES APPELLamus)*..., by Pere Alberch (Barcelona: Jaume Cortey, 1561), of which only the Althus music book has been kept, and of the *ODARUM SPIRITUALIUM MUSICO, ET PER ELEGANTI CONCENTU COMPOSITARUM, PETRO ALBERCIO VILA* (Barcelona: Jaume Cortey, 1560). This collection, of which the tenor sheet music has been lost, includes nine odes or spiritual madrigals, eight of which are for four voices and one for six. The seven madrigals of this recording are part of this second volume, in which Sergi Casademunt has tried to reconstruct the part of the tenor.



The publication of the first book of the *Odarium* with the explicit title of *Madrigales* is the first one known in respect to the other productions of this genre written by the Hispanic composers of the 16th century. In this regard, we should remember that, in the middle of the 16th century, the composers of Castile used several denominations – *soneto*, *canción*, *villancico* – to name close-up stylistics, and quite often, the polyphonic madrigal. The ambivalent title given by Alberch to his first book, of odes or madrigals, follows the selection he made of some of his texts, which despite keeping in the first and second stanzas the rhyme of a sonnet, follow in the last ones a free rhyme, typical of the ode. Alberch’s madrigal work



should be set on the borderline between the *prima* and the *seconda prattica*, for it participates both in the melodic distortion effects –intervallic semanticity– and rhythmic –*note nere*–, in ornamental stylisation –inlaid with rich figures, the result of the oral tradition of that time–, while it clearly shows a subtle refinement in the *imitazione delle parole*. These aspects, far from the *ensalada* style, make us think that it was a repertoire composed to be sung by a small group of singers in the well-educated environment of a literary and musical academy of Barcelona in the 1500s.

The virtuosity of the madrigal style clearly contrasts with the other works that complete this CD. Some of them, such as those by Mateu Fletxa the Elder, Bartomeu Càrteres and Mateu Fletxa the Younger, are part of songs and dances taken from their *ensaladas*. This genre bloomed in Valencia in the literary and musical environment of the Duke of Calabria's Court under the guidance of Mateu Fletxa the Elder. Besides the rare witnesses of Hispanic song books, Fletxa was inspired by the *ensaladas* by Gil Vicente, whom the violinist Lluís del Milà met at João III's Court. Milà, who dedicated *El Maestro* (Valencia, 1536) to the Portuguese king, inaugurated with this rich collection of fantasies, tientos and pavares for the vihuela, the art of instrumental variation in the Spanish Peninsula. The versatile nature of the instrumental literature of the 16th century appears clearly in the context of the Valencian Court in "a set of five *vihuelas de arco* (played with a bow), two large ones and three medium-sized ones", which the dukes bequeathed to the monastery of Sant Miquel dels Reis. Furthermore, we should keep in mind that, as Ian Woodfield (*The Early History of the Viol*. Cambridge 1988) pointed out, the period of the pontificate of Alexander VI (1492-1503) corresponds to the dissemination period of the

Valencian vielle in Italy, where shortly thereafter it came to be named *viola da gamba*. The linguistic flexibility of the Renaissance made the instrumental reading of profane music genres easier, a use that went together with the oral tradition of the context, as can be observed both in the very same song books and court customs. In this way, the recording wisely penetrates into the play of adapting for "consort" of violas both works for the liturgy or religion and for the vocal repertoire in fashion –songs and sung dances– and instrumental music for keyboard or vihuela written by renowned Catalan, Castilian and European composers.

Josep Maria Gregori i Cifré

IN NOMINE - VIOLA ENSEMBLE

In Nomine is made up of three instrumentalists specialised in early music, all of them with a very long career as concert performers. Its repertoire is based on the fantasy genre, which was very much developed all over Europe in the 16th and 17th centuries, and on the arrangements of madrigals, songs and *villancets* (Christmas carols) for viola ensemble. Its music is the result of an accurate research, with its own arrangements adapted for the instruments it plays, which are replicas of original models made by Sergi Casademunt. In Nomine has given concerts in several music festival all over Catalonia, such as at the Music Museum of Barcelona or in the Festival of Religious Music in Vic, among others. According to the program it presents, as it happens on this CD, the ensemble is broadened with other instruments or voices that widen the scope of its repertoire.

(English translation: Beatrice Krayenbühl)



10

TEXTOS DELS MADRIGALS
(ortografia original)

[1] O VIRGEN SANCTA

O virgen sancta o madre del eterno
O reyna de la gloria o luz del dia
O sola digna y pura o sacra pia
O sin igual qual mundo das gobierno.

O gran poder que por iamas fallece
Qua'l cielo y tierra das cien mil favores
Como te plazen voluntad y mando
O speio donde Dios mirar s'ofrge
Oye los tristes llantos y clamores
De los que sin cessar t'están llamando.

[5] O REYNA SOBERANA

O Reyna soberana
que puedes quanto quiereres
Quien bastará tus menesteres
Pues te parió sanct' Ana
Si nunca ser mancilla de mujeres
Son tales tus poderes
Que fuiste siendo humana
Madre de Dios eterno y soberano
Y riges cielo y tierra con tu mano.

Quando contemplo en ti virgen Maria
Siento placer en l'alma deleitoso
Caro tesoro que nos dio la vida
Fuiste tu reyna sclarecida
Pues te llamo desseoso
Socorre' mal morir o dulce virgen pia



[9] PASQUA DE FLORES

Pasqua de flores dia de gran consuelo
Que nos ha buuelto tantas alegrías
Ressucitando'l eternal Messias
Por nos qitar d'aquel antigo duelo
Dia que se regosija cielo y tierra
Cantando las exelsas hierarquias
Concordia y fin de tantas prophecías
De nuestro bien escritas en el suelo.

Dia que puso fin la ley antigua
De grave sugesión y pesos llena
Figura de la nuestra' veriguada
Dia que la ley de gracia nos abriga
Eleta y mas que'l sol pura y serena
Por Dios y nuestro salvador mandada.

[13] CON VOZ LLOROSA

Con voz llorosa canto
Los danyos y peligros desta vida
Pues d'hora'n hora va tan dacaída
Quen vella tal mespanto.

Ay que si bien se mira'n todo stado
Ya la virtud fallece, y la maldad mas crece,
Mengu' al bivir va muerte a cada lado
Ciegos van cuerpo y alma y el sentido
Ay mundo falço como vas perdido.

[17] QUANDO YO VI

Quando yo vi que ya concluían
Las tablas divinas su rica pintura,
Alça sus oios mi flaca figura
Que casi dolientes ia nada no vian.





Y vi que las tablas encima tenían
unas senyales con mil detrimientos
turbados los cielos y los elementos
turbada la gente qu'allí parecía.

[21] VANSE LOS DIAS

Vanse los días y la muerte viene,
La vida se codicia y no perfeta
Dessean pocos la que mas conviene
Vera virtud qu'a la razón sujeta
El apetito quada qual sostiene
Siguiendo'l parecer que mas le aprieta
La gracia poco tiempo se mantiene
Par'alcançar la vida mas eleta.

Tiende sus lazos l'adversario humano
Con cevos de la carne y gloria vana
Prehende por cierras y camino llano
Muestra's pra la carrera soberana

Pocos ven el enganyo tan profano
Quando despiertan ya no's sta'n su mano.

[25] LEVANTA'LCORAÇON

Levanta'l coraçon pueblo christiano
En contemplar l'alta pasión sagrada
Orrible'n nuestro Dios executada
No mas de por quitar el hiero humano
O grand'amor de Christo soberano
Remedio que la muerte fue quitada
Gustandola en su cuerpo deshonrada
Venciendo l'adverçario con su mano.

Imita pues que tu le debes tanto
Natura humana en medita contino
Aquel qu'en redimirte no a cançado
Rigue tus pechos doloroso llanto
De ver en l'alta cruz el Rey divino
Afflito y muerto por t'aver librado.

