





# CRISTÓBAL GALÁN (ca. 1625-1684)

Canto del alma

*Obras en latín y en romance*

La Grande Chapelle

Albert Recasens, director

# La Grande Chapelle

María Eugenia Boix, *soprano (1)*

Anna Dennis, *soprano (2)*

Marisú Pavón, *soprano (3)*

Camille Hesketh, *soprano (4)*

Rosa Domínguez, *mezzosoprano (5)*

Joana Thomé, *mezzosoprano (6)*

Gabriel Díaz Cuesta, *contratenor (7)*

David Allsopp, *contratenor (8)*

Daniel Collins, *contratenor (9)*

Nicholas Mulroy, *tenor (10)*

Simon Wall, *tenor (11)*

Gerardo López Gámez, *tenor (12)*

Benoit Arnould, *bajo (13)*

Jesús García Aréjula, *bajo (14)*

Bjarte Eike, *violín*

Peter Spisky, *violín*

Nicholas Milne, *viuela de arco*

Bárbara Sela, *bajón*

Eligio Quinteiro, *tiorba*

Joshua Cheatham, *violón*

Thomas de Pierrefeu, *violón*

Siobhan Armstrong, *arpa*

Herman Stinders, *órgano positivo*

Albert Recasens, *dirección*

Con la colaboración especial (canto llano en Ne recorderis) de:

## Schola Antiqua

Juan Carlos Asensio, *director*

Miguel Ángel Asensio Palacios, Javier Blasco Blanco, Miguel Ángel Cencerrado Rodríguez, Alfredo Contreras Sanz, Miguel Ángel Fernández González, Enrique de la Fuente González, Alberto de la Fuente Jarillo, Miguel García Rodríguez, Román García-Miguel Gallego, Jorge L. Gómez Ríos, Benjamín González García, Antonio de Gregorio Jabato, Luis Fernando Loro Rodríguez, Benigno A. Rodríguez García, Federico Rubio García, Emilio Rubio Sadia, Javier Rubio García

# Cristóbal Galán (ca. 1625-1684)

## Canto del alma

### CD 1. Obras en latín

	Duración	
1. Salmo: <i>Laudate Dominum</i> , a 8 (2, 6, 9, 11; 4, 7, 12, 13)	3:11	p. 56
2. Motete a Nuestra Señora: <i>Stella coeli</i> , a 8 (2, 4, 9, 11; 6, 7, 12, 13)	5:18	p. 56
3. Antífona: <i>Salve, Regina</i> , a 5 (8, 7, 11, 14; solo: 10)	8:11	p. 56
4. Secuencia: <i>Stabat Mater</i> , a 8 (1, 3, 5, 8, 10, 11, 14; solo: 1, 8, 11)	7:39	p. 58
5. Motete a Nuestra Señora: <i>Ave sanctissima Maria</i> , a 8 (2, 4, 9, 11; 6, 7, 12, 13)	3:37	p. 62
JUAN DEL VADO (ca. 1625-1691)		
6. Obra de lleno de primer tono ( <i>instrumental</i> )	4:00	
7. Responsorio de difuntos: <i>Ne recorderis</i> , a 4 (2, 7, 11, 13)	4:07	p. 62
8. Salmo: <i>Credidi</i> , a 8 (2, 4, 9, 11; 6, 7, 12, 13)	6:33	p. 64
9. Responsorio para la Ascensión: <i>Ascendo ad Patrem meum</i> , a 8 (2, 6, 9, 11; 4, 7, 12, 13)	2:13	p. 64

### CD 2. Obras en romance

1. Villancico al Santísimo Sacramento: ¡ <i>Querubes de la impírea!</i> , a 8 (1, 3, 7, 10; 5, 8, 11, 14; solo 1, 3)	4:54	p. 67
2. Jácara al Santísimo Sacramento: <i>Al valiente enamorado</i> , a 8 (1, 5, 7, 10; 3, 8, 11, 14)	2:27	p. 68

3. Solo de Nuestra Señora de la Asunción: <b>¡Vuele la flecha!</b> (1)	3:27	p. 69
4. Villancico al Santísimo Sacramento: <b>Oigan a dos sentidos</b> , a 8 (3, 1, 7, 10; 5, 8, 11, 14; solo 3, 1)	5:46	p. 70
5. Dúo y cuatro a la Purísima Concepción: <b>¡Bellísima hija del sol!</b> , a 4 (1, 5, 7, 10)	2:47	p. 71
6. Tonada al Santísimo Sacramento: <b>Mariposa, ¡no corras al fuego!</b> , a solo (3)	3:28	p. 72
7. Villancico al Santísimo Sacramento: <b>¡Oíd, troncos; oíd, fieras!</b> , a 8 (1, 3, 7, 10; 5, 8, 11, 14)	7:11	p. 73
8. Tono al Nacimiento de Cristo: <b>Fénix, que en llamas de amor</b> , a 4 (3, 5, 7, 10)	4:03	p. 74
9. Dúo al Santísimo Sacramento: <b>Fuentecillas lisonjeras</b> (1, 3)	3:55	p. 74
10. Villancico al Santísimo Sacramento: <b>Vivir para amar</b> , a 3 (3, 7, 10)	4:51	p. 75
11. Tono humano: <b>Veneno de los sentidos</b> , a dúo (3, 5)	3:21	p. 76
12. Solo al Santísimo Sacramento: <b>A la luz más hermosa</b> (6)	5:06	p. 77
13. Responsión general: <b>No temas, no receles</b> , a 8 (3, 1, 7, 10; 5, 8, 11, 14)	2:34	p. 78

Duración total CD 1: 44:56

Duración total CD 2: 53:59

*Recuperación musicológica y primera grabación mundial*

### **Cristóbal Galán (ca. 1625-1684): compositor del reinado de Carlos II**

El 30 de septiembre de 1684, tan solo siete días después de la muerte de Cristóbal Galán, Diego Verdugo, maestro de capilla de la catedral de Salamanca, que había sido llamado por el rey Carlos II para servir en la Real Capilla, escribía que no podía satisfacer el deseo real por hallarse achacoso y sin medios. Y añadía: “también me detiene noticias que he tenido de esa Corte de lo atrasadas que andan las pagas y estimación de los capellanes y demás ministros de la Real Capilla; pues tuve hoy aviso cierto de que el Maestro Galán murió de pesadumbre, de ver su poca estimación y mucha pobreza, que le obligaba a empeñar sus alhajas para comer, cosa que me llega al corazón”.

Estas palabras afligidas, además de poner en evidencia la asfixia presupuestaria de la Real Capilla, debida a la mala situación económica de la monarquía española en las últimas décadas del siglo XVII, constituyen el colofón de una serie de enfrentamientos entre Antonio de Benavides y Bazán, el patriarca de las Indias Occidentales (cabeza de la jurisdicción palatina de la Real Capilla), y Cristóbal Galán, maestro de Su Majestad entre febrero de 1680 y septiembre de 1684. Durante esos años, se suceden peticiones y memoriales de Galán en los que, amenazado por las deudas y el desahucio, reclama el pago de su salario.

La autoridad del patriarca que, además acumulaba la dignidad de capellán mayor y limosnero mayor, y la reputación de la institución regia no amedrentaron a Galán para insistir en sus reclamaciones. La tensión entre ambos, el patriarca y Galán, fue en aumento hasta que, al cabo de dos años, en marzo de 1684,

estalló el conflicto. Benavides, indignado por la falta de respeto hacia su dignidad y por el continuo incumplimiento de sus órdenes, llegó a proponer al monarca la destitución de su maestro de capilla (22 de junio). El patriarca, incluso, le buscó un sustituto asegurando al rey que acudiría “con mucho gusto, habilidad y agrado el maestro de la Iglesia de Salamanca, que es discípulo del Maestro Patiño [maestro de la Real Capilla entre 1634 y finales de los años 1660]”. El candidato de Salamanca era Verdugo, el mismo que, tras la muerte de Galán, rehusó el requerimiento real...

No podemos ignorar el alcance estético de la batalla desatada en la Real Capilla entre Galán y Benavides. En la mencionada solicitud de expulsión de Galán, en junio de 1684, el Patriarca de las Indias añadía un jugoso comentario: Verdugo, su candidato para el cargo, era “discípulo del Maestro Patiño, quien recitará sus obras, ya que no se quiere reducir a usar de ellas Cristóbal Galán”. El patriarca pretendía, por tanto, que se interpretara el vetusto repertorio del admirado sucesor de Mateo Romero, lo que sin duda suscitaba el rechazo de un compositor innovador como Galán. Recogiendo las conclusiones del musicólogo Luis Robledo, no sólo había razones socio-económicas en las tensiones entre maestro y capellán mayor, con el posible trasfondo de las facciones cortesanas, sino que, además, había posturas estéticas enfrentadas.

Estos conflictos no están exentos, por supuesto, de percepciones subjetivas y desavenencias personales que pueden desembocar fácilmente en juicios apresurados. Galán, sin embargo, tuvo que ser un personaje complejo y peculiar, aunque los documentos que han llegado hasta nosotros no nos permitan más que una comprensión parcial de su persona. Las primeras

informaciones sobre su etapa profesional ya anuncian una figura inquieta. En la década de 1650 su nombre aparece vinculado, al menos, a cuatro centros eclesiásticos españoles y uno en Italia. En su juventud ejerció como maestro de capilla en la iglesia colegial de Morella y en la catedral de Teruel. De sus primeros años, las únicas obras que conocemos aparecen en el *Cancionero de Ontinyent*, compilado en 1645. Su vinculación con ciudades de Valencia y Aragón ha sido esgrimida para afirmar que Galán nació en alguno de los territorios de la Corona de Aragón, aunque el lugar exacto, así como la fecha de nacimiento (posiblemente entre 1620 y 1630) siguen siendo una incógnita. En mayo de 1651 opusó a la plaza de maestro de la catedral de Segovia, sin éxito, debido a que no era célibe. Nos consta también que, por idéntico motivo, no consiguió el magisterio de Sigüenza (1651). Fuera por desaire o por conseguir un halo de prestigio, Galán decidió marcharse a Italia: a partir de diciembre de 1653 se encontraba en Cagliari (Cerdeña), primero como cantante y organista, y posteriormente como *maestro di cappella* de la iglesia primada. Las investigaciones de G. N. Spanu nos aclaran que abandonó Cagliari en 1656, posiblemente huyendo de la peste que asoló la ciudad en 1655-1656 y no regresó, a pesar de que se le apreciaba, como se deduce del hecho de que fuera invitado a volver a la isla en 1661.

El período transcurrido entre que zarpó del puerto sardo y el 22 de octubre de 1659, en que sabemos se hallaba en Madrid, sigue siendo un misterio. Los documentos se resisten a ofrecer datos sobre las ocupaciones de Galán tras su llegada a la capital. Se le atribuye una de las coplas de la pastoral *Triunfos de Amor y Fortuna* del dramaturgo Antonio de Solís y

Rivadeneira y del compositor Juan Hidalgo, estrenada en el Coliseo del Buen Retiro en febrero de 1658, tras el nacimiento del príncipe Felipe Próspero. ¿Significa que ya había entrado en contacto con el círculo cortesano y, en particular, con Gaspar de Haro y Guzmán, marqués de Heliche y del Carpio? De Haro, hijo del ministro de Felipe IV, fue uno de los grandes mecenas y coleccionistas de la época, responsable de los entretenimientos reales y promotor de zarzuelas y semióperas palaciegas. Entre 1660 y 1664, Galán figura, ya con toda seguridad, como “maestro de música de los esclavillos cristianos que hay en el Buen Retiro”. Tras su peregrinaje por ciudades periféricas, Galán se convirtió en espectador –quizás participe ya– de las representaciones del Coliseo del Buen Retiro que se organizaron en 1660 para festejar la Paz de los Pirineos y la boda de María Teresa, hija de Felipe IV, con Luis XIV, cuyas manifestaciones musicales más palmarias fueron las célebres óperas *La púrpura de la rosa* y *Celos aun del aire matan*, con música de Juan Hidalgo, y el auto sacramental *La paz universal o El lirio y la azucena*, todos con textos de Calderón de la Barca.

Sin embargo, el compositor siguió persistiendo en su empeño de obtener una plaza en una capilla eclesiástica: en julio de 1660, hizo oposiciones al magisterio de la catedral de Málaga, también sin éxito; en diciembre de 1663 optó nuevamente al cargo de Sigüenza pero renunció “por ser el templo poco acomodado a su salud”. Finalmente, el 10 de diciembre de 1664, tomó posesión del cargo de maestro de la catedral de Segovia, donde sucedió a Juan de León. Al fin parecía lograr la estabilidad tan anhelada, un puesto que le permitiera dedicarse adecuadamente a su oficio. Dos años y medio permaneció Galán en

esa ciudad, hasta mayo de 1667, momento en el que fue nombrado maestro del convento de las Descalzas Reales de Madrid. El compositor acudió a Madrid por orden expresa de Mariana de Austria, viuda de Felipe IV y reina regente desde 1665. Aceptó el mandato real aun disfrutando de peor renta que en Segovia y teniéndose que enfrentar a dificultades administrativas, puesto que era preciso estar ordenado sacerdote para ocupar el magisterio de capilla de las Descalzas.

Galán ejerció el magisterio del monasterio de las Descalzas Reales durante trece años, lo que constituye, sin duda, su etapa profesional más duradera y estable. El convento de religiosas franciscanas clarisas de las Descalzas fue dotado y fundado por Juana de Austria, hermana de Felipe II, con la idea de retirarse como había hecho su padre, Carlos V, en Yuste. Desde 1564, año de terminación de las obras, el monasterio contaba con una capilla musical para servir al culto. Esta capilla, una de las instituciones musicales de patronato real que había en Madrid, junto a la del monasterio de la Encarnación y la Real Capilla, iba a convertirse, con el paso del tiempo, en un centro de máxima atracción musical, en el que sirvieron grandes maestros como Sebastián López de Velasco, Tomás Micieces, Miguel de Ambiela o José de San Juan, además, por supuesto, del siempre mencionado Tomás Luis de Victoria. Desde sus inicios, contaba con ocho capellanes cantores (dos tiples, dos contraltos, dos tenores y dos bajos), un bajón, un organista, además de un maestro de capilla que “gobierne y rija el coro, llevando el compás, y haciendo el oficio que suelen hacer los demás maestros de capilla”, es decir componer la música para determinadas fiestas y enseñar canto llano, contrapunto y polifonía. Otros

ministriles se fueron sumando a esta plantilla a lo largo del siglo XVII (corneta, sacabuches, arpa, etc.), sin olvidar los músicos externos que eran contratados para las grandes festividades litúrgicas. Aunque son amplias las lagunas existentes en cuanto a la historia de esta capilla, que impiden, por ejemplo, establecer con absoluta precisión las estancias de músicos, hay constancia del continuo intercambio de cantores, instrumentistas y maestros entre la Encarnación, Palacio Real y Descalzas. Es precisamente la ausencia de documentación la que nos impide también conocer, por ahora, las circunstancias particulares del magisterio de Galán en las Descalzas. Sin embargo, no debió de ser una etapa adversa, a tenor de las alusiones del compositor en los memoriales de Palacio, reiterando las ventajas de su anterior puesto.

El 1 de febrero de 1680, tras la muerte de Francisco Escalada, Cristóbal Galán accedió al magisterio de la Real Capilla, uno de los puestos más prestigiosos a los que podía aspirar un compositor, junto a los magisterios catedralicios de Toledo o Sevilla. Ya en 1675, el mismo año en que Carlos II alcanzó la mayoría de edad, la reina regente Mariana había propuesto a Galán para ese cargo, pero el nombramiento contó con la oposición del patriarca de las Indias y de la abadesa de las Descalzas, quienes, posiblemente por motivos distintos, argumentaron que el compositor podía cumplir mejor sus obligaciones en el convento. Los músicos de la Corte también se mostraron contrarios al nombramiento, negándose a estar sujetos a un maestro “que estaba ayer enseñando a los negros de Su Majestad”. Pero en 1680 nadie impidió el nombramiento de Galán. La situación había cambiado. ¿Tenía que ver con la llegada a España de la reina María Luisa de Orleans, sobrina de Luis XIV, tras el

acuerdo de la Paz de Nimega? La joven esposa de Carlos II había hecho la entrada pública en Madrid diecinueve días antes, el 13 de enero de 1680, tras la boda en Quintanapalla (Burgos), oficiada, por cierto, por Antonio de Benavides (por enfermedad del arzobispo de Burgos). Aunque es difícil establecer el papel de María Luisa en la Corte, es claro que durante los primeros años de reinado obró de manera prudente y contó con el apoyo de Mariana de Austria. Como hipótesis se ha sugerido que la ex regente pudo haber presionado para que Galán ocupase el magisterio de la Real Capilla en 1680. Es llamativo que los dos ascensos del compositor coincidieran con los períodos de la regencia y regreso de la reina madre Mariana, tras el destierro en el Alcázar de Toledo (1677-1679).

No cabe duda de que a Galán le tocaron en suerte las peores circunstancias en la Real Capilla. El endeudamiento de la institución, consecuencia de la maltrecha economía del reinado de Carlos II, fue una fuente continua de problemas, no sólo con el maestro sino con los músicos de la capilla. Sin embargo, durante su estancia en las Descalzas Reales Galán parecía estar satisfecho y conforme a sus condiciones. En octubre de 1684, tras el fallecimiento del compositor, la abadesa del convento compró a Elena de la Cuesta, su heredera, obras musicales de un “maestro tan eminente como el Maestro Galán”. El compositor pidió ser enterrado en las Descalzas, quizás por los buenos años pasados en la capilla del convento y porque sabía que allí se le apreciaba.

\* \* \*

El desconocimiento actual de la obra de Cristóbal Galán, poco tiene que ver con el prestigio del que gozó en vida, más allá de las penurias y rivalidades en

las que se vio envuelto. Prueba de ello es la gran cantidad de obras suyas conservadas en diferentes archivos y bibliotecas, tanto de España como de Iberoamérica (Bogotá, Guatemala y Sucre) y Estados Unidos (Nueva York). Constantemente se amplía la lista de sus composiciones y en la presente grabación hemos incorporado obras que no figuran en el catálogo y edición de John H. Baron y Daniel L. Heiple (Institute of Mediaeval Music de Ottawa). Sin olvidar que en el futuro podrían asignársele obras actualmente consideradas anónimas o de otros autores, como hemos constatado durante la investigación previa a la grabación cotejando fuentes de Canet de Mar, Barcelona, Valladolid y Segovia. En este sentido sírvanos de ejemplo el libro manuscrito *Música de varios autores escogida por el maestro Gerónimo Vermell* (1690) en el que se encuentran puestas en partitura diversas composiciones de Galán, junto con las de otros compositores de gran fama como Sebastián Durón, Matías Ruiz, Diego de Caseda, Jerónimo de la Torre, Juan del Vado, y varios más. Este libro fue legado por Felipe Pedrell a la Biblioteca de Catalunya. En nuestras pesquisas hemos detectado también muchas copias de obras del maestro posteriores en varias décadas a su época. Otro indicio más del prestigio de nuestro músico es la representación de *Eurídice y Orfeo*, “fábula llamada ópera” de Antonio de Solís y con música de Galán, en el Seminario de San Antonio Abad en Cuzco a comienzos del siglo XVIII (Samuel Claro y Gilbert Chase). Por otra parte, la preceptiva musical inmediatamente posterior le reconoció su valía: el célebre teórico y músico Francesc Valls, por ejemplo, citó a Galán en su *Mapa armónico práctico* (1742), tomando su obra como modelo para jóvenes compositores.

La producción musical de Galán abarca todos los géneros y formas musicales de la época, si bien

la mayor parte de su obra conservada se encuadra dentro del ámbito religioso. Como autor de música sacra, compuso obras en latín (misas, motetes, salmos, secuencias, responsorios, antifonas, etc.) y en lengua romance (villancicos, tonos a lo divino y música para algunos autos sacramentales). En el repertorio a ocho, diez o doce voces, predomina la técnica policoral, alma de la música barroca, sabiamente cultivada por el maestro. Este recurso, de auténtica dramatización musical, tan anclado en la música sacra española e italiana del siglo XVII, busca la alternancia de diferentes bloques sonoros con carácter dialogante y la contraposición entre solista(s) y conjunto en el interior de la pieza. Es común un primer coro con dos partes de tiple, una de contralto y una de tenor (el llamado “coro alto”). Los manuscritos suelen especificar el empleo del arpa y órgano en el bajo continuo. Pero no hallamos en estas obras el encadenamiento de diversas y numerosas secciones ni el acompañamiento orquestal de la música sacra francesa o italiana de la época. En la producción religiosa de Galán, y también en el presente registro, destacan las obras relacionadas con el culto eucarístico (villancicos al Santísimo Sacramento) y las obras dedicadas al misterio de la Inmaculada Concepción, precisamente dos de los pilares de la devoción que promovía la Casa de Austria española (*pietas austriaca*).

Galán cultivó también con notable éxito el repertorio profano en las formas del tono humano vinculado al ámbito del teatro, esta vez reduciendo el elenco de cantantes a intervenciones solísticas o a dúos. Como maestro de los músicos del Buen Retiro, Galán participaría en varias producciones escénicas, si bien buena parte de esta música no se ha conservado. Fue uno de los principales colaboradores de

Calderón de la Barca, que contó con él para varios autos sacramentales fechados entre 1664 y 1675. Por un memorial a Carlos II de 1688 de Lorenzo de Urruel, capellán cantor de las Descalzas y de la Real Capilla, sabemos que compuso la música para cuatro comedias. Las investigaciones de Louise Stein han demostrado que puso en música versos de dramaturgos como Antonio de Solís (las pastorales *Triunfos de Amor y Fortuna*, y *Eurídice y Orfeo*, 1684, ambas ya mencionadas) y Juan Bautista Diamante. La colaboración entre Diamante y Galán, particularmente fructífera, cristalizó en las zarzuelas *El laberinto de Creta* (1667?), *Lides de amor y desdén* (1674?) y *Alfeo y Aretusa* (1678). Precisamente de esta última obra —en cuya música también intervino Juan Hidalgo—, la siguiente cuarteta:

¡Oíd, troncos; oíd, fieras;  
oíd, flores; oíd, plantas,  
el delito de Calixto,  
ninfa indigna de Diana!

aparece tratada a lo divino en el villancico al Santísimo Sacramento a ocho voces de Galán:

¡Oíd, troncos; oíd, fieras;  
oíd, flores; oíd, plantas,  
lo que siente y padece  
el cariño del alma.

Este texto nos muestra el pantéismo egocéntrico propio del barroco en el que se recrea el bucolismo pastoril renacentista ahora vuelto a lo divino; versos dinámicos gracias al continuo contraste de contrarios con que captar y expresar la totalidad de la naturaleza



y de la vida como reflejo de la plenitud espiritual. Tan propio, todo ello, de la sensibilidad barroca.

En esta época de la historia de la música, la imbricación entre obras religiosas y profanas es muy habitual por la necesidad de entremezclar lo humano con lo divino; no por imperativo católico, sino por desasosiego espiritual, por afán de delimitar mediante todo recurso expresivo un concepto de lo divino cada vez más abstracto e impreciso que generaba un doloroso sentimiento de culpa en el nuevo hombre del barroco. De hecho, en el Barroco, lo divino se convirtió en una experiencia del lenguaje y el *contrafactum* en un recurso de suma eficacia para semejante propósito y para asegurar su más amplia difusión entre todos los estratos sociales. De ahí que sean numerosos los tonos (composiciones de extensión entre corta y media para un máximo de cuatro voces) que tratan temas de amor humano y que se contrahacen a lo divino para adaptarlos a la devoción popular.

El compositor se amolda a unos modelos establecidos, enriquecidos, naturalmente, tanto por su propia inspiración como por la lógica evolución del lenguaje musical. Del mismo modo que los principales géneros que cultivó Galán –solos, tonos y villancicos–, son los habituales en el siglo XVII (desde Romero hasta Durón), muchos de sus procedimientos técnicos (hemiolias, cambios de metro, composición estrófica, contrastes, ritmos yámbicos) se inscriben en el estilo en boga, típicamente hispano a pesar de los continuos intercambios con el exterior y de la presencia de músicos extranjeros en la Corte. Algunos planteamientos estilísticos son característicos del Barroco internacional: la traducción musical de los afectos contenidos en los textos poéticos, ya sean religiosos o profanos, es constante en la música europea de la época, apoya-

da en una mayor libertad melódica y rítmica. Ahora bien, estos artificios se hallan en distinto grado según el género. Por ejemplo, las obras latinas, por su gravedad y solemnidad, suelen ser conservadoras, mientras que en las obras profanas, e incluso en algunos villancicos, es fácil hallar recursos expresivos como los cromatismos ascendentes. El villancico *¡Oíd, troncos; oíd, fieras!* y el cuatro *¡Bellísima hija del sol!* constituyen magníficos ejemplos de ello.

La ilustración musical de determinadas palabras de los textos poéticos constituye un rasgo común en el estilo del Seiscientos. En este sentido destaca de manera especial la descripción de “suspira”, que se nos muestra entrecortada por silencios y que la preceptiva musical aceptaba con la denominación de “pausas de suspiro o de medio suspiro” (Pietro Cerone: *El melopeo y maestro*, 1613). La jácara *Al valiente enamorado* y el villancico *¡Querubes de la impírea!*, composiciones ambas a ocho voces, poseen bellas muestras de este procedimiento retórico-musical. Y el recurso del *word painting* (pintura textual) tiene una hermosa correlación musical con las líneas melódicas quebradas que se ajustan al perfil escarpado de las “montañas” en *¡Querubes de la impírea!*. En este villancico apreciamos también un juego de palabras en los versos “blanduras tiernas” y “ternuras blandas” traducido musicalmente con proliferaciones de bemoles (es decir, notas “blandas” en la terminología musical de la época). En esta magnífica composición observamos, de nuevo, la recreación a lo divino del marco bucólico renacentista, enriquecido, ahora, con la mitología con la que cantar, desde lo pagano también, la grandeza del alma y de Dios. Aquí se enfatizan los elementos mitológicos y naturales (la Filomena, los pájaros) relacionados con el canto para exaltar el virtuosismo musical barroco.

El villancico es el género poético-musical de trayectoria más dilatada en la historia de la música española, y su persistencia en el tiempo lo ha convertido en un vehículo expresivo de singular importancia para infinidad de compositores y maestros de capilla. Desde que la preceptiva literaria lo definiera como un “género de copla que solamente se compone para ser cantado” (Díaz Rengifo, 1592), su dilatada y fructífera existencia ha resultado ser un receptáculo ideal para conjuntar armoniosamente poesía y música, en esa necesidad de hermanar las artes que nace con la nueva estética y el pensamiento del Barroco.

La temática del villancico, derivada de la realidad circundante, es sugerente y variopinta, pues contempla todos los ámbitos de la vida: amor divino, manifestaciones religiosas de diversa índole, costumbres piadosas, paráfrasis bíblicas, sucesos históricos, leyendas, batallas, coronamientos, casamientos y nacimientos reales, amor humano, sucesos de la vida cotidiana, pasatiempos, juegos y entretenimientos intelectuales y conceptuosos, intereses propagandísticos, aleccionadores y pedagógicos, etc., todo ello en boca de personajes tanto imaginarios, simbólicos y mitológicos como convencionales, estereotipados y reales, pertenecientes a los estamentos de la corte, de la nobleza o de la academia, como al mundo rural, que se expresa en su jerga particular. A partir de los textos literarios de los villancicos obtenemos una visión fiel de los acontecimientos, una crónica real de cada etapa de su historia, de sus inquietudes y afanes, de su vida espiritual y material.

Pero el villancico no es sólo poesía, es también música. Si bien su contenido literario ilustra, alecciona, enseña, deleita, forma y avisa, no hay que olvidar que es el contenido musical el que posibilita que las

diversas gradaciones que conforman el pensamiento y el conocimiento queden impresas en el ánimo del oyente. Ya lo explicaba Díaz Rengifo, a quien recurrimos de nuevo: “Es también la poesía buena para enseñar, y mover, porque en ella se pueden decir verdades, y dar avisos, y consejos saludables, los cuales, por ir en aquel estilo, se quedan mejor en la memoria, y se imprimen en los corazones, y más cuando algún buen músico los canta.”

La variedad de corrientes líricas que confluyen en la inspiración musical de Galán, expresada en muchas de sus obras con giros melódicos y moldes rítmicos determinados, constituye una de las características más importantes de los textos poéticos que pone en música. Ello demuestra la implicación de nuestro compositor con las exigencias de la poética barroca y su especial sensibilidad en transmitir las musicalmente. De ahí que en sus villancicos y tonos a lo divino encontremos tanto esa vuelta al conceptismo de la canción de amor castellana, como la narratividad entremezclada con el intenso descriptivismo del romance y la lírica de corte tradicional fusionada con la extremosidad de un octasilabo que busca metamorfosearse tanto en una expresión íntima y cuidada de estirpe italiana, como en un dramatismo obligado para la nueva sensibilidad barroca. Sensibilidad que, como sabemos, necesita buscarse, encontrarse y definirse mediante el concierto de todas las artes y entre los límites de la tradición heredada hasta ese momento.

Galán es un compositor villanciquero prolífico e inspirado. De su numen han surgido obras emblemáticas de este género y una escogida selección de ellas conforma buena parte de esta grabación. Su estilo musical mantiene la característica esencial del período anterior, perceptible en compositores como Pujol,

Comes, Patiño, y otros. Como es sabido, esta característica primordial es tanto la alternancia entre los dos coros como el contraste entre la sencillez melódica de las coplas, que posibilita la perfecta inteligibilidad de los textos poéticos, y la exuberancia del estribillo con sus juegos contrapuntísticos y sus audacias expresivas en el aspecto tonal y rítmico. Hasta 1650 el villancico aún mantiene rasgos estilísticos de la *prima prattica*. En la segunda mitad del siglo XVII, el villancico ya pone de manifiesto una modernidad evidente en su desarrollo y estructura. Los villancicos de Galán pertenecen, pues, a este estadio evolutivo más avanzado y novedoso.

Por último, la utilización de violines obligados en numerosas piezas sacras, entre las que hemos seleccionado *A la luz más hermosa*, corrobora la modernidad del estilo de Galán. El estribillo recibe aquí un tratamiento que se asemeja al *ritornello*, con la cita, recurrencia y contraste de motivos que van articulando un discurso homogéneo, que contrasta con las coplas. Estas piezas, más cercanas al estilo teatral, son más compactas y estructuradas, y anuncian el lenguaje de la siguiente generación, la de Sebastián Durón. No olvidemos la existencia de grupos de violones al servicio de la cámara de la reina (las “danzerías de la reina”), ni tampoco los “músicos de violín” adscritos a la Real Capilla en estos años setenta y ochenta: Juan y Cornelio Cox, Hugo Mayeu, Thomas Gallo, Juan Antonio Pandolfi, Francisco Pablo Capocio o Antonio Milani, generalmente italianos, flamencos y franceses, que demuestran que la capilla palatina, incluso en épocas de crisis, seguía siendo una institución cosmopolita.

Este CD constituye el primer monográfico que se ha dedicado a este importante compositor del siglo XVII. El repertorio ha sido recuperado a partir de

fuentes inéditas cuyas transcripciones musicales se han realizado expresamente para la grabación. Redescubrimos aquí nada menos que una parcela del paisaje sonoro de los últimos años de los Habsburgo españoles, melodías que fueron familiares a Carlos II, Mariana de Austria, Juan Carreño de Miranda o el último Calderón.

\* \* \*

El primero de los dos discos está dedicado a obras litúrgicas en latín de Cristóbal Galán, generalmente para doble coro y acompañamiento de bajo.

El planteamiento musical inicial del salmo *Laudate Dominum* es sobrio y de expresión contenida a pesar de su considerable densidad polifónica. Los momentos contrastantes más significativos son diametralmente opuestos, ya que a la impetuosidad de la repetición de las palabras “*laudate eum*” y “*super nos*” en breves células rítmicas a contratiempo, se sucede la expresividad más introvertida y frágil en “*miser cordia eius*”. En buena parte del salmo, incluida la doxología final, sigue manteniéndose este continuo juego de contrastes.

De los tres motetes dedicados a la Virgen María que constan en esta grabación, *Stella coeli*, *Salve, Regina* y *Ave sanctissima María*, destaca el primero por su descriptivismo musical. Todos los textos tienen en común la exaltación de María y el ruego posterior por la salvación de nuestra alma. La *Salve, Regina* constituye un ilustrativo caso de simbiosis estilística, donde se establece un impresionante diálogo entre el tenor y el resto del coro, con profusión de contratiempos, síncopas, secuencias e imitaciones en una alternancia de pasajes contrapuntísticos, homofónicos, a veces de gran osadía armónica (“*et flentes*”,

“*O pia*”). Sin acabar de desprenderse de una textura y apariencia tradicionales, esta pieza demuestra como los compositores del Barroco hispano lograron encontrar un lenguaje original e indefinible, barroco y arcaico a la vez. El *Stella coeli*, de mayor vuelo poético, incita a Galán a la expresión musical de los afectos contenidos en el texto –una rogativa a la Virgen contra la peste–, premisa indispensable de la técnica compositiva barroca. En efecto, el compositor enfatiza el verso “*quorum bella plebem caedunt diro mortis ulcere*” (“cuyas guerras hieren al pueblo con la cruel llaga de la muerte”) utilizando valores breves y un denso entramado polifónico para describir la guerra y contraponer seguidamente las consecuencias de la misma (“*diro mortis ulcere*”) con cierto aire de pesadumbre y aflicción. Las indicaciones agógicas expresamente escritas en la fuente original, tales como “voz” y “eco” contribuyen también, con su intensidad sonora fluctuante, a la expresividad del pasaje. Otro fragmento digno de mención es el que comienza con la exclamación “*O piissima*”, no exenta de dulzura, y el ruego a ser escuchada que requiere el alma atribulada (“*Audi nos*”), magníficamente diseñado con sus notas sincopadas.

Para la secuencia *Stabat Mater*, de larguísima tradición en la música occidental, Galán alterna los pasajes destinados a los solistas (dos triples y tenor) con los encomendados al trío, tras una breve introducción cantada por el coro. Nuestro compositor utiliza una misma música que cíclicamente se va repitiendo en grupos de cuatro estrofas, que asigna a cada uno de los solistas y al trío. La uniformidad de esta exposición, junto con el ritmo pausado y sostenido de la pieza y la melodía austera y expresiva en extremo son los elementos musicales que expone Galán para

traducir musicalmente el dolor de María ante la presencia de su hijo en la cruz.

Tras una obra para órgano del compositor y violón (violinista) Juan del Vado (ca. 1625-1691), miembro, como Galán, de la Real Capilla, sigue el responso *Ne recorderis*, escrito para la procesión fúnebre de las personas reales. Está estructurado en estilo responsorial, con la característica alternancia con el canto llano. En esta composición es manifiesta la deuda de Galán con el *stile antico*.

El salmo *Credidi* es mucho más ambicioso estilísticamente que el *Laudate Dominum*, y no sólo por su extensión, que es prácticamente el doble, sino por la introspección subjetiva del texto que exige una mayor escrupulosidad y precisión en su musicalización. De ahí el perceptible lirismo que ofrece alguna de sus líneas melódicas más cantables. En este sentido, destaca la elocuencia expresiva del descenso melódico (*catabasis*) para el versículo “*ego autem humiliatus sum nimis*” (“yo he sido humillado en demasía”), o el contraste armónico entre el brillante “*pretiosa*” y el sombrío “*mors*” en la frase “*pretiosa in conspectu Domini mors sanctorum eius*” (“valiosa es a los ojos del Señor la muerte de sus santos”). Para la exclamación “*O Domine*” Galán destina valores de larga duración y estructura homofónica. En los tres casos, el compositor es fiel al ideario estético que rige la retórica barroca.

El responso para la fiesta de la Ascensión *Ascendo ad Patrem meum* pone el broche final de manera brillante al primer CD. Es una pieza breve pero efectiva, de buena factura y perfectamente lograda en su exposición. La entrada de los dos coros tras el inicio a solo de la soprano resulta impactante para el oyente y es un efecto sonoro buscado por Galán, de la misma manera que las interpolaciones jubilosas (*Alleluia*). La



palabra “*ascendo*” es traducida musicalmente por un breve motivo ascendente en la soprano del primer coro, que en la retórica musical de la época recibía el nombre de *anabasis* y constituía un tópico recurrente en el lenguaje compositivo barroco.

Ya hemos comentado anteriormente algunas características muy concretas de los villancicos ¡*Querubines de la impírea!* y ¡*Oíd, troncos; oíd, fieras!*. Referimos también ahora otros detalles singulares del resto de repertorio en lengua romance incluido en el segundo CD.

La jácara *Al valiente enamorado* posee un estribillo barroco cuya argumentación remite a la expresión guerrera del amor propia de la tradición cancioneril castellana. En este caso, la jácara dramatiza al protagonista, es decir, a ese enamorado que es valiente haciéndole cantar sus desgracias, ya que se atreve a amar, por su valentía, aun a sabiendas de que jamás conseguirá ningún tipo de triunfo ni de recompensa.

El solo a Nuestra Señora de la Asunción ¡*Vuele la flecha!* resulta una composición muy barroca por el trezado de lo pagano con lo divino en esa necesidad de sentir los límites de lo uno y lo otro, para amalgamarlos y disfrutar del resultado del contraste. Por eso mismo, el amor divino es una invitación a vivirse desde la experiencia del lenguaje, con una riqueza sensorial en la que todos los sentidos tienen que participar para enamorar al alma. El petrarquismo ha sido llevado al extremo de su expresión, mediante el ágil octosílabo, verso del instante, idóneo para la *fuga* barroca.

El estribillo del villancico a ocho voces *Oigan a dos sentidos* canta la importancia del *alimento* divino para el alma en términos propios de la lírica popular, aquella que los reformistas del siglo XVI supieron

integrar en medio de discursos cultos, por ser cantos del espíritu espontáneo del pueblo, velador de una sabiduría alejada de los sofismas y razones doctrinales. Las estrofas son, en cambio, representantes de la lírica culta de influjo italiano y constituyen un magnífico ejemplo de ese petrarquismo con que se cantó la naturaleza paradójica del amor. La despreocupación alegre de lo popular y el cuidado de la tradición culta se presentan fusionadas en el canto a la divinidad y su misterio: pretensiones y esfuerzo renacentista que la sensibilidad barroca recreó con variedad y original extremosidad.

El dúo y cuatro a la Purísima Concepción ¡*Bellísima hija del sol!* es una excelente muestra de expresión cancioneril castellana. Aunque de esfuerzo lírico muy inocente, consigue conmovier a través de una exaltación del alma con los recursos propios del petrarquismo.

La seguidilla del estribillo del solo *Mariposa, ¡no corras al fuego!* es la estrofa más apropiada para la inquietud de esa mariposa, trasunto del alma. El resto de las estrofas son cuartetos-lira sueltos y constituyen un hallazgo lírico precioso, pues el endecasílabo final está dedicado, exclusivamente, a fijar los efectos y milagros de una existencia recogida en Dios.

*Fénix, que en llamas de amor* es un romance con estribillo en el que se entremezclan imágenes petrarquistas con el tono contenido y doliente de la lírica culta castellana. La austeridad poético-musical que lo caracteriza es la expresión más ajustada y requerida para un Jesús recién nacido y anunciado ya como Cristo.

Otro dúo, esta vez dedicado a Nuestra Señora, *Fuentecillas lisonjeras*, de corte bucólico-pastoril, nos revela un diálogo con la naturaleza y la descripción

de un *locus amoenus* muy cuidado que sirve de pretexto para hacer *cantar* y *silenciar* a los elementos que lo conforman.

*Vivir para amar*, villancico al Santísimo Sacramento, es de marcada tendencia conceptista para mover, mediante la antítesis y el contraste, a la verdad que no es otra que el amor en sí, como tan bien había enseñado el conceptismo del amor humano en la canción castellana del siglo XV. Por ello se vuelve a su conceptismo, para retomar su lección aunque ahora vuelta a lo divino. Todo ello constituía una de las aventuras más gratas para el barroco: la conveniencia de utilizar las aportaciones de la tradición para sorprender y causar admiración.

*Veneno de los sentidos* es un magnífico dúo de advertencia dramatizada cuya relevancia artística consiste en el vigor lírico y musical que requiere el desahogo del alma. De ahí esa inmediatez verbal y expresiva, tanto del estribillo como de la segunda unidad lírica. Esta pieza es un espléndido ejemplo de la colaboración de Galán con poetas de su tiempo. El texto, obra de Juan Bautista Diamante (1625-1687), dramaturgo adscrito a la escuela de Calderón de la Barca, pertenece a su comedia mitológica *El laberinto de Creta* (1667) y fue citado también por otro comediógrafo ilustre, Agustín de Salazar y Torres (1642-1687) en su obra *Triunfo y venganza de amor* (1681).

El solo al Santísimo Sacramento *A la luz más hermosa* está centrado especialmente en celebrar a Dios (la luz) y el alma o las almas (la flor o las flores); todo ello con una economía poética admirable.

La seguidilla inicial de *No temas, no receles* es un magnífico preludio para los restantes versos que son felices advertencias y regocijos por la glorificación del alma, por la ayuda de la Virgen y el encuentro con

Dios. El Barroco supo dramatizar y conferir vigor e intensidad expresiva al sentimiento y por esta razón los cantos de amor a Dios muestran esa espontaneidad que alcanza de modo tan directo al oyente.

LOLA JOSA  
MARIANO LAMBEA  
ALBERT RECASENS



**Cristóbal Galán (b. circa 1625- d.1684),  
composer during the reign  
of Charles II of Spain**

On September 30, 1684, Diego Verdugo – *maestro de capilla* at Salamanca Cathedral – who had been asked by King Charles II of Spain to work at the Royal Chapel (*La Real Capilla*) – wrote that he could not satisfy His Majesty's wishes due to his ill health and lack of means. This happened only seven days after Cristóbal Galán's death. Verdugo added: "The other reasons that prevent me from accepting the post have to do with some news I received about the delays in payments by the court and the poor appreciation of chaplains and the other ministers of the Royal Chapel. I was informed today that *Maestro Galán* died of misery, as he felt he was not appreciated, and of poverty, as he was forced to pawn his own jewellery in order to eat, which fills my heart with pain".

These heartfelt words were the last straw in a series of differences between Cristóbal Galán – His Majesty's *maestro de capilla* from February 1680 until September 1684 – and Antonio de Benavides y Bazán, who was the appointed Patriarch of the Spanish West Indies and, as such, acted as the head of palatine jurisdiction. These comments by Verdugo also provide evidence of the crumbling finances of the Royal Chapel, due to the collapse of the Spanish economy during the last decades of the 17<sup>th</sup> century. During the years in which Galán worked at the Royal Chapel, he kept writing petitions where he demanded the full payment of his salary, as he was overwhelmed by debt and the constant threat of eviction.

Cristóbal Galán was not intimidated by the authority of the Patriarch of the Spanish West Indies – who,

incidentally, was also the head of the chaplaincy and the head almoner – or by the reputation of the royal institution, and he continued to demand that his petitions be honoured. The tension between Galán and Benavides increased until it reached its peak two years later, in March 1684. Benavides was furious with the continual disobeying of his orders and disregard of his authority. Therefore, on June 22 1684, Benavides asked Charles II to dismiss Galán from the post of *maestro de capilla* of the court. He even took the time to find a substitute for Galán and, in Benavides's own words, the *maestro* of Salamanca Cathedral "would accept the post with much pleasure, skill and gratitude, being the disciple of *Maestro Patiño*, [who had been *maestro de capilla* of the Royal Chapel between 1634 and the end of the 1660s]". This potential replacement for Cristóbal Galán was no less than Diego Verdugo, the same man that, upon Galán's death, refused the royal position...

One cannot ignore the aesthetic implications of the conflict that arose between Galán and Benavides, in the Royal Chapel. In his written request asking for the dismissal of Galán, dated June 1684, the Patriarch of the Spanish West Indies included a revealing remark: Diego Verdugo, the substitute of his choice for the post, would "perform the works of Patiño, the former *maestro* of the Royal Chapel, something that Cristóbal Galán is not willing to do". Therefore, Benavides's intentions were that the music to be played in the chapel was that of Patiño, who was the highly admired and respected disciple of Mateo Romero. Cristóbal Galán, an innovative composer in his own right, obviously rejected the idea of playing Patiño's ancient repertoire. Musicologist Luis Robledo, concludes that the reasons for the tensions between *maestro* and head chaplain were not just of a socioeconomic nature – hinting, as well, at what

was happening with regard to the different factions in the court at the time – but that they also held opposing aesthetic points of view.

Of course, these conflicts are not exempt from subjective views and personal disagreements, which may result in premature and ill-informed judgements. Nevertheless, it is obvious that Cristóbal Galán must have had a complex and eccentric personality, although the documentary evidence that has survived to the present time can only offer a partial understanding of his character. The first information that we have about Galán's early years as a professional offer evidence of a restless man. Galán's name appears linked to at least four Spanish and one Italian ecclesiastical centre during the 1650s. When he was young, Galán was *maestro de capilla* at the collegiate church of Morella (Valencia Region) and at the Cathedral of Teruel. The only compositions by Galán that we know of, during these early professional years, appear in the *Cancionero de Ontinyent*, a songbook compiled in 1645. We still do not know the exact year of his birth (possibly some time between 1620 and 1630) or where he was born, although his early links to religious centres in towns around Valencia and Aragon have led scholars to suggest that he was born in one of the territories of the Crown of Aragon. Galán applied for the position of *maestro* at Segovia Cathedral in May 1651, although he was unsuccessful, since he was not celibate. That same year, he failed to obtain a similar position at the Cathedral of Sigüenza for identical reasons. Galán then decided to go to Italy, be it out of feelings of being underappreciated or because he wanted to achieve a halo of prestige. From December 1653 he was in Cagliari (Sardinia), where he first worked as a singer and organist, and then took the position of *maestro di cappella* at the Primate Church. G.

N. Spanu's research shows that Galán left Cagliari in 1656, possibly escaping from the plague that decimated the town during 1655–56. He never went back, despite evidence that he was appreciated there – this can be deduced from the fact that he was invited to return to the island in 1661.

We know Galán was in Madrid on October 22<sup>nd</sup> 1659, but we do not know what he did between leaving Sardinia and that date. There is no documentary evidence of what Galán did once he arrived in Madrid. The pastoral play *Triunfos de Amor y Fortuna* – words by playwright Antonio de Solís, music by Juan Hidalgo, which premiered in the Coliseo del Buen Retiro (the theatre at the Buen Retiro royal palace in Madrid), in February 1658, after the birth of Prince Felipe Próspero – is thought to include *coplas* by Galán. Does this mean that by this stage he had already established links with the court circle and, in particular, with Gaspar de Haro y Guzmán, marquis of Heliche and Carpio? De Haro – who was the son of King Philip IV's minister, Luis de Haro – was one of the great patrons of the arts of the time, as well as being an avid art collector, and he was responsible for entertaining royalty, promoting *zarzuelas* and semi-operas at the royal palace. Between 1660 and 1664 Cristóbal Galán was known to be “a music teacher of the Christian slaves of the Buen Retiro”. After his residency in outlying towns, Galán was a member of the audience in the performances which took place at the Coliseo del Buen Retiro in 1660 – and, perhaps, he was already playing some active part in them too. These performances were commissioned in order to celebrate the Peace of the Pyrenees and the marriage of Maria Theresa, daughter of Philip IV of Spain, to Louis XIV of France. Among the most celebrated musical compositions to be played at the cel-

ebrations were the famous operas *La púrpura de la rosa* and *Celos aun del aire matan* – both with music by Juan Hidalgo – and the *auto sacramental* *La paz universal o El lirio y la azucena*, all with words by eminent playwright Calderón de la Barca.

Galán, however, was determined to obtain a position as *maestro* of an ecclesiastical chapel. He unsuccessfully applied for the post at Malaga cathedral in July 1660. In December 1663, he applied again for the post at Sigüenza, but he proceeded to reject the position “as the temple did not suit his health”. Finally, on December 10<sup>th</sup> 1664, he became the *maestro de capilla* of Segovia cathedral, where he succeeded Juan de León. Galán managed to achieve, at last, the stability he coveted; a position that would allow him to devote himself entirely to his job. He remained at Segovia cathedral for two and a half years, until May 1667, when he was appointed *maestro de capilla* of the Royal Convent of Las Descalzas Reales, in Madrid. Galán was summoned to Madrid by Marianna of Austria, Philip IV's widow and the regent monarch at the time. Galán accepted the royal request, even though he would be paid less than in Segovia, and despite having to overcome administrative obstacles, as it was necessary to be ordained as a priest in order to take up the position of *maestro* at Las Descalzas Reales.

Cristóbal Galán was employed at Las Descalzas Reales for thirteen years, which no doubt constitutes the most stable and longest period of his career. The convent of Las Descalzas Reales, run by the Poor Clare sisters, was founded by Archduchess Joan of Austria – sister of Philip II of Spain – as she intended to retire there, as her father, Emperor Charles V, had previously done to the Monastery of Yuste. Since 1564 the Convent had a music chapel that was intended to be used

for religious services. This chapel was one of the musical institutions enjoying royal patronage in Madrid, together with the Royal Convent of La Encarnación and the Royal Chapel. With the passing of time, the chapel of las Descalzas Reales would become a very important centre of musical activity. Great composers such as Sebastián López de Velasco, Tomás Micieces, Miguel de Ambiela, José de San Juan and, of course, Tomás Luis de Vitoria all offered their services there. From the beginning, the chapel at the Convent of Las Descalzas Reales consisted of eight chaplain singers (two sopranos or *tiples*, two contraltos, two tenors and two basses), a bassoonist, an organist and a *maestro de capilla* who “organises and conducts the choir, beating time and doing what other *maestros* do”, that is, compose the music for specific celebrations and teach plainsong, counterpoint and polyphony. Throughout the 17<sup>th</sup> century, more musicians were added – cornett, sackbuts, harp, etc. External musicians were hired for the great liturgical feasts of the Catholic year. Although there are great gaps in the history of the chapel at Las Descalzas Reales – and this is the reason why we cannot establish precisely how long the musicians stayed there – there is evidence of a continuous interchange of instrumentalists, singers and *maestros* from La Encarnación, the Royal Palace and Las Descalzas Reales. This absence of documentary evidence prevents us, for the time being, from knowing more about Cristóbal Galán's specific circumstances during his time as chapel master at Las Descalzas Reales. However, it must have been a favourable period of his life, as Galán's letters from the period when he served as *maestro* of the Royal Chapel, which included his demands to be paid his due, do not cease to reiterate the advantages of his previous position.

On February 1<sup>st</sup> 1680, Cristóbal Galán obtained the *magisterio* of the Royal Chapel, after the death of Francisco Escalada. Together with the position of *maestro de capilla* at the cathedrals of Sevilla or Toledo, this was one of the most prestigious positions that a composer could aspire to achieve. Previously, in 1675, Regent Queen Marianna had proposed Galán for the post, but the appointment was opposed by Antonio de Benavides y Bazán, the above mentioned Patriarch of the Spanish West Indies and, also, the Abbess of Las Descalzas Reales; both parties believed, possibly for different reasons, that Galán could carry out his duties better at the convent. The musicians of the royal court did not welcome the appointment either, stating that they refused to be directed by a *maestro* who “only yesterday was teaching His Majesty’s negroes”. However, nobody was opposed to his appointment in 1680. The situation had changed. Was it because of the arrival in Spain of Queen Marie Louise of Orléans, the niece of Louis XIV of France, after the Peace of Nijmegen? Charles II’s young wife had made her public entrance in Madrid nineteen days before the appointment of Galán, on January 13<sup>th</sup> 1680, after her wedding to Charles in Quintanapalla, Burgos – which, coincidentally, was officiated by Antonio de Benavides (due to the illness of the Archbishop of Burgos). Although it is difficult to establish Marie Louise’s role in the royal court, it is obvious that during her first years as queen consort she received the support of Marianna of Austria. It has been suggested that Marianna could have exerted her influence in favour of Galán so that he became the *maestro* at the Royal Chapel. It is remarkable that both of Galán’s promotions coincide, respectively, with the periods of the regency and return (after her exile in the Alcázar of Toledo) of Queen Mother Marianna.

There is no doubt that the conditions that Cristóbal Galán suffered, during his time at the Royal Chapel, were quite dreadful. The institution was in debt, as a consequence of the Spanish economy crumbling during the reign of Charles II. The poor financial state of the Royal Chapel created a continual source of problems, both for Galán and the musicians of the chapel. However, Galán seems to have been satisfied and happy with his situation during his time at Las Descalzas Reales. After his death in 1684, the Abbess of Las Descalzas bought some of his musical compositions from Elena de la Cuesta, Galán’s heiress, citing them as works by “such an eminent composer as *Maestro Galán*”. Galán himself asked to be buried at Las Descalzas Reales, perhaps because of the pleasant times he spent there and because he knew he was appreciated at the convent.

\* \* \*

Despite the lack of knowledge about Galán’s works nowadays, he was a very prestigious composer in his own time, in spite of the poverty and rivalries that surrounded him. This is proved by the fact that many of his compositions have been found in archives and libraries not only in Spain but also in Latin America (Bogotá, Guatemala and Sucre) and the US (New York). The list of Galán’s works is being constantly added to, and in this recording we have included works that do not appear in John H. Baron and Daniel Heiple’s catalogue (Institute of Mediaeval Music in Ottawa). We must not forget either that some compositions that have been attributed to other musicians could actually be by Galán, and this is something that we could verify during our research prior to the recording – analysing and comparing sources from Canet de Mar, Barcelona,

Valladolid and Segovia. For example, in the manuscript *Música de varios autores escogida por el maestro Gerónimo Vermell* (1690), we have music scores of works by Galán – together with famous composers such as Sebastián Durón, Matías Ruiz, Diego de Casada, Jerónimo de la Torre and Juan del Vado among others. This manuscript was donated to the Library of Catalonia by Felipe Pedrell. When we were conducting our research, we found numerous copies of Galán’s works which date from decades after his time. Yet one further proof of Galán’s status is the performance of the “fable called opera” *Euridice y Orfeo* (words by Antonio de Solís and music by Galán) at the Seminary of San Antonio Abad, in Cusco, at the beginning of the 18<sup>th</sup> century (Samuel Claro and Gilbert Chase). Furthermore, Galán’s contribution to music was acknowledged in the music treatises which were published immediately after his time. For example, Francesc Valls, the famous music theorist and composer, mentions Galán in his *Mapa armónico práctico* (1742) and uses Galán’s work as a model for young composers.

Most of the compositions by Cristóbal Galán that have been preserved are religious pieces. However, his work covers all music genres and forms of the time. As a composer of sacred music, he is the author of works in Latin – masses, motets, psalms, sequences, responsories, antiphons – as well as in the vernacular – *villancicos*, *tonos a lo divino*, and the music for some *autos sacramentales*. In his repertoire for eight, ten or twelve voices there is a predominant use of the polychoral technique – the “soul” of Baroque music – of which Galán was a proficient master. This resource gave a theatrical element to the compositions; that is, the polychoral technique provided a musical dramatization, and it was a very popular resource in Spanish and Italian sacred music of the 17<sup>th</sup>

century. Polychoral music alternates different sets of sounds as if they are part of a dialogue, and the soloist and the choir sing in alternation. It is quite frequent to have a first choir with two *tiples*, a contralto and a tenor (the so called “high choir”). Manuscripts usually specify the use of harp and organ in the *basso continuo*. However, there is none of the orchestral accompaniment, or the varied and diverse sections, that can be found in French or Italian sacred music of the time. The most remarkable of Galán’s religious pieces are related to the celebration of the Eucharist (e.g. *villancicos* celebrating the Holy Sacrament) and compositions for the feast of the Immaculate Conception, which were precisely two of the pillars of devotion which the Spanish Habsburgs encouraged (the so called *pietas austriaca*).

Cristóbal Galán was also successful with secular compositions, particularly in *tonos humanos* linked to theatrical plays. In these pieces, he usually reduced the number of singers to a soloist or a duet. As *maestro* of the musicians at Buen Retiro, he took part in several theatre productions, although most of these compositions have not been preserved. Galán was one of dramatist Calderón de la Barca’s main collaborators and he composed the music for some of the playwright’s *autos sacramentales* between 1664 and 1675. We know from a petition to Charles II made in 1688 by Lorenzo de Urruel – chaplain singer of Las Descalzas Reales and the Royal Chapel – that Galán composed the music for four comedies. Louise Stein’s research shows that Galán was the author of the music for plays by Antonio de Solís (the aforementioned *Triunfos de Amor y Fortuna*, and *Euridice y Orfeo*) and Juan Bautista Diamante. Galán and Diamante’s collaborations were very fruitful, especially in the *zarzuelas* *El laberinto de Creta* (1667?), *Lides de amor y desdén* (1674?) and *Alfeo y Aretusa* (1678); Juan

Hidalgo also took part in writing the music for this *zarzuela*). The following quatrain is from *Alfeo y Aretusa*:

¡Oíd, troncos; oíd, fieras;  
Listen, tree trunks; listen, beasts  
oíd, flores; oíd, plantas,  
Listen, flowers; listen, plants  
el delito de Calixto,  
Hear about Callisto's crime,  
ninfa indigna de Diana!  
Undeserving nymph of Diana!

A similar quatrain is given a religious treatment in Galán's *villancico* to the Holy Sacrament for eight voices:

¡Oíd, troncos; oíd, fieras;  
Listen, tree trunks! Listen, beasts!  
oíd, flores; oíd, plantas,  
Listen, flowers! Listen, plants!  
lo que siente y padece  
Hear about the feelings and afflictions  
el cariño del alma.  
of the love of the soul.

The verses are evidence of the egotistic pantheism so typical of the Baroque. The quatrain recreates the bucolic rural atmosphere characteristic to the Renaissance, but it endows it with a divine meaning. Nature is represented in its totality thanks to the continuous opposition of natural elements, which symbolise spiritual plenitude. This is, of course, a major characteristic of Baroque sensibility.

At this point in the history of music, the overlap of sacred and secular compositions is very common, due to the need to combine the human with the di-

vine. Contrary to what one may think, this was not because of Catholic imposition, but because of spiritual unease. During the Baroque period, a deep sense of guilt was felt because the divine was a concept which was becoming more and more abstract and imprecise, and there was an attempt to put limits on this concept using any expressive resource available. In fact, during this time, the divine became an experience of language, and *contrafactum* was used in music as a very efficient resource for this purpose. It also could be understood by all social classes. That is the reason why many *tonos* (short to medium-length pieces for a maximum of four voices) which dealt with human love were rewritten with a divine meaning, so that they were adapted to the religious sentiments of the common people.

Galán uses established models, enhanced by his own inspiration and by logical evolution of the musical language. Galán's solos, *tonos* and *villancicos* – the main genres he used in his compositions – were the genres in fashion in the 17<sup>th</sup> century (from Romero to Durón), and so were the main rhetorical techniques that he used – changes in metre, oppositions, iambic rhythms, verse structure, hemiolas. This style is typically Spanish, despite the presence of foreign musicians in the court or the continuous exchanges abroad. Nevertheless, some of the stylistic devices are common to the whole Baroque movement, regardless of nationality. For example, 'the doctrine of the affects' – a musical translation of the rhetorical effects which appear in poetic texts – are ever present in the European compositions of the period, and the music is bolstered by a higher degree of melodic and rhythmic freedom. Galán used the rhetorical devices mentioned above in different ways depending on the genre of the piece. Thus, his compositions in Latin, more solemn in nature, are usually more conservative

than his secular pieces – or even his *villancicos* – where we can easily find expressive devices such as ascending chromaticism. The *villancico* ¡*Oíd troncos; old, fieras!* and the *cuatro* (a "vocal quatuor") ¡*Bellísima hija del sol!* are good examples of this technique.

Finding a musical equivalent for certain words which appear in the texts is a common feature of the style of the 17<sup>th</sup> century. This is most evident in musical translation of "*suspiro*" (literally, "sigh"), which appears interspersed with rests. The musical precepts of the time accepted these rests and they were known as "*pausas de suspiro o de medio suspiro*" (Pietro Cerone, *El melopeo y maestro*, 1613). Beautiful examples of this musical and rhetorical device can be found in the *jácara* *Al valiente enamorado* and the *villancico* ¡*Querubes de la impírea!*, both compositions for eight voices. In the latter piece we can find a correlation – thanks to the use of word painting – between the "mountains" in the text and the broken melodic lines which try to replicate the rugged mountainous landscape. The *villancico* also features a play on words in the lines "tender softness" and "soft tenderness", which is replicated musically by the use of flat notes, that is, "soft" notes in the music terminology of the time (*b molle*: "soft b"). This magnificent composition creates a bucolic atmosphere – as mentioned before, so typical of the Renaissance – to talk about the divine, and it is also enhanced by the use of mythological elements with which to sing about the greatness of God and of the soul. Natural and mythological elements – the birds, Philomela or the nightingale – are emphasised, in order to glorify the musical genius of the Baroque.

*Villancico* is the musical-poetic genre most widespread in the history of Spanish music. Because of its enduring nature, it became a very important form of expression

for numerous *maestros* and composers. Literary theory defined it as "a type of poem which is composed to be sung" (Díaz Rengifo, 1592). During their prolonged existence, *villancicos* became the perfect vehicle for the harmonious combination of poetry and music, and this fit perfectly with Baroque thought and aesthetics.

*Villancicos* are very evocative, and they deal with all aspects of life, as their themes and concerns are taken from the surrounding reality. There are *villancicos* about a large range of topics: divine love, different religious sentiments and manifestations, pious habits, stories from the Bible, historic events, legends, battles, royal births, weddings and coronations, earthly love, daily life, pastimes – also of an intellectual nature – games, propaganda for different purposes, advice, teachings of all kinds, etc. The characters that populate *villancicos* are varied too: fictitious and real, mythological, symbolic, stereotyped, realistic, conventional... These characters are taken from all types of social strata: the palace court, the academic world, the nobility, the rural world – and, as such, they speak in their own dialect. Therefore, *villancicos* are an excellent and faithful source of the history and daily life of their own time, as they chronicle the events, the thoughts, and the spiritual and everyday life of the period.

However, *villancicos* are not just poetry, they are music too. Their literary content teaches, entertains and gives advice and warning. Nevertheless, we must not forget that it is the music that allows listeners to focus on and grasp the ideas, feelings and subjects that *villancicos* contain. Díez Rengifo, mentioned previously, says that "Poetry is also a good vehicle for teaching, and it makes us feel different emotions; through poetry, we can tell the truth, or give sound and healthy advice, which – because of the poetic form itself – will remain in our heads and in our hearts, specially when sung by a good musician."



Cristóbal Galán's compositions contain a variety of lyrical influences. This is expressed in many of his works through melodic twists and specific rhythmic moulds, which constitute one of the most important features of the poetic texts for which he wrote the music. This demonstrates Galán's adherence to Baroque poetics, and his particular sensibility when translating it musically. Galán's *villancicos* and *tonos a lo divino* are a meeting point between the conceptual images of Castilian love songs, the narrative elements and intense descriptiveness of the *romances* (ballads), and the fusion of traditionally influenced poems with the eight syllable verse, which morphs not only into an intimate expression – of Italian influence – but also into the required dramatisation of the Baroque sensibility. As has been mentioned before, this new sensibility implies the need to define and find itself through the overlap of all art forms, but within the limits of the inherited tradition.

Galán was a prolific and inspired composer of *villancicos*. Some of his works are highly representative of the genre and we have carefully selected many of them for this recording. His musical style keeps the main characteristics of the preceding period, which can also be appreciated in composers such as Pujol, Comes and Patiño among others. As we know, these features consist mainly of the alternating use of two choirs and the melodic simplicity of the *coplas*. These characteristics make it possible to understand the lyrics effortlessly, but also allow for the use of contrapuntal devices, and tonal and rhythmic daring, in the refrain. *Villancicos* used stylistic features typical of the *prima prattica*, up until 1650. In the second half of the 17<sup>th</sup> century, *villancicos* started to display modern developments and structures. Galán's *villancicos* belong to this evolved and innovative stage.

The use of the violins in a significant number of sacred compositions – for example, *A la luz más hermosa*, which appears on this recording – offers further clear evidence of Galán's innovative style. In the refrain of *A la luz más hermosa*, we can appreciate a device similar to *ritornello*, with repeated and opposed motifs articulating a homogeneous discourse, in clear contrast to the *coplas*. These compositions – closer to theatrical language – are more structured and compact, and they introduce the musical language of the next generation – that of Sebastián Durón. Also, we must not forget the existence of *violone* (viol or violin) players at the service of the Queen's chambers (the so called "*danzaderas de la reina*"), or the "*músicos de violín*", violin players that played in the Royal Chapel in the 1670s and 1680s: Juan and Cornelio Cox, Hugo Mayeu, Thomas Gallo, Juan Antonio Pandolfi, Francisco Pablo Capocio and Antonio Milani. These violinists were mainly of Flemish, Italian or French origin, which proves that the palatine chapel was still a cosmopolitan hub, even in times of crisis.

This CD comprises the only monographic recording dedicated to this important 17<sup>th</sup> century composer. The repertoire is drawn from unpublished sources which have been musically transcribed expressly for the recording, giving us the opportunity to rediscover a part of the musical landscape of late Habsburg Spain, with melodies and tunes which were familiar to Charles II of Spain, Marianna of Austria, Juan Carreño Miranda and Calderón.

\* \* \*

The first CD contains Galán's sacred compositions in Latin, which were generally composed for a double choir with bass accompaniment.

The initial musical execution of the psalm *Laudate Dominum* is sober and contained, despite its considerable polyphonic density. The most significant contrasting moments in the psalm are complete opposites: the impetuous repetition of "*laudate eum*" and "*super nos*", with brief off beat rhythmic cells, is followed by the fragile and introverted expression of "*misericordia eius*". The majority of the psalm, including the doxology, uses this contrasting technique.

Of the three motets dedicated to the Virgin Mary which are included on this CD, *Stella coeli, Salve, Regina* and *Ave sanctissima Maria*, the first is particularly remarkable due to it being very descriptive from a musical viewpoint. All the texts include the worship of the Virgin Mary, followed by a prayer for the salvation of our souls. *Salve, Regina* is an interesting case of stylistic symbiosis: an impressive dialogue between the tenor and the choir, with an abundance of syncopations, sequences and imitations, and includes alternating counterpoint and homophony – sometimes in a very daring manner from a harmonic point of view ("*et flentes*", "*O pia*"). *Salve, Regina* has a traditional appearance and texture, and this provides evidence of how Spanish Baroque composers managed to find an original musical language, which defies definition, and that is both baroque and archaic in equal measure. In *Stella coeli*, which is more ambitious from a poetic perspective, Galán depicts musically the rhetorical devices in the text – a prayer to the Virgin against the plague – which was a compulsory premise of baroque musical technique. The line "*quoniam bella plebem caedunt dno mortis ulcere*" ("whose wars injure the people with the cruel wound of death") is emphasised and depicted musically by the use of short duration note values, and densely layered polyphony, in order to describe war and then contrast it to its conse-

quences ("*dirò mortis ulcere*") with an air of sadness and affliction. The agogic instructions in the original source, such as "voice" and "echo", contribute to the expressiveness of the section. Also worth mentioning are the sections beginning "*O piissima*", that is not lacking in sweetness, and "*Audi nos*" – expressing the desire of the tormented soul to be heard – which is beautifully constructed with the use of syncopated notes.

In the sequence *Stabat Mater* – utilising a long established tradition in Western music – after a brief introduction sung by the choir, Galán alternates the solo sections (two *tiples* and a tenor) with the trio sections. He uses the same music repeated in groups of four stanzas, which each of the soloists and the trio sing alternately. The sustained and slow rhythm of this passage, together with its uniformity and the extremely austere and expressive melody, are the musical elements that Galán uses in order to depict the suffering of Mary on seeing her son on the cross.

The responsory *Ne recorderis* is preceded by a piece for organ by composer and violinist Juan del Vado (b. circa 1625-1691), who was also a member of the Royal Chapel. *Ne recorderis* was written for the funeral procession of members of the royal family. The structure is typical of responsories, with the alternating of plain-song. This composition clearly shows Galán's debt to the *stile antico*.

*Credidi* is a more ambitious psalm than *Laudate Dominum* from a stylistic point of view. This is due not only to its length – almost double in size – but also to the text itself, contemplative and subjective, that requires a more scrupulous and precise musical translation; hence the lyricism expressed in some of the most enjoyable melodic vocal lines. In this sense, the line "*ego autem humiliatus sum nimis*" ("I have been too humili-



ated”) is a good example of the expressive eloquence of the *katabasis* (or melodic descent). In the same way, in the sentence “*pretiosa in conspectu Domini mors sanctorum eius*” (“the death of His saints is most precious in the eyes of the Lord”) there is a harmonic contrast between the luminous “*pretiosa*” and the somber “*mors*”. Galán gives long note durations and a homophonic structure to the exclamation “*O Domine*”. In all three examples, the composer is faithful to the aesthetic ideology of Baroque rhetoric.

*Ascendo ad Patrem meum* is a responsory composed for the celebration of the Ascension, and it brilliantly closes the first CD. It is a brief piece, yet effective. It is well conceived, and it manages to achieve what it sets out to achieve. The soprano starts singing a solo which is followed by the entrance of both choirs. This is very striking for the listener, and it is a sound effect very much sought after by Galán, along with the jubilant interpolations (“*Alleluia*”). The word “*ascendo*” is depicted musically by a brief ascending motif sung by the soprano from the first choir, which was called *anabasis* in the musical language of the time, and was frequently used in Baroque compositions.

We have already mentioned some of the features of the *villancicos* *¡Querubes de la impírea!* and *¡Oíd, troncos; oíd, fieras!* In the following paragraphs we will turn our attention to particular aspects of the vernacular songs contained on the second CD.

The *jácara* *Al valiente enamorado* has a baroque refrain with a similar subject – that is, using war imagery to talk about love – to that of the traditional Castilian songs. This *jácara* has a dramatic protagonist – the lover – who sings about his miseries, and his bravery as he dares to love despite knowing he will never be triumphant or rewarded for it.

*¡Vuele la flecha!* is a solo composition dedicated to Our Lady of the Assumption. It is an extremely baroque piece due to the embedding of the secular with the divine, and the need to feel the limits between them in order to amalgamate them and enjoy the contrasting outcome. Therefore, divine love is invited to “live itself” through a rich experience of the senses – which is of a linguistic nature – where all senses have to take part in order to enamour the soul. Petrarchan influences are taken here to the extremes, thanks to the use of the eight syllable verse, fast and agile, perfect for the Baroque fugue.

The *villancico* for eight voices, *Oigan a dos sentidos*, has a refrain which comments on the importance of the “divine food of the soul” in a similar way to popular poetry. Popular poetry was integrated with the elevated discourse in the 16<sup>th</sup> century by reformists who saw these popular artistic manifestations as vehicles of wisdom far removed from sophisms and doctrines, as they represented the spontaneous spirit of the people. However, the other stanzas in the *villancico* are influenced by Italian court poetry and are an excellent example of the manner in which the paradoxical nature of love was sung about, in a style following Petrarch. The light-heartedness of popular poetry, and the orderliness and neatness of court poetry, are combined in this song to the divine and its mysteries. These were influences from the Renaissance which the Baroque sensitivity recreated in a varied, original, ornate and elaborate manner.

*¡Bellísima hija del sol!* is a duet and *cuatro* dedicated to the “*Purísima Concepción*” (the Immaculate Conception). It is a beautiful example of Castilian song. Although it seems lyrically simple, it manages to move the listener through the use of Petrarchan devices to express the exaltation of the soul.

In *Mariposa, ¡no corras al fuego!*, the *seguidilla* after the refrain is the most appropriate verse structure to depict the restlessness of the butterfly, which is a metaphor for the soul. The rest of the stanzas are *cuartetos lira* [a stanza made up of eleven syllable verses, or hendecasyllables, and seven syllable verses] and they represent a beautiful lyrical expression, as the last line in each stanza (the hendecasyllable) is dedicated exclusively to summarize the effects and miracles of a life devoted to God.

*Fénix, que en llamas del amor* is a *romance* (ballad), with a refrain in which Petrarchan imagery is combined with the mournful and contained tone of the Castilian court poetry. Jesus has been born and He has been proclaimed Christ, and the best device to represent this event lies in the austerity, both musical and textual, of the song.

*Fuenteicillas lisonjeras* is another duet piece, this time dedicated to Our Lady. There are bucolic and pastoral elements in the text, and the text itself presents a dialogue with nature, and the description of a very orderly and neat idyllic place (*locus amoenus*), which is the excuse to make the creations in it “sing” and “hush”.

*Vivir para amar* is a *villancico* dedicated to the Holy Sacrament. It presents rhetorical devices typical of *Conceptismo* – such as antithesis and contrast – in order to guide us to the truth, which is no other than love itself, as had been expressed to perfection in the Castilian love songs of the 15<sup>th</sup> century. For this reason, there is a look back at *Conceptismo*, so that lessons can be learned from it, although this time applied to the divine. This constituted one of the most gratifying adventures of the Baroque: the use of traditional elements with the purpose of surprising and causing admiration in the audience.

*Veneno de los sentidos* is a fantastic duet. It consists of a dramatised warning whose artistic importance lies in

the lyrical and musical energy that the alleviating of the soul requires. Hence the expressive immediacy, not only in the refrain but also in the second lyrical unit. This composition is an excellent example of Galán’s collaboration with the poets of his time. The text was written by Juan Bautista Diamante (1625–1687) – dramatist of the school of Calderón – and it belongs to the mythological comedy play *El laberinto de Creta* (1667). This text was also used by another renowned playwright, Agustín de Salazar y Torres (1642–1687) in his play *Triunfo y venganza de amor*.

*A la luz más hermosa* is a solo piece dedicated to the Holy Sacrament, and it is almost exclusively centred on celebrating God (the light) and the soul, or the souls (the flowers), in an admirably concise but poetic manner.

*No temas, no receles* has in its initial *seguidilla* an excellent prelude to the remaining verses, which are joyful warnings and happy feelings for the elevation of the soul, for the help of the Virgin and the encounter with God. The Baroque movement was able to dramatise feeling, providing it with intense expression, and this is the reason why love songs to God show a degree of spontaneity that touches the listener so directly.

LOLA JOSA  
MARIANO LAMBEA

ALBERT RECASENS

Translation: Robert Cooke / Laura Martín-Cisneros



**Cristóbal Galán (vers 1625 - 1684),  
compositeur du règne de Charles II**

Le 30 septembre 1684, sept jours tout juste après la mort de Cristóbal Galán, Diego Verdugo, maître de chapelle de la cathédrale de Salamanque, qui avait été appelé par le roi Charles II pour servir dans la Chapelle Royale, écrivait qu'il ne pouvait satisfaire le désir du souverain parce qu'il était souffrant et sans le sou. Il ajoutait : « Ce qui me retient également, ce sont les nouvelles qui me sont parvenues de cette cour, au sujet des paies versées très en retard et de l'estime où l'on tient les chapelains et autres ministres de la Chapelle Royale ; j'ai appris aujourd'hui de source sûre que le Maître Galán est mort de chagrin en voyant le peu de reconnaissance qu'il recevait et sa grande pauvreté qui l'obligeait à mettre au clou ses bijoux pour manger, ce qui me fend le cœur ».

Ces paroles attristées, en plus de mettre en évidence l'étranglement financier de la Chapelle Royale, dû à la mauvaise situation économique de la monarchie espagnole dans les dernières décennies du XVIIe siècle, constituent l'ultime prolongement d'une série d'affrontements entre Antonio de Benavides y Bazán, patriarche des Indes Occidentales (à la tête de la juridiction palatine de la Chapelle Royale) et Cristóbal Galán, maître de Sa Majesté entre février 1680 et septembre 1684. Pendant ces années, Galán multiplie demandes et requêtes où, acculé par les dettes et menacé d'expulsion, il réclame que lui soit versé son salaire.

Ni l'autorité du patriarche qui, de plus, cumulait la dignité de grand chapelain et grand aumônier, ni la réputation de l'institution royale n'arrêtèrent Galán qui continuait à réclamer. Durant deux ans, la tension entre le patriarche et Galán ne cessa d'augmenter, jusqu'à

ce que le conflit éclate, en mars 1684. Benavides, outré par le manquement au respect dû à sa dignité et par une perpétuelle désobéissance à ses ordres, en vint à proposer au monarque de destituer son maître de chapelle (le 22 juin). Le patriarche lui chercha même un remplaçant et promit au roi que ce serait « avec un très grand plaisir, habileté et reconnaissance que le maître de l'Église de Salamanque, qui est un disciple du Maître Patiño [maître de la Chapelle Royale entre 1634 et la fin des années 1660] » viendrait. Le candidat de Salamanque n'était autre que Verdugo, celui-là même qui, après le décès de Galán, répondit par la négative à la requête royale...

Nous ne pouvons ignorer la portée esthétique de la bataille engagée entre Galán et Benavides au sein de la Chapelle Royale. Dans cette demande de renvoi de Galán, en juin 1684, le Patriarche des Indes ajoutait un commentaire savoureux : Verdugo, son candidat pour le poste, était « un disciple du Maître Patiño, dont il exécutera les œuvres puisque Cristóbal Galán refuse de s'y plier ». Le patriarche prétendait donc que soit interprété le répertoire désormais vétuste de l'admirable successeur de Mateo Romero, ce qui devait sans doute provoquer le refus d'un compositeur novateur comme Galán. Pour reprendre les conclusions du musicologue Luis Robledo, il y avait non seulement des raisons socio-économiques aux tensions entre le maître et le grand chapelain, avec, en possible arrière-fond, les factions courtisanes, mais aussi des positions esthétiques opposées.

Ces conflits ne sont, évidemment, pas dénués de perceptions subjectives et de désaccords personnels qui peuvent aisément donner lieu à des jugements à l'emporte-pièce. Galán, cependant, a dû être un personnage complexe et singulier, même si les documents

qui nous sont parvenus ne permettent d'appréhender que partiellement sa personne. Les premières informations sur sa trajectoire professionnelle annoncent déjà une figure inquiète. Dans la décennie de 1650, son nom est lié à au moins quatre centres ecclésiastiques espagnols et un en Italie. Dans sa jeunesse, il exerça comme maître de chapelle dans l'église collégiale de Morella et dans la cathédrale de Teruel. Des œuvres de ses premières années, on ne connaît que celles qui apparaissent dans le *Cancionero de Ontinyent*, rassemblé en 1645. Ses liens avec des villes situées dans les provinces de Valence et d'Aragon sont habituellement mis en avant pour affirmer que Galán naquit dans les territoires de la Couronne d'Aragon, bien que le lieu exact et la date de sa naissance (probablement entre 1620 et 1630) soient toujours un mystère. En mai 1651, il se présenta à la place de maître de la cathédrale de Ségovie, qui lui fut refusée au prétexte qu'il n'était pas célibataire. On sait aussi que, pour la même raison, il échoua à obtenir le magistère de Sigüenza (en 1651). Qu'il ait été vexé ou qu'il fût à la recherche d'un halo de prestige, Galán décida de partir en Italie : à partir de décembre 1653, il résida à Cagliari (Sardaigne) tout d'abord comme chanteur et organiste et, plus tard, comme maître de chapelle de l'église du primat. Les recherches de G. N. Spanu nous apprennent qu'il quitta Cagliari en 1656, fuyant probablement la peste qui ravagea la ville en 1655-1656, pour ne plus y revenir, bien qu'il y ait été suffisamment apprécié pour être réinvité dans l'île en 1661.

On continue de tout ignorer de la période qui sépare le moment où il leva l'ancre du port sarde et le 22 octobre 1659, où on le retrouve à Madrid. Les documents ne fournissent aucune donnée sur les occupations de Galán après son arrivée dans la capitale. On lui

attribue une des *coplas* de la pastorale *Triunfos de Amor y Fortuna* du dramaturge Antonio de Solís y Rivadeneira et du compositeur Juan Hidalgo, dont la première eut lieu au théâtre du Buen Retiro, en février 1658 pour la naissance du prince Philippe Prosper. Cela signifie-t-il qu'il avait déjà pris contact avec le cercle des courtisans et, en particulier, avec Gaspar de Haro y Guzmán, marquis d'Heliche y del Carpio? De Haro, fils du ministre de Philippe IV, fut l'un des grands mécènes et collectionneurs de l'époque, responsable des divertissements royaux et promoteur de zarzuelas et semi-opéras palatins. Entre 1660 et 1664, Galán figure, avec certitude cette fois, comme « maître de musique des petits esclaves chrétiens qui se trouvent au Buen Retiro ». Après sa pérégrination dans des villes périphériques, Galán devint le spectateur – et peut-être déjà l'acteur – des représentations du théâtre du Buen Retiro qui furent organisées en 1660 pour célébrer la Paix des Pyrénées et le mariage de Marie Thérèse, fille de Philippe IV, avec Louis XIV, dont les manifestations musicales les plus évidentes sont les célèbres opéras *La púrpura de la rosa* et *Celos aun del aire matan*, sur une musique de Juan Hidalgo ainsi que *l'auto sacramental La paz universal o El lirio y la azucena*, Calderón de la Barca ayant signé tous ces textes.

Néanmoins, le compositeur s'entêta à obtenir une place dans une chapelle ecclésiastique : en juillet 1660, il se présenta au magistère de la cathédrale de Malaga, là encore sans succès. En décembre 1663, il fut de nouveau candidat à la charge de Sigüenza, mais il y renonça « parce que le temple était peu adapté à sa santé ». Finalement, le 10 décembre 1664, il prit possession de la charge de maître de chapelle de la cathédrale de Ségovie, où il succéda à Juan de León. Il semblait avoir enfin obtenu la stabilité tant souhaitée, un poste qui

allait lui permettre de se consacrer correctement à son métier. Galán demeura deux ans et demi dans cette ville, jusqu'en mai 1667, moment où il fut nommé maître du couvent des Déchaussées Royales de Madrid. Le compositeur accourut à la capitale sur ordre exprès de Marie-Anne d'Autriche, veuve de Philippe IV et régente depuis 1665. Il accepta l'injonction royale, malgré une rente inférieure à celle de Ségovie et l'obligation d'affronter des difficultés administratives ; il était en effet nécessaire d'être ordonné prêtre pour occuper le magistère de la chapelle des Déchaussées.

Galán exerça le magistère du monastère des Déchaussées Royales pendant treize ans, ce qui constitue, indéniablement, l'étape de sa vie professionnelle la plus longue et la plus stable. Le couvent des religieuses franciscaines clarisses des Déchaussées fut doté et fondé par Jeanne d'Autriche, sœur de Philippe II, avec l'idée de s'y retirer comme avait fait son père, Charles Quint, à Yuste. Dès 1564, année de la fin des travaux, le monastère comptait une chapelle de musique pour le culte. Cette chapelle, l'une des institutions musicales de patronage royal qui existaient à Madrid, en plus de celle du monastère de l'Incarnation et de la Chapelle Royale, allait devenir un centre musical très attractif, où servirent de grands maîtres, comme Sebastián López de Velasco, Tomás Micieces, Miguel de Ambiola ou José de San Juan, outre, évidemment, Tomás Luis de Victoria, qu'on mentionne toujours. Dès le début, elle comptait huit chapelains chanteurs (deux sopranos, deux contraltos, deux ténors et deux basses), un basson, un organiste, en plus d'un maître de chapelle qui « gouvernera et dirigera le chœur, en battant la mesure et en réalisant les tâches que les autres maîtres de chapelle exécutent » ; c'est-à-dire, composer la musique de certaines fêtes et enseigner le plain-chant,

le contrepoint et la polyphonie. D'autres instrumentistes s'ajoutèrent à cet ensemble tout au long du XVIIe siècle (cornet à bouquin, sacqueboutes, harpe, etc., ...) sans oublier les musiciens extérieurs que l'on engageait pour les grandes festivités liturgiques. Bien qu'il existe de grandes lacunes dans l'histoire de cette chapelle qui empêchent, notamment, d'établir dans le détail les séjours des musiciens, on sait qu'il y a eu un échange incessant de chanteurs, d'instrumentistes et de maîtres entre l'Incarnation, le Palais Royal et les Déchaussées. C'est précisément à cause du manque de documentation qu'on ignore encore les circonstances particulières du magistère de Galán chez les Déchaussées. Néanmoins, cette étape n'a pas dû être défavorable au compositeur si l'on en croit les allusions qu'il multiplie dans les requêtes au Palais, insistant sur les avantages de son précédent poste.

Le 1<sup>er</sup> février 1680, après la mort de Francisco Escalada, Cristóbal Galán accéda au magistère de la Chapelle Royale, un des postes les plus prestigieux auxquels pouvait aspirer un compositeur, à l'instar des magistères des cathédrales de Tolède ou Séville. Déjà en 1675, l'année de la majorité de Charles II, la régente Marie-Anne avait proposé Galán pour l'une de ces charges mais la nomination s'était heurtée à l'opposition du patriarche des Indes et de l'abbesse des Déchaussées lesquels, probablement pour des raisons différentes, expliquèrent que le compositeur pouvait mieux répondre à ses obligations au couvent. Les musiciens de la cour s'opposèrent également à la nomination, refusant de dépendre d'un maître « qui, hier encore, enseignait aux Noirs de Sa Majesté ». Mais en 1680, personne n'empêcha la nomination de Galán. La situation avait changé. Cela avait-il à voir avec l'arrivée en Espagne de la reine Marie-Louise d'Orléans, nièce

de Louis XIV, après les accords de paix de Nimègue? La jeune épouse de Charles II avait fait son entrée publique à Madrid dix-neuf jours auparavant, le 13 janvier 1680, après le mariage à Quintanapalla (province de Burgos), officié, d'ailleurs, par Antonio de Benavides (l'archevêque de Burgos étant malade). Bien qu'il soit difficile d'établir le rôle de Marie-Louise à la cour, il est clair que, pendant les premières années de son règne, elle agit avec prudence et bénéficia de l'appui de Marie-Anne d'Autriche. L'hypothèse a été émise que l'ex-régente ait pu faire pression pour que Galán occupe le magistère de la Chapelle Royale en 1680. Il est remarquable que les deux promotions du compositeur coïncident avec les périodes de la régence et du retour de la reine mère Marie-Anne, après son bannissement à l'Alcazar de Tolède (1677-1679).

Il ne fait aucun doute que Galán connut les pires circonstances qu'eut à affronter la Chapelle Royale. L'endettement de l'institution, à cause de l'économie mal en point du royaume de Charles II, fut une perpétuelle source de problèmes, non seulement avec le maître mais aussi avec les musiciens de la chapelle. Pourtant, pendant son séjour aux Déchaussées Royales, Galán semblait satisfait et d'accord avec les conditions qui lui étaient faites. En octobre 1684, après le décès du compositeur, l'abbesse du couvent acheta à Elena de la Cuesta, son héritière, des œuvres musicales d'un « maître aussi éminent que le Maître Galán ». Le compositeur demanda à être enterré aux Déchaussées, peut-être en souvenir des bonnes années passées à la chapelle du couvent et parce qu'il savait qu'on l'y appréciait.

\* \* \*

La méconnaissance actuelle de l'œuvre de Cristóbal Galán a peu à voir avec le prestige dont il jo-

uissait quand il était en vie, par-delà les pénuries et les rivalités qu'il dut affronter. Nous en voulons pour preuve la grande quantité de ses œuvres conservées dans diverses archives et bibliothèques, tant en Espagne qu'en Amérique Latine (à Bogotà, dans la ville de Guatemala et à Sucre) mais aussi aux États-Unis (New York). La liste de ses compositions ne cesse de s'allonger et, dans cet enregistrement, nous avons intégré des œuvres qui ne figurent pas dans le catalogue édité par John H. Baron et Daniel L. Heiple (Institute of Mediaeval Music, Ottawa). Sans oublier qu'à l'avenir, des œuvres actuellement considérées comme anonymes ou appartenant à d'autres auteurs pourraient bien lui être attribuées, comme nous avons pu le constater lors des recherches préalables à cet enregistrement, en collationnant les sources à Canet de Mar, Barcelone, Valladolid et Ségovie. On pourra citer l'exemple du livre manuscrit *Música de varios autores escogida por el maestro Gerónimo Vermell* (1690) où l'on retrouve diverses compositions de Galán, qui côtoient celles de compositeurs de grand renom comme Sebastián Durón, Matías Ruiz, Diego de Caseda, Jerónimo de la Torre, Juan del Vado et plusieurs autres. Ce livre fut légué par Felipe Pedrell à la Bibliothèque de Catalogne. Dans nos recherches, nous avons également repéré beaucoup de copies d'œuvres du maître, postérieures de plusieurs décennies à son époque. La représentation d'*Euridice y Orfeo*, « fable appelée opéra » d'Antonio de Solís, sur une musique de Galán, au séminaire de San Antonio Abad à Cuzco au début du XVIIIe siècle (Samuel Claro et Gilbert Chase) est un indice supplémentaire du prestige de notre musicien. D'autre part, les tenants de la norme musicale immédiatement postérieure reconnurent sa valeur : Francesc Valls, par exemple, célèbre théoricien

et musicien, cita Galán dans son *Mapa armónico práctico* (1742), et prit son œuvre comme modèle pour de jeunes compositeurs.

La production musicale de Galán embrasse tous les genres et les formes musicales de l'époque, même si la majeure partie de son œuvre conservée se situe dans le domaine religieux. En tant qu'auteur de musique sacrée, il composa des œuvres en latin (messes, motets, psaumes, séquences, répons, antiennes, etc.) et en langue vulgaire (*villancicos, tonos a lo divino* et musique pour quelques *autos sacramentales*). Dans le répertoire à huit, dix et douze voix, la technique polychorale, l'âme de la musique baroque, domine, savamment cultivée par le maître. Ce recours, véritable dramatisation musicale, terriblement ancré dans la musique sacrée espagnole et italienne du XVIIe siècle, cherche l'alternance de divers blocs sonores avec un caractère dialogique et l'opposition entre le(s) soliste(s) et l'ensemble à l'intérieur de la pièce. Un premier chœur avec deux parties de soprano, une de contralto et une de ténor (ce qu'on appelle « chœur haut ») est courant. Les manuscrits spécifient généralement l'emploi de la harpe et de l'orgue dans la basse continue. Mais nous ne trouvons pas dans ces œuvres l'enchaînement de sections diverses et nombreuses ni l'accompagnement orchestral de la musique sacrée française ou italienne de l'époque. Dans la production religieuse de Galán, tout comme dans cette sélection, les œuvres liées au culte eucharistique se détachent (*villancicos* au Très Saint Sacrement), ainsi que les œuvres consacrées au mystère de l'Immaculée Conception, qui se trouvent être deux des piliers de la dévotion que promouvait la Maison d'Autriche espagnole (*pietas austriaca*).

Galán cultiva aussi avec un succès remarquable le répertoire profane sous la forme du *tono humano*,

lié à l'univers du théâtre, en y restreignant la liste des chanteurs, pour des interventions de solistes ou en duo. En tant que maître des musiciens du Buen Retiro, Galán allait participer à plusieurs productions scéniques, mais une bonne partie de cette musique n'a pas été conservée. Il fut l'un des principaux collaborateurs de Calderón de la Barca, qui eut recours à lui pour plusieurs *autos sacramentales* entre 1664 et 1675. Grâce à une requête à Charles II de Lorenzo de Urruel, chapelain chanteur des Déchaussées et de la Chapelle Royale, datée de 1688, nous savons qu'il composa la musique de quatre comédies. Les recherches de Louise Stein ont montré qu'il mit en musique des vers de dramaturges comme Antonio de Solís (les pastorales *Triunfos de Amor y Fortuna* et *Euridice y Orfeo*, de 1684, que nous avons déjà mentionnées) et Juan Bautista Diamante. La collaboration entre Diamante et Galán, particulièrement fructueuse, se concrétisa avec les zarzuelas *El laberinto de Creta* (1667?), *Lides de amor y desdén* (1674?) et *Alfeo y Aretusa* (1678). Le quatrain suivant est précisément extrait de cette dernière œuvre – dont Juan Hidalgo composa également une partie de la musique :

¡Oíd, troncos; oíd, fieras;  
Oyez, troncs ; oyez, bêtes fauves  
oíd, flores; oíd, plantas,  
oyez, fleurs ; oyez, plantes,  
el delito de Calixto,  
le délit de Calixto  
ninfá indigna de Diana!  
nymphé indigne de Diane!

Il est traité *a lo divino* dans le *villancico* au Très Saint Sacrement à huit voix de Galán.

¡Oíd, troncos; oíd, fieras;

Oyez, troncs ; oyez, bêtes fauves  
oíd, flores; oíd, plantas,

oyez, fleurs ; oyez, plantes,  
lo que siente y padece

ce que ressent et subit  
el cariño del alma.

la tendresse de l'âme.

Ce texte nous montre le panthéisme égocentrique propre au baroque avec lequel on recrée la tendance champêtre et pastorale de la Renaissance, tourné vers le divin ici ; ce sont des vers dynamiques grâce au contraste continu des contraires pour capter et exprimer la totalité de la nature et de la vie comme reflet de la plénitude spirituelle, tous éléments typiques de la sensibilité baroque.

À cette époque de l'histoire de la musique, l'imbrication entre œuvres religieuses et œuvres profanes est très courante et répond à la nécessité de mêler l'humain et le divin ; il ne s'agit pas d'un impératif catholique, mais d'un épanchement spirituel, d'une quête pour délimiter, en usant de tous les recours expressifs, un concept du divin de plus en plus abstrait et imprécis, qui faisait naître un douloureux sentiment de culpabilité chez l'homme nouveau du baroque. De fait, pendant l'époque baroque, le divin se transforma en une expérience du langage et le *contrafactum* en une technique d'une extrême efficacité pour ce faire et afin d'en assurer une ample diffusion dans toutes les strates de la société. D'où la multiplicité des *tonos* (compositions d'extension courte ou moyenne pour un maximum de quatre voix) qui abordent les thèmes de l'amour humain et qui sont contrefaits *a lo divino* pour être adaptés à la dévotion populaire.

Le compositeur reprend des modèles établis, enrichis, naturellement, de sa propre inspiration ainsi que de l'évolution logique du langage musical. De la même façon que les principaux genres que cultiva Galán – solos, *tonos* et *villancicos* – sont les plus courants au XVIIe siècle (de Romero à Durón), nombre de procédés techniques qu'il utilise (hémioles, changements de mètres, composition strophique, contrastes, rythmes iambiques) s'inscrivent dans le style en vogue, typiquement hispanique malgré les échanges continuels avec l'extérieur et la présence de musiciens étrangers à la cour. Certains choix stylistiques sont caractéristiques du baroque international : la traduction musicale des sentiments contenus dans les textes poétiques, qu'ils soient religieux ou profanes, est une constante de la musique européenne de l'époque, à partir d'une plus grande liberté mélodique et rythmique. Toutefois, ces artifices sont plus ou moins présents selon le genre. Par exemple, les œuvres latines, par leur gravité et leur solennité, tendent à se montrer conservatrices tandis que les œuvres profanes et, même, quelques *villancicos* présentent facilement des moyens expressifs comme les chromatismes ascendants. Le *villancico* « ¡Oíd, troncos; oíd, fieras! » et le *cuatro* « ¡Bellísima hija del sol! » en constituent de magnifiques exemples.

L'illustration musicale de certains mots des textes poétiques constitue un trait commun au style du XVIIe siècle. En ce sens, la transcription de « soupirer » se détache particulièrement, et nous apparaît entrecoupée par des silences que les règles musicales acceptaient sous l'appellation « pauses de soupir ou de demi-soupir » (Pietro Cerone, *El molo y el maestro*, 1613). La *jácara* « *Al valiente enamorado* » et le *villancico* « ¡Querubas de la impírea! », deux compositions à huit voix l'une et l'autre, offrent de beaux exemples de ce

procédé rhétorico-musical. Et la pratique du *word painting* (peinture textuelle) trouve une jolie corrélation musicale dans les lignes mélodiques brisées qui s'ajustent au profil escarpé des « montagnes » dans « ¡Querubas de la impírea! ». Dans ce *villancico*, nous trouvons aussi un jeu sur les mots dans les vers « molles tendres » et « tendresses moelleuses », traduit musicalement par une prolifération de bémols (c'est-à-dire des notes « molles » dans la terminologie musicale de l'époque). Dans cette magnifique composition, nous observons, de nouveau, la recréation *a lo divino* du cadre bucolique renaissant, enrichi désormais par la mythologie qui permet de chanter, y compris depuis la sphère païenne, la grandeur de l'âme et de Dieu. L'emphase est mise sur les éléments mythologiques et naturels (Philomèle, les oiseaux) en rapport avec le chant pour exalter la virtuosité musicale baroque.

Le *villancico* est le genre poético-musical dont la trajectoire est la plus étendue dans l'histoire de la musique espagnole et sa persistance dans le temps en a fait un médium expressif particulièrement important pour une infinité de compositeurs et de maîtres de chapelle. Depuis que les préceptes littéraires l'ont défini comme « un genre de *copla* qui n'est composé que pour être chanté » (Díaz Rengifo, 1592), au cours de sa longue et fructueuse existence, il s'est avéré être un réceptacle idéal pour réunir harmonieusement poésie et musique dans cette nécessité, qui apparaît avec la nouvelle esthétique et la pensée baroque, de faire fructifier les arts.

La thématique du *Villancico*, tirée de la réalité environnante, est suggestive et variée, elle aborde tous les aspects de la vie : amour divin, manifestations religieuses de tout type, coutumes pieuses, paraphrases bibliques, événements historiques, légendes, batailles,

couronnements, naissances et mariages royaux, amour humain, événements de la vie quotidienne, passe-temps, jeux et amusements intellectuels et conceptuels, intérêts de propagande, moralisateurs et pédagogiques, etc., tout cela dans la bouche de personnages aussi bien imaginaires, symboliques et mythologiques que conventionnels, stéréotypés et réels, courtisans, nobles ou académiciens, mais aussi paysans s'exprimant avec leur parler propre. À partir des textes littéraires des *villancicos*, nous obtenons une vision fidèle des événements, une chronique réelle de chaque étape de leur histoire, de leurs inquiétudes et desirs, de leur vie spirituelle et matérielle.

Mais le *villancico* n'est pas que poésie, il est aussi musique. Si son contenu littéraire illustre, moralise, enseigne, divertit, forme et avertit, il ne faut pas oublier que c'est le contenu musical qui permet que les différentes gradations de la pensée et de la connaissance s'impriment dans l'esprit de l'auditeur. Díaz Rengifo l'expliquait déjà et nous faisons de nouveau appel à lui : « La poésie est également utile pour enseigner et convaincre car on peut y énoncer des vérités, donner des avertissements, des conseils salutaires, lesquels, parce qu'ils sont écrits dans ce style, restent mieux dans les mémoires et s'impriment dans les cœurs, d'autant plus lorsqu'un bon musicien les chante ».

La variété des courants lyriques qui confluent dans l'inspiration musicale de Galán, que traduisent dans beaucoup de ses œuvres certaines tournures mélodiques ou des modèles rythmiques particuliers, constitue l'une des caractéristiques les plus importantes des textes poétiques qu'il met en musique. Cela prouve l'implication de notre compositeur vis-à-vis des exigences de la poésie baroque et sa sensibilité particulière pour les transmettre musicalement. C'est



pour cela que dans ses *villancicos* et ses *tonos a lo divino*, nous trouvons aussi bien ce retour au conceptisme de la chanson d'amour castillane que le récit mêlé avec l'intense descriptivisme de la *romance* et la lyrique traditionnelle fusionnée avec le caractère extrême d'un octosyllabe qui cherche à se métamorphoser en une expression intime et soignée d'origine italienne, tout autant qu'en une dramatisation voulue par la nouvelle sensibilité baroque. Sensibilité qui, nous le savons, a besoin de se chercher, se trouver et se définir par le concert de tous les arts et dans les limites de la tradition héritée jusqu'alors.

Galán est un compositeur de *villancico* prolifique et inspiré. De son inspiration sont nées des œuvres emblématiques de ce genre et une sélection choisie de celles-ci constitue une bonne partie de cet enregistrement. Son style musical maintient la caractéristique essentielle de la période antérieure, perceptible chez des compositeurs comme Pujol, Comes, Patiño et d'autres. On le sait, cette caractéristique primordiale est tout autant l'alternance entre les deux chœurs que le contraste entre la simplicité mélodique des *coplas*, qui permet la parfaite intelligibilité des textes poétiques, et l'exubérance du refrain avec ses jeux contrapuntiques et ses audaces expressives dans le domaine tonal et rythmique. Jusqu'en 1650, le *villancico* maintient des traits stylistiques de la *prima prattica*. Dans la deuxième moitié du XVIIe siècle, le *villancico* présente déjà une modernité évidente dans son développement et sa structure. Les *villancicos* de Galán appartiennent donc à ce stade évolutif le plus avancé et novateur.

Enfin, l'utilisation des violons obligés dans de nombreuses pièces sacrées, parmi lesquelles nous avons sélectionné « *A la luz más hermosa* », corrobore la modernité du style de Galán. Le refrain reçoit ici un

traitement qui rappelle le *ritornello*, avec la citation, la récurrence et le contraste de motifs qui élaborent un discours homogène, qui tranche avec les *coplas*. Ces pièces, plus proches du style théâtral, sont plus compactes et structurées et annoncent le langage de la génération suivante, celle de Sebastián Durón. N'oublions pas l'existence de groupes de violons au service de la chambre de la reine (les « *danzaderas de la reina* »), ni les « *músicos de violín* » attachés à la Chapelle Royale au cours de ces années 1670 et 1680 : Juan et Cornelio Cox, Hugo Mayeu, Thomas Gallo, Juan Antonio Pandolfi, Francisco Pablo Capocio ou Antonio Milani, généralement des Italiens, Flamands et Français, qui montrent que la chapelle palatine, même en période de crise, était toujours une institution cosmopolite.

Ce CD constitue la première monographie jamais consacrée à cet important compositeur du XVIIe siècle. Le répertoire provient de sources inédites dont les transcriptions musicales ont été spécifiquement réalisées pour cet enregistrement. Nous y redécouvrons rien de moins qu'un pan entier du paysage sonore des dernières années des Habsbourg espagnols, des mélodies qui furent familières à Charles II, Marie-Anne d'Autriche, Juan Carreño de Miranda ou au Calderón de la dernière époque.

\* \* \*

Le premier des deux disques est consacré aux œuvres liturgiques en latin de Cristóbal Galán, en général pour double chœur et accompagnement de basse.

La conception musicale initiale du psaume « *Laudate Dominum* » est sobre et son expression toute en retenue malgré sa considérable densité polyphonique. Les moments de contraste les plus significatifs sont diamétralement opposés, puisqu'à l'impétuosité de la

répétition des mots « *laudate eum* » et « *super nos* », dans de brèves cellules rythmiques à contretemps, succède l'expression la plus introvertie et fragile dans « *miserericordia eius* ». Dans une bonne partie du psaume, y compris la doxologie finale, ce jeu continu de contrastes se poursuit.

Des trois motets dédiés à la Vierge Marie que contient cet enregistrement, « *Stella cæli* », « *Salve, Regina* » et « *Ave sanctissima Maria* », c'est le premier qui se détache par son descriptivisme musical. Tous les textes ont en commun l'exaltation de Marie et la prière qui suit pour le salut de notre âme. Le « *Salve, Regina* » illustre bien la symbiose stylistique, en établissant un impressionnant dialogue entre le ténor et le reste du chœur, avec une profusion de contretemps, de syncopes, de séquences et d'imitations, le tout dans une alternance de passages contrapuntiques, homophoniques, dotés parfois d'une grande audace harmonique (« *et flentes* », « *O pia* »). Sans se détacher tout à fait d'une texture et d'une apparence traditionnelles, cette pièce montre que les compositeurs du baroque hispanique sont parvenus à trouver un langage original et indéfinissable, tout à la fois baroque et archaïque. Le « *Stella cæli* », d'une plus grande ampleur poétique, invite Galán à l'expression musicale des sentiments contenus dans le texte – une prière à la Vierge contre la peste –, prémisses indispensables de la technique de composition du baroque. En effet, le compositeur met l'accent sur les vers « *quorum bella plebem caedunt diro mortis ulcere* » (« dont les guerres blessent le peuple de la plaie cruelle de la mort ») en utilisant des valeurs brèves et une trame polyphonique dense pour décrire la guerre et lui opposer immédiatement les conséquences de celle-ci (« *diro mortis ulcere* ») avec un certain air de chagrin et de peine.

Les indications agogiques portées expressément sur les sources originales, comme « voix » ou « écho », contribuent elles aussi, avec leur intensité sonore fluctuante, à l'expressivité du passage. Également digne de mention est le fragment qui commence avec l'exclamation « *O piissima* », qui n'est pas dénuée de douceur, et la supplique de l'âme affligée pour qu'on l'écoute (« *Audi nos* »), magnifiquement représentée par ses notes syncopées.

Pour la séquence « *Stabat Mater* », de si longue tradition dans la musique occidentale, Galán alterne les passages destinés aux solistes (deux sopranos et un ténor) avec ceux confiés au trio, après une brève introduction chantée par le chœur. Notre compositeur utilise une même musique qui se répète cycliquement, en groupe de quatre strophes, et qu'il assigne à chacun des solistes et au trio. L'uniformité de cette exposition, à laquelle s'ajoutent le rythme lent et soutenu de la pièce et la mélodie austère et terriblement expressive, sont les éléments qu'expose Galán pour traduire musicalement la douleur de Marie en présence de son fils sur la croix.

Après une œuvre pour orgue du compositeur et violoniste Juan del Vado (vers 1625 - 1691), membre, tout comme Galán, de la Chapelle Royale, vient le répons « *Ne recorderis* », écrit pour la procession funèbre des personnes royales. Il est structuré en style responsorial, avec l'alternance caractéristique avec le plain-chant. Dans cette composition, il est manifeste que Galán doit beaucoup au *stile antico*.

Le psaume « *Credidi* » est beaucoup plus ambitieux stylistiquement que le « *Laudate Dominum* », pas seulement de par son extension – pratiquement le double – mais par l'introspection subjective du texte qui exige une plus grande rigueur et précision dans sa mise en



musique. D'où le lyrisme perceptible qu'offre l'une des lignes mélodiques les plus chantantes. En ce sens, l'éloquence expressive de la descente musicale (*catabasis*) pour le verset « *ego autem humiliatus sum nimis* » (« j'ai été par trop humilié »), ou le contraste harmonique entre le brillant « *pretiosa* » et le sombre « *mors* » dans la phrase « *pretiosa in conspectu Domini mors sanctorum eius* » (« la mort de ses saints est précieuse aux yeux du Seigneur ») se détachent particulièrement. A l'exclamation « *O Domine* », Galán destine des valeurs de longue durée et une structure homophonique. Dans les trois cas, le compositeur est fidèle à l'idéal esthétique qui régit la rhétorique baroque.

Le répons pour la fête de l'Ascension « *Ascendo ad Patrem meum* » apporte, de manière brillante, la touche finale au premier CD. Il s'agit d'une pièce brève mais percutante, de bonne facture et parfaitement réussie dans son exposition. L'entrée des deux chœurs après le début en solo de la soprano est très impressionnante pour l'auditeur et c'est un effet sonore voulu par Galán, de même que les interpolations joyeuses (Alléluia). Le terme « *ascendo* » est traduit musicalement par un court motif ascendant chez la soprano du premier chœur, ce qui, dans la rhétorique musicale de l'époque, recevait le nom de *anabasis* et constituait un topique récurrent dans le langage de composition baroque.

Nous avons commenté auparavant quelques caractéristiques très concrètes des *villancicos* « *¡Querubes de la impirea!* » et « *¡Oíd, troncos; oíd, fieras!* ». Passons maintenant à d'autres particularités du reste du répertoire en langue vulgaire inclus dans le second CD.

La *jácara* « *Al valiente enamorado* » possède un refrain baroque dont l'argumentation renvoie à l'expression guerrière de l'amour, propre à la tradition des chansons castillanes. Afin de nous le rendre émouvant, la *jácara*

fait chanter ses malheurs au protagoniste, c'est-à-dire ce jeune amoureux qui est suffisamment courageux pour oser aimer, tout en sachant qu'il n'obtiendra jamais aucun type de triomphe ni de récompense.

Le solo à Notre Dame de l'Assomption « *¡Vivele la flecha!* » est une composition très baroque par l'entrelacement du païen avec le divin dans cette nécessité de ressentir les limites de l'un et de l'autre, pour les amalgamer et profiter du plaisir du contraste ainsi produit. C'est pour cela même que l'amour divin est une invitation à se vivre, depuis l'expérience du langage, avec une grande richesse sensorielle – tous les sens doivent participer pour séduire l'âme. Le pétrarquisme est porté jusqu'à son expression ultime moyennant l'octosyllabe souple, un vers de l'instant, idéal pour la *fuga* baroque.

Le refrain du *villancico* à huit voix « *Oigan a dos sentidos* » chante l'importance de *l'aliment* divin pour l'âme en termes propres à la lyrique populaire, celle que les réformistes du XVI<sup>e</sup> siècle surent intégrer aux discours savants, parce que c'étaient des chants de l'esprit spontané du peuple, gardien d'une sagesse éloignée des sophismes et des arguments doctrinaux. Les strophes, en revanche, représentent la lyrique savante d'influence italienne et constituent un magnifique exemple de ce pétrarquisme avec lequel on a chanté la nature paradoxale de l'amour. La nonchalance joyeuse du populaire et le soin de la tradition savante sont fusionnés dans le chant à la divinité et à son mystère : prétentions et effort renaissants que la sensibilité baroque a recréés avec une variété et une minutie originale.

« *¡Bellísima hija del sol!* », duo et *cuatro* à la Très Pure Conception, est un excellent exemple d'expression de chanson castillane. Bien que son effort lyrique soit très innocent, il parvient à émouvoir à travers une exal-

tation de l'âme en usant des recours propres au pétrarquisme.

La séguedille du refrain du solo « *Mariposa, ¡no corras al fuego!* » est la strophe la plus appropriée pour l'inquiétude de ce papillon, double de l'âme. Le reste des strophes sont des quatrains ou des strophes de cinq ou six vers, libres, et elles constituent une très jolie trouvaille lyrique ; l'hendécasyllabe final sert exclusivement à fixer les effets et les miracles d'une existence de recueillement en Dieu.

« *Fénix, que en llamas de amor* » est un *romance* où le refrain mêle aux images pétrarquistes le ton retenu et dolent de la lyrique savante castillane. L'austérité poético-musicale qui le caractérise est l'expression la plus juste et requise pour un Jésus nouveau-né et déjà annoncé comme le Christ.

Un autre duo, dédié cette fois à Notre Dame, « *Fuenteallas lisonjeras* », de forme bucolico-pastorale, nous révèle un dialogue avec la nature et la description d'un *locus amœnus* très soigné qui sert de prétexte à faire chanter puis taire les éléments qui la composent.

« *Vivir para amar* », *villancico* au Très Saint Sacrement, est de tendance nettement conceptiste pour inciter, moyennant l'antithèse et le contraste, à la vérité qui n'est autre que l'amour en soi, comme l'avait si bien montré le conceptisme de l'amour humain dans la chanson castillane du XV<sup>e</sup> siècle. Pour cela, on revient à son conceptisme, afin d'en récupérer la leçon, mais tournée vers le divin maintenant. Tout cela constitue l'une des aventures les plus satisfaisantes pour le baroque : le bien-fondé d'utiliser les apports de la tradition pour surprendre et provoquer l'admiration.

« *Veneno de los sentidos* » est un magnifique duo de mise en garde dramatisée, dont l'importance artistique réside dans la vigueur lyrique et musicale que requiert

l'épanchement de l'âme. D'où l'immédiateté verbale et expressive, aussi bien du refrain que de la deuxième unité lyrique. Cette pièce est un splendide exemple de la collaboration de Galán avec des poètes de son temps. Le texte, œuvre de Juan Bautista Diamante (1625-1687), dramaturge rattaché à l'école de Calderón de la Barca, appartient à sa comédie mythologique *El laberinto de Creta* (1667) et il fut également cité par un autre écrivain de théâtre célèbre, Agustín de Salazar y Torres (1642-1687) dans son œuvre *Triunfo y venganza de amor* (1681).

Le solo au Très Saint Sacrement « *A la luz más hermosa* », s'occupe tout spécialement de célébrer Dieu (la lumière) et l'âme ou les âmes (la fleur ou les fleurs) ; tout cela avec une économie poétique admirable.

La séguedille initiale de « *No temas, no receles* » est un magnifique prélude aux autres vers où la glorification de l'âme, l'aide de la Vierge et la rencontre avec Dieu sont causes de remarques heureuses et d'allégresse. Le baroque a su dramatiser et conférer de la vigueur et une intensité expressive au sentiment ; les chants d'amour à Dieu y montrent cette spontanéité qui touche de façon si directe l'auditeur.

LOLA JOSA  
MARIANO LAMBEA  
ALBERT RECASENS  
Traduction : Marie Salgues



### Cristóbal Galán (ca. 1625-1684): ein Komponist zur Regierungszeit Karls II.

Am 30. September 1684, nur sieben Tage nach dem Tod Cristóbal Galáns, schreibt Diego Verdugo, *maestro de capilla* (Leiter der Kapelle) an der Kathedrale von Salamanca, auf die Berufung Karls II. hin, der *Real Capilla* (Königliche Kapelle) beizutreten, er könne dem königlichen Wunsch nicht nachkommen, da er kränklich und mittellos sei. Und er fügt hinzu: „Auch habe ich von jenem Hofe Nachricht darüber erhalten, in welchem Rückstand sich die Bezahlungen für die Kaplane und übrigen Gehilfen der *Real Capilla* befinden; nun habe ich heute zuverlässige Nachricht darüber erhalten, dass Meister Galán aus Gram über die geringe Wertschätzung und große Armut gestorben ist, die ihn dazu zwang, seinen Schmuck für Essen zu verpfänden, was mir ans Herz rührt.“

Diese bekümmerten Worte beweisen nicht nur die – der schlechten wirtschaftlichen Situation der spanischen Monarchie in den letzten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts geschuldeten – Haushaltsnöte der *Real Capilla*. Sie bilden auch den Abschluss einer Serie von Auseinandersetzungen zwischen Antonio de Benavides y Bazán, dem Patriarchen Westindiens (oberster höfischer Richter der *Real Capilla*), und Cristóbal Galán, *maestro de Su Majestad* (Meister Seiner Majestät), zwischen Februar 1680 und September 1684. Während dieser Jahre reihen sich Petitionen und Memoranden Galáns aneinander, in denen dieser, von Schulden und einer Räumungsklage bedroht, die Zahlung seines Gehalts einfordert.

Die Autorität des Patriarchen, der außerdem die Ämter des obersten Kaplans und Armenpflegers ausübte, und das Ansehen der königlichen Institution vermochten Galán nicht soweit einzuschüchtern, dass er auf seinen Forderungen verzichtet hätte. Die Spannungen zwischen

Beiden, dem Patriarchen und Galán, spitzten sich bis zur Eskalation des Konfliktes im März 1684 zu. Benavides, empört über den mangelnden Respekt gegenüber seiner Amtswürde und die andauernde Missachtung seiner Anweisungen, schlug dem Monarchen die Entlassung seines *maestro de capilla* vor (22. Juni). Darüber hinaus suchte der Patriarch einen Ersatz, indem er dem König versicherte, er würde sich „gerne und mit großem Eifer an den *maestro* der Kirche von Salamanca“ wenden, „der Schüler des Meisters Patiño ist [maestro der *Real Capilla* zwischen 1634 und dem Ende der 1660er-Jahre]“ Der Kandidat aus Salamanca war Verdugo, selbiger, der nach dem Tode Galáns das königliche Ersuchen ablehnte...

Nicht ignoriert werden darf die ästhetische Dimension der Auseinandersetzung in der *Real Capilla* zwischen Galán und Benavides. In dem erwähnten Antrag auf Entlassung Galáns vom Juni 1684 fügt der Patriarch einen süffisanten Kommentar hinzu: Verdugo, sein Kandidat für das Amt, sei „Schüler des *Maestro* Patiño, der dessen Werke aufführen wird, da ja Cristóbal Galán sich nicht herablässt, sie zu verwenden“. Der Patriarch forderte also die Pflege des altertümlichen Repertoires des angesehenen Nachfolgers von Mateo Romero, was zweifellos von einem fortschrittlichen Komponisten wie Galán abgelehnt wurde. Den Ergebnissen des Musikforschers Luis Robledo zufolge hatten die Spannungen zwischen Kapellmeister und oberstem Kaplan nicht bloß sozio-ökonomische, möglicherweise mit höfischen Parteien zusammenhängende Ursachen, sondern gingen auch auf gegensätzliche ästhetische Haltungen zurück.

Diese Konflikte sind freilich nicht frei von subjektiven Eindrücken und persönlichem Zwist, was leicht in voreilige Beurteilungen münden kann. Dennoch muss Galán eine komplexe, eigenständige Persönlichkeit gewesen sein, wenn auch die überlieferten Dokumente nur

ein partielles Verständnis seiner Person erlauben. Schon die ersten Informationen über seinen beruflichen Werdegang kündigen eine ruhelose Persönlichkeit an. In den 1650er-Jahren wird sein Name im Zusammenhang mit mindestens vier kirchlichen Zentren in Spanien und einem in Italien genannt. In seiner Jugend war er als *maestro de capilla* an der *iglesia colegial* (Kirche des Kollegiums) in Morella und an der Kathedrale von Teruel tätig. Die einzigen bekannten Werke seiner frühen Jahre sind in der 1645 zusammengestellten Sammlung *Cancionero de Ontinyent* enthalten. Seine Verbindung zu Städten der Regionen Valencia und Aragonien ist als Bestätigung dafür herangezogen worden, dass Galán im Gebiet der Krone Aragon geboren wurde, obgleich der genaue Herkunftsort nach wie vor ebenso unbekannt ist wie das Geburtsdatum (möglicherweise zwischen 1620 und 1630). Im Mai 1651 bewarb er sich um die Stelle des *maestro de capilla* an der Kathedrale von Segovia, was erfolglos blieb, da er nicht ledig war. Sicher ist auch, dass er aus dem gleichen Grund das Magisteramt in Sigüenza nicht erhielt (1651). Sei es aus Kränklichkeit oder um sich Ansehen zu erwerben, beschloss Galán nach Italien auszuwandern: Vom Dezember 1653 an hielt er sich in Cagliari (Sardinien) auf, zunächst als Sänger und Organist, später als *maestro de capilla* der Hauptkirche. Die Forschungen G. N. Spanus haben ergeben, dass er Cagliari im Jahr 1656 verließ, möglicherweise auf der Flucht vor der Pest, die die Stadt zwischen 1655 und 1656 heimsuchte, und dass er nicht dorthin zurückkehrte, obwohl er geschätzt wurde, wie eine Einladung zur Rückkehr auf die Insel aus dem Jahr 1661 beweist.

Die Zeitspanne vom Verlassen des sardischen Hafens bis zum 22. Oktober 1659, als er sich erwiesenermaßen in Madrid aufhielt, liegt nach wie vor im Dunkeln. Die Dokumente geben keine Auskünfte über Galáns Beschäf-

tigungsverhältnisse bis zur Ankunft in der Hauptstadt. Zugeschrieben wird ihm eine der *coplas* aus der Pastorale *Triunfos de Amor y Fortuna* des Dramatikers Antonio de Solís y Rivadeneira und des Komponisten Juan Hidalgo, die im Februar 1658, nach der Geburt des Prinzen Felipe Próspero, im *Coliseo del Buen Retiro* uraufgeführt wurde. Heißt das, dass er in Kontakt mit den höfischen Kreisen gekommen war, insbesondere mit Gaspar de Haro y Guzmán, dem Markgrafen von Heliche und del Carpio? De Haro, Sohn des Ministers Philipps IV., war als einer der bedeutenden Mäzene und Sammler der Epoche für die königlichen Vergnügungen zuständig und war Veranstalter der *zarzuelas* und *semióperas* im Palast. Zwischen 1660 und 1664 ist Galán, nun mit vollständiger Sicherheit, als „*maestro de música de los esclavillos cristianos que hay en el Buen Retiro*“ („Musikmeister der christlichen Bruderschaft im *Buen Retiro*“) aufgeführt. Im Zuge seiner Pilgerreise durch die Städte der Umgebung wurde Galán zum Zuschauer – vielleicht schon zum Mitwirkenden – der Aufführungen des *Coliseo del Buen Retiro*, die 1660 stattfanden, um den Pyrenäen-Frieden und die Hochzeit von Maria Teresa, Tochter Philipps IV., mit Ludwig XIV. zu feiern, deren offenkundigere musikalische Veranstaltungen die berühmten Opern *La púrpura de la rosa* und *Celos aun del aire matan*, mit der Musik Juan Hidalgos und das *auto sacramental* *La paz universal o El lirio y la azucena* waren, beide mit Texten von Calderón de la Barca.

Dennoch bestand der Komponist weiterhin darauf, eine Stelle an einer der kirchlichen *capillas* zu erhalten: im Juli 1660 bewarb er sich, gleichfalls erfolglos, um die Magisterstelle der Kathedrale von Malaga; im Dezember 1663 entschied er sich neuerlich für die Stelle in Sigüenza, trat aber zurück. „da die Kirche seiner Gesundheit abträglich war“. Schließlich, am 10. Dezember 1664, übernahm er den Posten des *maestro* der Kathedrale

von Segovia, wo er Juan de León nachfolgte. Endlich schien er die gewünschte Sicherheit erreicht zu haben, eine Stelle, die es ihm erlaubte, sich seiner Berufung angemessen zu widmen. Zweieinhalb Jahre blieb Galán in dieser Stadt, bis Mai 1667, dem Zeitpunkt, da er zum *maestro* des Klosters *de las Descalzas Reales* (des königlichen Barfüßerordens) in Madrid berufen wurde. Der Komponist begab sich auf ausdrückliche Anordnung von Maria Anna von Österreich, der Witwe Philipps IV. und Regentin seit 1665, nach Madrid. Er nahm das königliche Mandat trotz der im Vergleich zu Segovia geringeren Bezahlung an und obwohl er sich mit administrativen Schwierigkeiten auseinandersetzen musste: es war notwendig, zum Priester geweiht zu werden, um das Amt des Magisters an der *capilla de las Descalzas* auszuüben.

13 Jahre lang war Galán Magister der *capilla de las Descalzas*, was zweifellos seine längste und stabilste berufliche Etappe darstellte. Das Kloster der Franziskaner-Klarissen der Barfüßer wurde von Johanna von Österreich, der Schwester Philipps II., mit der Absicht gestiftet und gegründet, sich dorthin zurückzuziehen, wie es ihr Vater, Karl V., in Yuste getan hatte. Seit 1564, dem Jahr, da die Bauarbeiten abgeschlossen waren, gehörte dem Kloster eine *capilla musical* für die Feier des Gottesdienstes an. Diese *capilla*, die neben dem Kloster *La Encarnación* und der *Real Capilla* zu den musikalischen Einrichtungen in Madrid zählte, die unter königlichem Patronat standen, entwickelte sich im Lauf der Zeit zu einem Zentrum höchster musikalischer Anziehungskraft, in der große Meister wie Sebastián López de Velasco, Tomás Micieces, Miguel de Ambiela oder José de San Juan und natürlich der stets erwähnte Tomás Luis de Victoria Dienst taten. Seit ihren Anfängen zählte sie acht singende Kapläne (zwei Soprane, zwei Alte, zwei Tenöre und zwei Bässe), einen Dulzian-Spieler, einen Organisten sowie einen *ma-*

*estro de capilla*, der „den Chor leite und dirigiere, indem er den Takt schlage und den Dienst ausübe, den andere *Maestros de Capilla* zu tun pflegen“, das heißt, der für bestimmte Festtage komponieren sowie den Choralgesang, Kontrapunkt und Polyphonie unterrichten sollte. Weitere Spielleute kamen im Lauf des 17. Jahrhunderts hinzu (Kornett, Posaune, Harfe etc.), nicht zu vergessen die externen Musiker, die für große liturgische Festlichkeiten verpflichtet wurden. Obschon es erhebliche Überlieferungslücken bezüglich der Historie dieser *capilla* gibt, was beispielsweise eine exakte Bestimmung der Aufenthaltsorte der Musiker betrifft, besteht Klarheit darüber, dass es zwischen *La Encarnación*, dem Königlichen Palast und dem Barfüßerkloster einen permanenten Austausch von Sängern, Instrumentalisten und *maestros* gegeben hat. Mangels Dokumentation kennen wir außerdem bisher die genaueren Umstände von Galáns Amtszeit im Barfüßerkloster nicht. Allerdings dürften es keine widrigen gewesen sein, wenn man die Anspielungen in Betracht zieht, die der Komponist in den Eingaben für den Palast machte, wo er auf die Vorzüge seiner früheren Anstellung verwies.

Am 1. Februar 1680, nach dem Tod Francisco Escaladas, übernahm Cristóbal Galán das *magisterio* der *Real Capilla*, neben den Cathedral-Magisterämtern von Toledo und Sevilla einer der angesehensten Posten, den man als Komponist anstreben konnte. Schon 1675, dem Jahr, da Karl II. die Volljährigkeit erlangte, hatte die Regentin Maria Anna Galán für dieses Amt vorgeschlagen, erfuhr diese Nominierung betreffend aber den Widerstand des Patriarchen Westindiens und der Barfüßer-Äbtissin. Sie argumentierten – möglicherweise aus unterschiedlichen Gründen – damit, dass der Komponist seinen Verpflichtungen im Kloster besser würde nachkommen können. Auch die Musiker bei Hofe sprachen sich gegen die Be-

rufung aus, weil sie sich weigerten, einem *maestro* unterworfen zu werden, „der bis gestern die Handlanger Seiner Majestät unterrichtet hat“. Im Jahr 1680 dagegen sprach nichts gegen die Berufung Galáns. Die Situation hatte sich geändert. Hatte dies mit der Ankunft der Königin Marie Louise von Orléans, der Nichte Ludwigs XIV., in Spanien nach dem Friedensabkommen von Nimwegen zu tun? Die junge Gattin Karls II. hatte 19 Tage zuvor, am 13. Januar 1680 ihren ersten öffentlichen Auftritt in Madrid gehabt, nach der Hochzeit in Quintanapalla (Burgos), die mit Sicherheit von Antonio de Benavides geschlossen wurde (da der Erzbischof von Burgos erkrankt war). Obwohl die Rolle schwierig zu rekonstruieren ist, die Marie Louise am Hof spielte, steht fest, dass sie in den ersten Jahren der Regentschaft klug gehandelt hat und mit der Unterstützung Maria Annas von Österreich rechnen konnte. Man hat gemutmaßt, dass die Ex-Regentin dahingehend Druck ausgeübt haben könnte, dass Galán 1680 den Magister-Posten an der *Real Capilla* übernahm. Es fällt auf, dass beide Beförderungen mit den Zeitpunkten der Regentschaft und der Rückkehr der Königinmutter Maria Anna nach der Verbannung auf den Alcázar de Toledo (1677-1679) korrespondieren.

Es besteht kein Zweifel, dass Galán in der *Real Capilla* die schlechtesten Bedingungen vorfand. Deren Verschuldung, Konsequenz der üblen Wirtschaftslage unter der Regentschaft Karls II., war eine ständige Quelle von Problemen, nicht nur mit dem *maestro*, sondern auch mit den übrigen Musikern der Kapelle. Während seiner Zeit bei den königlichen Barfüßerinnen hingegen schien er mit seinen Arbeitsbedingungen zufrieden gewesen zu sein. Im Oktober 1684, nach dem Tod des Komponisten, erwarb die Äbtissin des Klosters von der Erbin Elena de la Cuesta musikalische Werke des „so bedeutenden Meisters Galán“. Der Komponist verfügte, im Kloster

begraben zu werden, möglicherweise eingedenk der guten Jahre, die er in der *capilla* des Klosters verbracht hatte, und weil er wusste, dass er dort geschätzt wurde.

\* \* \*

Die heutige Unkenntnis des Werkes von Cristóbal Galán hat wenig mit jener Anerkennung zu tun, die er zu Lebzeiten, genoss, jenseits der Nöte und Rivalitäten, in die er verwickelt war. Die große Anzahl von Werken, die in verschiedenen Archiven und Bibliotheken, in Spanien wie in Lateinamerika (Bogotá, Guatemala und Sucre), erhalten sind, beweisen dies. Die Liste seiner Kompositionen erweitert sich ständig und in die vorliegende Einspielung haben wir Werke einbezogen, die im Katalog und in der Ausgabe von John H. Baron und Daniel L. Heiple (Institute of Mediaeval Music, Ottawa) fehlen. Hinzu kommt, dass ihm künftig Werke zugeschrieben werden könnten, die heute als anonym gelten oder anderen Urhebern zugerechnet werden, so wie wir es während der Forschungen für diese Aufnahme erlebt haben, als wir Quellen aus Canet de Mar, Barcelona, Valladolid und Segovia verglichen. Als Beispiel kann uns das Manuskript *Música de varios autores escogida por el maestro Gerónimo Vernell (Musik verschiedener Autoren, zusammengestellt von maestro Gerónimo Vernell, 1690)* dienen, in dem sich diverse Werke Galáns neben solchen weiterer bekannter Komponisten wie Sebastián Durón, Matías Ruiz, Diego de Caseda, Jerónimo de la Torre, Juan del Vado und vieler anderer in Partiturförmern finden. Dieser Band wurde der Biblioteca de Catalunya von Felipe Pedrell vermacht. Bei unseren Recherchen sind wir außerdem auf viele Kopien der Werke Galáns gestoßen, die Jahrzehnte nach seinem Tod entstanden sind. Ein weiteres Indiz für das Renommee unseres Komponisten ist die Aufführung von *Euridice y Orfeo*, einer „Oper ge-

nannten Fabel“ von Antonio de Solís mit Musik Galáns, im Seminar von San Antonio Abad in Cuzco zu Beginn des 18. Jahrhunderts (Samuel Claro und Gilbert Chase). Auf der anderen Seite erkannte die unmittelbar sich anschließende Musiktheorie seinen Wert: der bekannte Theoretiker und Musiker Francesc Valls etwa zitiert Galán in seinem *Mapa armónico práctico (Harmonisch-praktische Landkarte, 1742)* und führt sein Werk als Vorbild für junge Komponisten an.

Das musikalische Schaffen Galáns umfasst sämtliche Gattungen und Formen seiner Zeit, wenngleich der Großteil der überlieferten Werke dem religiösen Bereich entstammt. Als Kirchenmusikkomponist schuf er Werke in lateinischer (Messen, Motetten, Psalmvertonungen, Sequenzen, Responsorien, Antiphonen etc.) und romanischer Sprache (*villancicos*, geistliche *tonos* und Musik für einige *autos sacramentales*). Im Repertoire zu acht, zehn oder zwölf Stimmen dominiert die Mehrchörigkeit, ein Herzstück der Barockmusik, die Galán kundig einsetzt. Dieses dramatisierende, in der spanischen und italienischen Kirchenmusik stark verwurzelte Verfahren setzt auf das dialogische Alternieren klanglicher Blöcke und auf die Gegenüberstellung von Solist(en) und Ensemble innerhalb eines Stückes. Üblich ist ein erster Chor mit zwei Sopran-, einer Alt- und einer Tenorstimme (der „hohe Chor“). Die Handschriften weisen in der Regel auf die Verwendung der Harfe und der Orgel für den Generalbass hin. Was wir in diesen Werken jedoch nicht finden, ist einerseits die Aneinanderreihung vieler verschiedener Abschnitte, andererseits die Orchesterbegleitung der französischen oder italienischen Kirchenmusik dieser Zeit. Im religiösen Schaffen Galáns und in dieser Einspielung stechen die mit der Eucharistiefeyer verbundenen Werke (*villancicos* an das Heiligste Sakrament) und jene heraus, die dem Geheimnis der unbefleckten Emp-

fängnis gewidmet sind, zwei Pfeiler der Frömmigkeit, die das österreichische Königshaus in Spanien förderte (*pietas austriaca*).

Galán pflegte außerdem mit einigem Erfolg das weltliche Repertoire in den Formen des mit dem Theater verbundenen menschlichen Tonfalls, wobei die Mitwirkung der Sänger sich auf solistische Beiträge und *dúos* beschränkte. Als Leiter der Musiker des *Buen Retiro* war Galán an einigen szenischen Produktionen beteiligt, wenn auch der Großteil dieser Musik nicht erhalten ist. Er war einer der wichtigsten Mitarbeiter Calderóns, der zwischen 1664 und 1675 bei einigen *autos sacramentales* auf ihn zählte. Aufgrund einer Denkschrift (1688) Lorenzo de Urrueles (Sängerkaplan am Barfüßerkloster und an der *Real Capilla*) an Karl II. wissen wir, dass er die Musik zu vier *comedias* geschrieben hat. Die Forschungen Louise Steins haben ergeben, dass er Verse von Dramatikern wie Antonio de Solís (die schon erwähnten Pastoralen *Triunfos de Amor y Fortuna* und *Euridice y Orfeo* von 1684) und Juan Bautista Diamante vertont hat. Die besonders fruchtbare Zusammenarbeit zwischen Diamante und Galán führte zu den *zarzuelas El laberinto de Creta* (1667?), *Lides de amor y desdén* (1674?) und *Alfeo y Aretusa* (1678). Aus dem zuletzt genannten Werk – an dessen Komposition auch Juan Hidalgo mitwirkte – erscheint der folgende Vierzeiler:

¡Oíd, troncos; oíd, fieras;  
 Hört, ihr Baumstämme, hört ihr Bestien;  
 oíd, flores; oíd, plantas,  
 Hört, ihr Blumen, hört, ihr Pflanzen,  
 el delito de Calixto,  
 die Untat der Calixto,  
 ninfa indigna de Diana!  
 der unwürdigen Nymphe Dianas!



ins Religiöse gewendet in Galáns achttimmigem *villancico* an das Heiligste Sakrament:

¡Oíd, troncos; oíd, fieras;  
Hört, ihr Baumstämme, hört ihr Bestien;  
oíd, flores; oíd, plantas,  
Hört, ihr Blumen, hört, ihr Pflanzen  
lo que siente y padece  
was fühlt und leidet  
el cariño del alma.  
die Liebe der Seele.

Dieser Text zeigt uns den Ich-bezogenen Pantheismus des Barock, mit dem sich die Pastoral-Bukolik der Renaissance, nun ins Religiöse gewendet, erneuert: es sind durch den wiederholten Kontrast von Gegensatzpaaren dynamisierte Verse, welche die Gesamtheit der Natur und des Lebens wie einen Reflex spiritueller Fülle einfangen und ausdrücken. All dies so typisch für die barocke Empfindsamkeit.

In dieser musikalischen Epoche ist die Überlappung zwischen religiösen und geistlichen Werken aufgrund der Notwendigkeit, das Menschliche mit dem Göttlichen zu vermischen, sehr geläufig; nicht aufgrund katholischer Zwänge, sondern aus spiritueller Unruhe, aus dem Bestreben heraus, durch ausführlichen Rückgriff auf Ausdrucksmittel jene immer abstraktere und ungenauere Vorstellung des Göttlichen einzugrenzen, die im neuen barocken Menschen ein schmerzliches Schuldgefühl auslöste. Im Grunde verwandelte sich das Göttliche im Barock in eine sprachliche Erfahrung und das Kontrakt ist eine effiziente Maßnahme für ein solches Vorhaben und für dessen weitest mögliche Verbreitung in alle sozialen Schichten hinein. So erklärt sich die große Anzahl von *tonos* (Kompositionen von kurzer bis mittle-

rer Dauer für höchstens vier Stimmen), die um Themen menschlicher Liebe kreisen und ins Religiöse gewendet für die volkstümliche Anbetung adaptiert wurden.

Der Komponist passt sich an die überlieferten Modelle an, selbstverständlich angereichert durch die eigene Erfindungskraft und die logische Weiterentwicklung der musikalischen Sprache. So wie die Hautgattungen, die Galán bediente – *solos, tonos* und *villancicos*, die für das 17. Jahrhundert üblichen sind (von Romero bis Durón), so gehören viele Kompositionstechniken (Hemiolen, Taktwechsel, Strophenformen, Kontrastbildungen, jambische Rhythmen) dem modischen Stil an, der trotz ständigen Austausches mit dem Ausland und der Präsenz ausländischer Musiker bei Hofe für Spanien typisch ist. Einige Stilmerkmale sind für den internationalen Barock charakteristisch: die musikalische Übersetzung der in den poetischen Texten enthaltenen Affekte, seien sie religiös oder weltlich, ist eine Konstante der europäischen Musik der Epoche, die durch eine größere melodische und rhythmische Freiheit befördert wird. Freilich treten diese Kunstfertigkeiten je nach Gattung in unterschiedlichem Maße auf. So pflegen lateinischsprachige Werke aufgrund ihres würdevollen und feierlichen Charakters konservativ zu sein, während man in weltlichen Werken und auch in einigen *villancicos* mühelos expressive Stilmittel wie etwa aufsteigende Chromatik findet. Der *villancico* ¡Oíd, troncos; oíd, fieras! und der *cuatro* ¡Bellísima hija del sol! („Schönste Tochter der Sonne“) sind wunderbare Beispiele dafür.

Die musikalische Illustration bestimmter Wörter innerhalb poetischer Texte ist ein verbreiteter Wesenszug im Stil des 17. Jahrhunderts. Besonders hervorstechend ist in diesem Zusammenhang die Umschreibung des Seufzers, der uns von Pausen durchbrochen begegnet und der von der Musiktheorie unter dem Namen „Seufzerpausen oder halbe Seufzerpausen“ erlaubt war (Pietro

Corone: *El melopeo y maestro*, 1613). Die *jácara Al valiente enamorado* und der *villancico* ¡*Querubos de la impírea!*, beide zu acht Stimmen, enthalten schöne Beispiele für dieses rhetorisch-musikalische Verfahren. Und der Rückgriff auf die textausdeutende Tonmalerei hat ein wunderbares Pendant in den durchbrochenen melodischen Linien, die sich dem Profil der „Berge“ in ¡*Querubos de la impírea!* anpassen. In diesem *villancico* fällt auch ein Wortspiel in den Versen „blanduras tiernas“ und „ternuras blandas“ („zarte Weichheit“ und „weiche Zartheit“) auf, die musikalisch mit Wucherungen von B-Vorzeichen (in der Terminologie der Zeit also „weichen“ Noten) übersetzt werden. In dieser großartigen Komposition kann man wiederum die ins Religiöse gewendete Neuschöpfung des bukolischen Renaissance-Rahmens beobachten, nunmehr angereichert mit dem, gleichfalls ursprünglich weltlichen Mythos, die Größe der Seele und die Macht Gottes zu besingen. Hier werden die mit dem Gesang verbundenen mythologischen und naturbezogenen Elemente (die Nachtigall, die Vögel) betont, um den virtuos musikalischen Barock zu verherrlichen.

Der *villancico* ist die poetisch-musikalische Gattung mit der größten Verbreitung in der spanischen Musikgeschichte, und seine Beständigkeit durch die Zeiten hindurch hat ihn für eine schier endlose Zahl von Komponisten und *maestros de capilla* zu einem Ausdrucksträger von singularer Bedeutung gemacht. Seitdem die literarische Vorschrift ihn als „Strophengattung“ definierte, „die nur zum Zweck des Singens geschrieben wird“ (Díaz Rengifo, 1592), hat sich seine weit verbreitete und fruchtbare Existenz als ideales Gefäß für die harmonische Verbindung von Dichtung und Musik erwiesen, und dies innerhalb der mit der neuen Ästhetik und dem Denken des Barock entstandenen Notwendigkeit, die Künste zu verbrüdern.

Die Themen des *villancico*, abgeleitet von der sie umgebenden Realität, sind anregend und bunt, denn sie nehmen alle Lebensbereiche in den Blick: Gottesfurcht, verschiedenartige Glaubensäußerungen, religiöse Bräuche, biblische Umschreibungen, historische Ereignisse, Legenden, Schlachten, Krönungsfeierlichkeiten, königliche Hochzeiten und Geburten, menschliche Liebe, Begebenheiten des Alltags, Zeitvertreib, intellektuelle Spiele und Vergnügungen, propagandistische, belehrende und erzieherische Interessen etc., all dies aus dem Mund von sowohl imaginären, symbolischen oder mythologischen Personen, als auch von herkömmlichen, typisierten oder realen Figuren aus den Bereichen des Hofes, des Adels, der Wissenschaft oder aus dem ländlichen Milieu, was sich im Jargon ausdrückt. Ausgehend von den Texten der *villancicos* ergibt sich ein zuverlässiges Bild von den Ereignissen, eine Chronik jeder Etappe ihrer Geschichte, der Themen, die sie bewegten, ihrer geistigen und materiellen Entwicklung.

Aber der *villancico* ist nicht nur Poesie, er ist auch Musik. Wenngleich der literarische Inhalt bebildert, unterweist, lehrt, erfreut, gestaltet und ankündigt, so darf nicht vergessen werden, dass es der musikalische Gehalt ist, der dafür sorgt, dass die verschiedenen Abstufungen, die das Denken und Wissen ausmachen, im Hörer haften bleiben. Schon Díaz Rengifo, auf den wir uns erneut beziehen, erläuterte: „Die Dichtkunst ist auch gut geeignet zu unterrichten und zu rühren, denn in ihr können Wahrheiten ausgesprochen sowie Hinweise und Ratschläge gegeben werden, die besser im Gedächtnis haften bleiben und sich in die Herzen einschreiben, und das umso mehr, wenn sie ein guter Musiker singt.“

Die Vielfalt lyrischer Strömungen, die in Galáns musikalischer Inspiration zusammenfließen, drückt sich in vielen seiner Werke in bestimmten melodischen Wen-

dungen und rhythmischen Mustern aus. Sie stellt einer der Hauptcharakteristiken der poetischen Texte dar, die er vertont. Dies zeigt die Verbundenheit unseres Komponisten mit den Anforderungen an die barocke Dichtung und seine besondere Sensibilität, sie musikalisch umzusetzen. Von daher kommt es, dass wir in seinen religiösen *villancicos* und *tonos* sowohl diesen dem spanischen Liebeslied eigenen Zug zum Konzeptismus finden, als auch das mit den intensiven Beschreibungen der Romanze vermischte erzählende Moment und die traditionelle höfische Lyrik. Letztere verbindet sich mit der Überspanntheit eines Achtsilblers, der sich ebenso in eine italienische intime und gewählte Ausdruckswelt zu verwandeln sucht wie in eine der neuen barocken Empfindsamkeit verpflichtete Dramatik. Diese Empfindsamkeit muss sich bekanntlich mittels eines Zusammenklangs aller Künste und innerhalb der Grenzen der vererbten Tradition suchen, finden und definieren.

Galán ist ein fruchtbarer und inspirierter Komponist von *villancicos*. Aus seiner Feder stammen exemplarische Werke der Gattung, und eine Auswahl daraus bildet einen Großteil der vorliegenden Einspielung. Sein Stil behält die entscheidende, bei Komponisten wie Pujol, Comes, Patiño und anderen zu beobachtende Charakteristik der vorausgehenden Periode bei. Sie besteht einerseits in der Abwechslung der beiden Chöre, andererseits im Kontrast zwischen der melodischen Schlichtheit der Strophen, die eine perfekte Verständlichkeit der Texte ermöglicht, und des Überschwangs des Refrains mit seinen kontrapunktischen Spielen und seinen harmonisch-rhythmischen Wagnissen des Ausdrucks. Bis 1650 hält der *villancico* immer noch Stilmerkmale der *prima prattica* bei. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zeigt er in seiner Entwicklung und Struktur dann schon eindeutig moderne Züge. Galáns *villanci-*

*cos* gehören somit diesem fortgeschrittenen, neuartigen Entwicklungsstadium an.

Schließlich bestätigt der Einsatz obligater Violinen in zahlreichen geistlichen Stücken, von denen wir *A la luz más hermosa* ausgesucht haben, die Modernität von Galáns Stil. Der Refrain wird hier ähnlich behandelt wie ein Ritornell, mit dem Zitieren, dem Wiederaufgreifen und dem Kontrast von Motiven, die einen im Gegensatz zu den Strophen stehenden, homogenen Verlauf ausprägen. Diese, vom theatralen Stil weiter entfernten Stücke sind kompakter und stärker strukturiert und kündigen den Stil der folgenden Generation Sebastián Duróns an. Nicht zu vergessen sind die für den Dienst bei der Königin abgestellten Violingruppen (die „Tanzgeiger der Königin“), ebenso wenig jene „Violinmusiker“, die in den 1670er- und 1680er-Jahren der *Real Capilla* zugeteilt waren: Juan y Cornelio Cox, Hugo Mayeu, Thomas Gallo, Juan Antonio Pandolfi, Francisco Pablo Capocio oder Antonio Milani, in der Regel Italiener, Flamen und Franzosen. Sie zeigen, dass die Hofkapelle auch in Krisenzeiten eine kosmopolitische Einrichtung blieb.

Diese CD ist die erste, die sich diesem wichtigen Komponisten des 17. Jahrhunderts ausschließlich widmet. Das Repertoire geht auf unveröffentlichte Quellen zurück, das eigens für diese Aufnahmen transkribiert wurde. Wir entdecken hier nichts Geringeres wieder als ein Gebiet auf der musikalischen Landkarte der letzten spanischen Habsburger Jahre, Melodien, die Karl II., Maria Anna von Österreich, Juan Carreño de Miranda oder dem späten Calderón geläufig waren.

\* \* \*

Die erste der beiden CDs ist lateinischen liturgischen Werken Cristóbal Galáns gewidmet, die in der Regel für Doppelchor und Bassbegleitung gesetzt ist.

Das Eingangsthema des Psalms *Laudate Dominum* ist karg und trotz seiner beachtlichen polyphonen Dichte von verhaltenem Ausdruck. Die prägnantesten Kontrastmomente sind dem diametral entgegengesetzt: dem Impetus der Wiederholung der Worte „*laudate eum*“ und „*super nos*“ in kurzen rhythmischen Synkopen folgt der nach innen gekehrte, zerbrechliche Ausdruck im „*miseri-cordia eius*“. Über weite Strecken des Psalms, die finale Doxologie eingeschlossen, wird dieses Spiel mit Kontrasten aufrecht erhalten.

Von den drei der Jungfrau Maria gewidmeten Motetten dieser Einspielung, *Stella coeli, Salve, Regina* und *Ave sanctissima Maria*, sticht erstere durch ihre musikalische Bildhaftigkeit heraus. Allen Texten gemeinsam ist der Lobpreis Mariens und die anschließende Bitte um Seelenrettung. Das *Salve, Regina* stellt einen anschaulichen Fall stilistischer Symbiose dar: Es entwickelt sich ein beeindruckender Dialog zwischen dem Tenor und dem übrigen Chor, mit einer Vielzahl an Synkopen, Sequenzen und Imitationen innerhalb eines harmonisch zum Teil gewagten Wechsels zwischen kontrapunktischen und homophonen Abschnitten („*et flentes*“, „*O pia*“). Ohne sich vollständig von traditionellen Texturen zu lösen, zeigt dieses Werk, wie es den Komponisten des spanischen Barock gelang, eine originelle, zwischen barocken und archaischen Stilelementen changierende Sprache zu finden. Das *Stella coeli*, mit höherem poetischen Anspruch, fordert Galán zum musikalischen Ausdruck der enthaltenen Affekte des Textes (ein Pestgebet an die Jungfrau) heraus, unerlässliche Voraussetzung der barocken Kompositionstechnik. Galán hebt den Vers „*quorum bella plebem caedunt diro mortis ulcere*“ („deren Kriege das Volk mit dem grausamen Geschwür des Todes verwunden“) hervor, indem er kurze Notenwerte und ein dichtes polyphones Geflecht verwendet, um

den Krieg darzustellen und ihm wiederholt dessen Folge („*diro mortis ulcere*“) mit einem Anflug von Trauer und Bekümmernis entgegenstellt. Die in der Originalquelle ausdrücklich notierten agogischen Angaben, darunter „*voz*“ („Stimme“) und „*eco*“ („Echo“), tragen mit ihrer fließenden Klangintensität ebenfalls zum Ausdrucksgehalt des Abschnitts bei. Eine andere bemerkenswerte Stelle ist der Beginn des Ausrufs „*O piissima*“, nicht frei von Lieblichkeit, und die Bitte der verängstigten Seele, erhört zu werden („*Audi nos*“), wunderbar durch synkopierte Noten ausgemalt.

In der Sequenz *Stabat Mater*, die in der abendländischen Musik eine lange Tradition hat, wechselt Galán, nach einer kurzen chorischen Einleitung, solistische (zwei Soprane und Tenor) mit Trio-Passagen ab. Er verwendet musikalisches Material, das sich in Gruppen von vier Strophen zyklisch wiederholt, wobei jeweils eine davon einem der Solisten bzw. dem Trio zugeordnet ist. Mittels dieser Gleichmäßigkeit des Ablaufs, des gemessenen Rhythmus und der strengen, expressiven Melodie übersetzt Galán den Schmerz Marias im Angesicht ihres Sohnes am Kreuz in Musik.

Nach einem Orgelstück des Komponisten und Geigers Juan de Vado (ca. 1625-1691, wie Galán Mitglied der *Real Capilla*), folgt das für königliche Trauerzüge geschriebene Responsorium *Ne recorderis*. Es ist im responsorialen Stil geschrieben, mit der dafür typischen alternierenden Verwendung des einstimmigen Gesangs. Hier wird deutlich, inwieweit Galán auch dem *stile antico* verpflichtet ist.

Die Psalmvertonung *Credidi es* ist stilistisch deutlich ambitionierter als das *Laudate Dominum*, und das nicht nur aufgrund seiner beinahe doppelten Länge, sondern auch aufgrund der subjektiven Innenschau des Textes, der eine größere Gewissenhaftigkeit und Präzision der



Vertonung verlangt. Von daher rührt die lyrische Qualität, die einige der kantablen melodischen Linien auszeichnet. In diesem Zusammenhang sticht die expressive Beredtheit des melodischen Abstiegs (*catabasis*) im Vers „*ego autem humiliatus sum nimis*“ („ich aber bin über die Maßen erniedrigt worden“) heraus, oder der harmonische Gegensatz zwischen dem brillanten „*pretiosa*“ und dem düsteren „*mors*“ in der Phrase „*pretiosa in conspectu Domini mors sanctorum eius*“ („wertvoll ist in den Augen des Herrn der Tod seiner Heiligen“). Für den Ausrufer „*O Domine*“ sieht Galán lange Notenwerte und eine homophone Struktur vor. In den drei Fällen gehorcht der Komponist der ästhetischen Gedankenwelt der barocken Rhetorik.

Das Responsorium zu Christi Himmelfahrt *Ascendo ad Patrem meum* setzt innerhalb der ersten CD den brillanten Schlusspunkt. Es handelt sich um ein kurzes, aber wirkungsvolles Stück, gut ausgeführt und in seinem Aufbau perfekt gegliedert. Der Einstieg der beiden Chöre nach dem Sopransolo ist beeindruckend und ebenso ein von Galán bewusst eingesetzter Effekt wie die jubelnden Alleluia-Einschübe. Das Wort „*ascendo*“ ist im Sopran des ersten Chores durch ein kurzes aufsteigendes Motiv übersetzt, das in der musikalischen Rhetorik der Zeit „*anabasis*“ genannt wurde und einen geläufigen Topos der barocken kompositorischen Sprache darstellt.

Es wurden zuvor schon einige konkrete Merkmale der *villancicos* ¡*Querubas de la impírea!* und ¡*Olá, troncos; olá, fieras!* kommentiert. Nun sollen auch einige Details des übrigen Repertoires in romanischer Sprache auf dieser CD zur Sprache kommen.

Die *jácara Al valiente enamorado* hat einen barocken Refrain, dessen Handlung sich auf das Bild der kriegerischen Liebe bezieht, wie sie die kastilische Liedtradition kennt. In diesem Fall ist die Hauptperson ein Verliebter,

der den Mut hat, sein Unglück zu besingen, obwohl er weiß, dass er niemals irgendeine Form von Sieg oder Anerkennung erfahren wird.

Das Unserer Lieben Frau von der Auferstehung gewidmete Solo für ¡*Viele la flecha!* erweist sich in seiner Verknüpfung des Weltlichen mit dem Göttlichen, in der Notwendigkeit, die Grenzen des einen und des anderen zu spüren, sie zu amalgamieren und das Ergebnis des Gegensatzes auszukosten, als sehr barocke Komposition. Deshalb ist die göttliche Liebe eine Einladung dazu, sich aus der Erfahrung der Sprache heraus selbst zu erleben, mit dem Empfindungsreichtum, der alle Sinne daran teilhaben lässt, das Herz zu entflammen. Der Petrarkismus ist durch den beweglichen Achtsilbler, jenes für die barocke Fuge geeignete Versmaß des Augenblicks, in extreme Ausdrucksbereiche fortentwickelt.

Der Refrain des achttimmigen *villancico Oigan a dos sentidos* besingt in der Diktion volkstümlicher Lyrik die Bedeutung der göttlichen Nahrung für die Seele. Diese Dichtung wussten die Reformer des 16. Jahrhunderts in den gelehrten Diskurs zu integrieren, weil sie als spontane Volksgesänge Ausdruck eines Wissens jenseits der doktrinären Sophismen und Erklärungen waren. Die Strophen dagegen stehen für eine gehobene, italienisch beeinflusste Lyrik und bilden ein herausragendes Beispiel jenes Petrarkismus, mit dem die paradoxe Natur der Liebe besungen wurde. Der heitere Leichtsinn des Volkstümlichen und die Sorgfalt der gebildeten Tradition erscheinen im Gesang an die Gottheit und sein Geheimnis miteinander vermählt: Anspruch und Kunstanstrengung der Renaissance, von der barocken Sensibilität mit Vielfalt und originärem Überschwang erneuert.

Das *dúo* und *cuatro* an die Unbefleckte Empfängnis ¡*Bellísima hija del sol!* ist ein Musterbeispiel für die Aus-

druckskraft kastilischer Liedkunst. Der recht naiven lyrischen Vorlage zum Trotz, vermag es mittels einer auf den Petrarkismus anspielenden Herzenerregung zu rühren.

Die *seguidilla* des Refrains im Solo *Mariposa, ¡no corras al fuego!* ist am besten dafür geeignet, die Unruhe des Schmetterlings, dieses Abbilds der Seele, darzustellen. Die übrigen Strophen sind lose Vierzeiler und stellen eine wunderbare lyrische Erfindung dar, denn der abschließende Elfsilbler ist ausschließlich der Darstellung der Wirkungen und Wunder einer auf Gott hin ausgerichteten Lebensführung gewidmet.

*Fénix, que en llamas de amor* ist eine Romanze mit einem Kehrsvers, in dem sich petrarkistische Bilder mit dem verhaltenen und schmerzlichen Gehalt der gehobenen kastilischen Lyrik vermischen. Ihre poetisch-musikalische Nüchternheit ist der geeignete Ausdruck eines jüngst geborenen, sich aber schon als Christus ankündigenden Jesus.

Ein weiteres *dúo*, diesmal Unserer lieben Frau gewidmet, *Fuenteillas lisonjeras*, ist von bukolisch-pastoralem Zuschnitt und offenbart uns einen Dialog mit der Natur und die Beschreibung eines sehr gepflegten *locus amoenus*, der als Vorwand dazu dient, die Elemente „singen und schweigen“ zu lassen, die ihn ausmachen.

*Vivir para amar*, ein dem Heiligsten Sakrament gewidmeter *villancico*, ist von deutlich konzeptistischer Tendenz. Er soll mittels Antithese und Kontrast zur Wahrheit führen, was nichts anderes ist als die Liebe an sich, wie es auch der Konzeptismus der menschlichen Liebe im spanischen Lied des 15. Jahrhunderts gelehrt hatte. Deshalb kehrt man nun zum Konzeptismus zurück, um seine Lehre, nun ins Religiöse gewendet, wiederaufzugreifen. All dies stellt eines der gelungensten Wagnisse des Barock dar: die Tradition einzusetzen, um zu überraschen und Bewunderung auszulösen.

*Veneno de los sentidos* ist ein meisterhaftes *dúo*, eine dramatisierte Warnung, deren künstlerische Bedeutung in der lyrischen und musikalischen Kraft liegt, welche die Erleichterung der Seele verlangt. Das Werk ist ein hervorragendes Beispiel für die Zusammenarbeit Galáns mit Dichtern seiner Zeit. Der Text, ein Werk des Dramatikers Juan Bautista Diamantes (1625-1687, er wird der Schule Calderón de la Barca zugerechnet), stammt aus der mythologischen *comedia El laberinto de Creta* (1667) und wurde auch von einem anderen berühmten Theaterautor zitiert, von Agustín de Salazar y Torres (1642-1687) in seinem Stück *Triunfo y venganza de amor* (1681).

Das dem Heiligsten Sakrament gewidmete Solo *A la luz más hermosa* kreist insbesondere um die Anbetung Gottes (das Licht), der Seele oder der Seelen (die Blume oder die Blumen), all dies mit bewundernswerter dichterischer Ökonomie.

Die eröffnende *seguidilla* aus *No temas, no receles* ist ein herrliches Vorspiel für die folgenden Verse, fröhliche Ermahnungen und Jubel zum Lobpreis der Seele, für die Hilfe der Jungfrau und die Begegnung mit Gott. Das Barockzeitalter vermochte die Gefühle zu dramatisieren, ihnen Nachdruck und Ausdrucksintensität zu verleihen, und deshalb zeigen die Gesänge an die Liebe und an Gott diese Spontaneität, die den Hörer auf so unmittelbare Weise erreicht.

LOLA JOSA  
MARIANO LAMBEA  
ALBERT RECASENS  
Übersetzung: Juan Martín Koch



## CD 1: Operae in latinam linguam

### 1. Psalmus: Laudate Dominum

Laudate Dominum omnes gentes: laudate eum omnes populi.

Quoniam confirmata est super nos misericordia eius: et veritas Domini manet in aeternum.

Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.

Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum. Amen.

---

### 2. Motectum: Stella coeli

Stella coeli quae lactavit Dominum exstirpavit mortis pestem quam plantavit primus parens hominum.

Ipsa stella nunc dignetur sidera compescere, quorum bella plebem caedunt diro mortis ulcere.

O pissima stella maris, a peste succurre nobis.

Audi nos, Domina, nam filius tuus nihil negans honorat.

Salva nos, Iesu, pro quibus Virgo Mater te orat.

---

### 3. Antiphona: Salve, Regina

Salve, Regina, Mater misericordiae; vita dulcedo et spes nostra, salve.

Ad te clamamus, exsules filii Evae.

Ad te suspiramus, gementes et flentes in hac lacrimarum valle.

Eia ergo, Advocata nostra,

illos tuos misericordes oculos ad nos converte.

Et Iesum, benedictum fructum ventris tui, nobis post hoc exsilium ostende.

O clemens, o pia, o dulcis Virgo Maria.

## CD 1: Obras en latín

### 1. Salmo: Laudate Dominum

Alabad al Señor todos los pueblos, alabadle todas las naciones.

Pues ha corroborado su piedad por nosotros: y la verdad del Señor permanece para siempre.

Gloria al Padre, y al Hijo, y al Espíritu Santo,

como era en el principio, ahora y siempre, por los siglos de los siglos. Amén.

---

### 2. Motete: Stella coeli

La estrella del cielo, que ha alimentado al Señor, ha eliminado la peste de la muerte que implantó el primer padre de los hombres.

Que esta misma estrella se digne ahora contener los astros cuyas guerras hieren al pueblo con la cruel llaga de la muerte.

Oh, muy piadosa estrella del mar, libéranos de la peste.

Escúchanos, Señora, pues tu hijo nos honra sin negarnos nada.

Sálvanos, Jesús, a nosotros por quienes tu Virgen Madre te ruega.

---

### 3. Antífona: Salve, Regina

Salve, Reina, Madre de misericordia, vida, dulzura y esperanza nuestra, salve.

A ti clamamos, desterrados, los hijos de Eva.

A ti suspiramos, gimiendo y llorando en este valle de lágrimas.

Ea, pues, Abogada nuestra,

vuelve a nosotros tus ojos misericordiosos.

Y, después de este destierro, muéstranos a Jesús, fruto bendito de tu vientre.

Oh clemente, oh piadosa, oh dulce Virgen María.

## CD 1: Works in Latin

### 1. Psalm: Laudate Dominum

Praise the Lord, all nations; praise Him, all people.

For He has bestowed his mercy upon us, and the truth of the Lord endures forever.

Glory to the Father, the Son and the Holy Spirit,

as it was in the beginning, is now, and forever, and for generations of generations. Amen.

---

### 2. Motet: Stella coeli

The star of the heavens, who fed the Lord, has eliminated the plague of death that was brought about by the first father of mankind.

May this star now contain the planets, whose wars injure the people with the cruel wound of death.

O star of the sea, full of mercy, deliver us from the plague.

Listen to us, Our Lady, since your Son honours us and never denies us anything.

Save us, Jesus, us for whom your Virgin Mother implores you.

---

### 3. Antiphon: Salve, Regina

Hail, holy Queen, Mother of mercy, our life, our sweetness and our hope, hail.

To you we cry, the banished children of Eve.

To you we send up our sighs, mourning and weeping in this valley of tears.

Turn then, most gracious Advocate of ours,

your eyes of mercy toward us,

and after this our exile,

show unto us the blessed fruit of thy womb, Jesus.

O clement, O loving, O sweet Virgin Mary!

## CD 1 : Œuvres en latin

### 1. Psaume : Laudate Dominum

Peuples tout entiers, louez le Seigneur, nations tout entières, louez-le.

Car il a confirmé sa pitié pour nous : et la vérité du Seigneur demeure pour toujours.

Gloire au Père, et au Fils, et au Saint Esprit,

comme il en était au commencement, et maintenant et toujours, pour les siècles des siècles. Amen.

---

### 2. Motet : Stella coeli

L'étoile du ciel, qui a nourri le Seigneur, a éradiqué la peste de la mort qu'implanta le premier père des hommes.

Que cette même étoile daigne maintenant contenir les astres dont les guerres blessent le peuple de la plaie cruelle de la mort.

Ô étoile très pieuse de la mer, délivre-nous de la peste.

Écoute-nous, Notre Dame, car ton fils nous honore sans rien nous refuser.

Sauve-nous, Jésus, nous pour qui ta Mère, la Vierge, te supplie.

---

### 3. Antienne : Salve, Regina

Salut, Reine, Mère de miséricorde notre vie, notre douceur, notre espérance, salve.

C'est vers toi que nous clamons, exilés, nous les enfants d'Ève.

C'est vers toi que nous soupirons, gémissant et pleurant dans cette vallée de larmes.

Eh bien, toi, notre Avocate

tourne vers nous tes yeux miséricordieux.

Et, après cet exil,

montre-nous Jésus, le fruit béni de tes entrailles.

Ô clemente, ô pieuse, ô douce Vierge Marie.

#### 4. **Sequentia: Stabat Mater**

Stabat Mater dolorosa,  
iuxta crucem lacrimosa,  
dum pendebat Filius.

Cuius animam gementem,  
contristatam et dolentem,  
pertransivit gladius.

O quam tristis et afflicta,  
fuit illa benedicta  
Mater Unigeniti!

Quae moerebat et dolebat  
et tremebat, cum videbat  
nati poenas inclyti.

Quis est homo qui non fleret,  
Christi Matrem si videret  
in tanto supplicio?

Quis non posset contristari,  
Piam Matrem contemplari  
dolentem cum Filio?

Pro peccatis suae gentis  
vidit Iesum in tormentis,  
et flagellis subditum.

Vidit suum dulcem natum,  
morientem desolatum,  
dum emisit spiritum.

Eia Mater, fons amoris,  
me sentire vim doloris  
fac, ut tecum lugeam.

#### 4. **Secuencia: Stabat Mater**

Estaba de pie la Madre dolorosa,  
junto a la cruz, llorosa,  
mientras de ella colgaba su Hijo.

Su alma apenada,  
enriscada y doliente,  
atravesó una espada.

¡Oh, cuán triste y afligida  
se sintió aquella bendita  
Madre del Unigénito!

Ella penaba y se dolía  
y se estremecía, mientras veía  
los sufrimientos de su ínclito Hijo.

¿Quién es el hombre que no lloraría  
si viera a la Madre de Cristo  
en tan gran suplicio?

¿Quién podría no apenarse  
al contemplar a la piadosa Madre  
doliente con su Hijo?

Por los pecados de su pueblo  
vio a Jesús en medio de tormentos  
y sometido a los azotes.

Vio a su dulce Hijo,  
moribundo, desolado,  
cuando exhaló su espíritu.

¡Ea!, Madre, fuente de amor,  
haz que yo sienta la violencia del dolor,  
para que lllore contigo.

#### 4. **Sequence: Stabat Mater**

The grieving Mother was standing,  
weeping by the cross,  
where her Son was hanging.

Her soul, full of sorrow,  
sadness and pain,  
was pierced by a sword.

O how sad and afflicted  
felt the Blessed Mother  
of the Only-begotten!

She was grieving and mourning  
and she shook, as she was witness  
to the suffering of her illustrious Son.

Who would not weep  
if they saw the Mother of Christ  
in such agony?

Who would not grieve  
on seeing the merciful Mother  
grieving over her Son?

She saw Jesus in torment,  
under the scourge,  
because of the sins of his people.

She saw her sweet Son  
dying, forsaken,  
when his spirit exhaled.

O Mother, fountain of love  
make me feel the violence of that sorrow,  
so that I can cry with you.

#### 4. **Séquence : Stabat Mater**

Douloureuse, la Mère était debout  
à côté de la croix, pleurant,  
alors que son fils y était pendu.

Son âme éplorée,  
attristée et douloureuse  
fut traversée par une épée.

Oh, que de tristesse et d'affliction  
ressentit cette femme bénie  
Mère du Fils Unique !

Elle souffrait et avait mal  
et frémissait, en voyant  
les tourments de son Fils illustre.

Quel homme ne pleurerait pas  
en voyant la Mère du Christ  
dans un tel supplice ?

Qui pourrait ne pas s'attrister  
en contemplant la pieuse Mère  
souffrante avec son Fils ?

Pour les péchés de son peuple  
elle a vu Jésus au milieu des tourments  
et soumis aux fouets.

Elle a vu son doux Fils,  
moribond, désolé,  
quand il exhalait son esprit.

Allons, Mère, source d'amour,  
fais que je ressente la violence de la douleur  
pour que je pleure avec toi.

Fac ut ardeat cor meum  
in amando Christum Deum,  
ut sibi complaceam.

Sancta Mater, istud agas,  
crucifigi fige plagas  
cordi meo valide.

Tui nati vulnerati,  
tam dignati pro me pati,  
poenas mecum divide.

Fac me tecum pie flere,  
crucifixo condolere,  
donec ego vixero.

Iuxta crucem tecum stare,  
te libenter sociare  
in planctu desidero.

Virgo virginum praeclara,  
mihi iam non sis amara:  
fac me tecum plangere.

Fac ut portem Christi mortem,  
passionis hac consortem,  
et plagas recolere.

Fac me plagis vulnerari,  
cruce fac inebriari,  
ob amorem Filii.

Inflamatus et accensus  
per te, Virgo, sim defensus  
in die iudicii.

Haz que arda mi corazón  
en el amor a Cristo Dios,  
para que te complazca.

Santa Madre, concédeme esto:  
graba las llagas del crucificado  
profundamente en mi corazón.

De tu hijo herido,  
que se ha dignado padecer tanto por mí,  
comparte los sufrimientos conmigo.

Haz que yo lllore de verdad contigo,  
que comparta el dolor con el crucificado,  
mientras yo viva.

Estar contigo al lado de la cruz,  
acompañarte de buen grado  
en el dolor es lo que deseo.

Virgen de vírgenes gloriosa,  
no seas ya arisca conmigo,  
permite que yo me lamente contigo.

Haz que yo sufra la muerte de Cristo,  
hazme participe de su pasión,  
y que recuerde sus llagas.

Haz que yo sea herido por las llagas,  
haz que yo me embriague con la cruz  
por amor a Cristo.

Inflamado y enardecido,  
por tu mediación, Virgen, sea yo defendido  
en el día del juicio.

Make my heart burn  
with the love of Christ the Lord,  
so that it may please you.

Holy Mother, may you grant me this wish:  
that the wounds of the crucified One  
are engraved deep into my heart.

Share the suffering of your Son  
with me, as He has consented  
to suffer so much pain on my behalf.

Make me weep with you sincerely,  
make me share the pain with the crucified one,  
for as long as I live.

What I wish is to be with you  
gladly by the cross,  
keeping you company in your pain.

O glorious Virgin of virgins,  
do not be bitter with me.  
allow me to grieve with you.

Grant me to suffer the death of Christ,  
make me take part in his passion,  
and remember his wounds.

Let me be wounded by the wounds,  
let me be inebriated with the cross,  
for the love of Christ.

May I be defended on judgement day,  
set afire and in flames,  
thanks to your mediation, Virgin.

Fais que mon cœur brûle  
dans l'amour de Dieu le Christ,  
pour que je te plaise.

Sainte Mère, concède-moi cela :  
grave les plaies du crucifié  
profondément dans mon cœur.

De ton fils blessé  
qui a daigné tellement souffrir pour moi,  
partage les douleurs avec moi.

Fais que je pleure véritablement avec toi,  
que je partage sa douleur avec le crucifié,  
tant que je vivrai.

Être avec toi à côté de la croix,  
t'accompagner de bon gré  
dans la douleur, voilà ce que je désire.

Glorieuse Vierge des vierges  
ne sois pas dure avec moi  
permets que je me lamente avec toi.

Fais que je souffre la mort du Christ,  
fais-moi participer à sa passion,  
et me rappeler ses plaies.

Fais que je sois blessé par ses plaies,  
fais que je m'enivre de la croix  
par amour du Christ.

Enflamé et encouragé,  
par ton intermédiaire, Vierge, que je sois défendu  
le jour du jugement dernier.

Fac me cruce custodiri,  
morte Christi praemuniri,  
confoveri gratia.

Quando corpus morietur,  
fac ut animae donetur  
paradisi gloria.

---

**5. Motectum: Ave sanctissima Maria**

Ave sanctissima Maria, Mater Dei,  
Regina coeli, Porta paradisi,  
Domina mundi, pura singularis Virgo.  
Tu concepisti Iesum sine peccato,  
tu peperisti Creatorem et Salvatorem mundi,  
in quo non dubito.  
Libera nos ab omni malo  
ora pro nobis peccatoribus. Amen.

---

**6. Instrumentalis**

---

**7. Responsorium: Ne recorderis**

Ne recorderis peccata mea, Domine. Dum veneris iudicare  
seculum per ignem.  
V/. Dirige, Domine, Deus meus in conspectu tuo viam meam.  
Dum veneris iudicare seculum per ignem.  
Kyrie eleison. Christe eleison. Kyrie eleison.

Haz que yo sea protegido por la cruz,  
que sea fortalecido por la muerte de Cristo,  
que sea reanimado por la gracia.

Quando mi cuerpo muera,  
haz que a mi alma le sea concedida  
la gloria del paraíso.

---

**5. Motete: Ave sanctissima Maria**

Ave, santísima María, Madre de Dios,  
Reina del cielo, Puerta del paraíso,  
Señora del mundo, Virgen pura.  
Concebiste a Jesús sin pecado,  
diste a luz al Creador y Salvador del mundo,  
del que no tengo dudas.  
Libranos de todo mal,  
ruega por nosotros pecadores. Amén.

---

**6. Instrumental**

---

**7. Responsorio: Ne recorderis**

No te acuerdes de mis pecados, Señor, cuando vengas a juzgar al  
mundo por medio del fuego.  
V/. Dirige, Señor Dios mío, mi camino en tu presencia.  
Cuando vengas a juzgar al mundo por medio del fuego.  
Señor, ten piedad. Cristo, ten piedad. Señor, ten piedad.

Grant me the protection of the cross,  
let me be strengthened by the death of Christ,  
let me be comforted by the grace.

When my body dies  
let my soul be granted  
the glory of paradise.

---

**5. Motet: Ave sanctissima Maria**

Hail Holy Mary, Mother of God!  
Queen of heaven, Door of paradise,  
Lady of the world, Holy Virgin.  
You begot the Lord without sin,  
you gave birth to the Creator and Saviour of the world.  
Of Him I have no doubts.  
Deliver us from all evil,  
pray for us sinners. Amen.

---

**6. Instrumental**

---

**7. Responsory: Ne recorderis**

Do not remember my sins, Lord, when you come to judge the  
world by fire.  
V/. My Lord, guide my way in your presence.  
When you come to pass judgement on the world by fire.  
Lord, have mercy. Christ, have mercy. Lord, have mercy.

Fais que je sois protégé par la croix,  
que je sois fortifié par la mort du Christ,  
que je sois réanimé par la grâce.

Quand mon corps mourra,  
fais que mon âme obtienne  
la gloire du paradis.

---

**5. Motet : Ave Sanctissima Maria**

Ave, très sainte Marie, Mère de Dieu,  
Reine du ciel, Porte du paradis,  
Maîtresse du monde, tu es Vierge pure.  
Tu as conçu Jésus sans péché,  
tu as mis au monde le Créateur et Sauveur du monde,  
il n'y a aucun doute.  
Délivre-nous de tout mal  
prie pour nous, pauvres pécheurs. Amen.

---

**6. Instrumental**

---

**7. Répons : Ne recorderis**

Ne te rappelle pas mes péchés, Seigneur, quand tu viendras juger  
le monde par le feu.  
V/. Mène, Seigneur mon Dieu, mon chemin jusqu'à ta présence.  
Quand tu viendras juger le monde par le feu.  
Seigneur, prends pitié. Christ, prends pitié. Seigneur, prends pitié.



**8. Psalmus: Credidi**

Credidi propter quod locutus sum: ego autem humiliatus sum nimis.

Ego dixi in excessu meo: omnis homo mendax.

Quid retribuam Domino, pro omnibus quae retribuit mihi?

Calicem salutaris accipiam: et nomen Domini invocabo.

Vota mea Domino reddam coram omni populo eius: pretiosa in conspectu Domini mors sanctorum eius.

O Domine quia ego servus tuus: ego servus tuus, et filius ancillae tuae.

Dirupisti vincula mea: tibi sacrificabo hostiam laudis, et nomen Domini invocabo.

Vota mea Domino reddam in conspectu omnis populi eius: in atriis domus Domini, in medio tui Ierusalem.

Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.

Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum. Amen.

**9. Responsorium: Ascendo ad Patrem meum**

Ascendo ad Patrem meum et Patrem vestrum. Alleluia.

Deum meum et Deum vestrum. Alleluia.

Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.

Dominus in coelo paravit sedem suam. Alleluia.

**8. Salmo: Credidi**

He creído, por esto he hablado: yo he sido humillado en demasía.

Yo en mi turbación he dicho: los hombres son todos mentirosos.

¿Con qué pagaré al Señor por todo lo que me ha dado?

Alzaré el cáliz de la salvación: e invocaré el nombre del Señor.

Cumpliré mis votos al Señor, en presencia de todo su pueblo: valiosa es a los ojos del Señor la muerte de sus santos.

Yo, Señor, soy tu servidor: yo, tu servidor, e hijo de tu esclava.

Rompiste mis cadenas: te ofreceré un sacrificio de alabanza, e invocaré el nombre del Señor.

Cumpliré mis votos al Señor, en presencia de todo su pueblo, en los atrios de la casa del Señor, en medio de ti, Jerusalén.

Gloria al Padre, y al Hijo, y al Espíritu Santo.

Como era en el principio, y ahora, y siempre, y por los siglos de los siglos. Amén.

**9. Responsorio: Ascendo ad Patrem meum**

Subo a mi Padre y vuestro Padre, aleluia,

a mi Dios y vuestro Dios, aleluia.

Gloria al Padre, y al Hijo, y al Espíritu Santo.

El Señor ha preparado su trono en el cielo, aleluia.

**8. Psalm: Credidi**

I believed, and so I spoke: I have been too humiliated.

In my confusion, I said: All men are liars.

How will I pay the Lord for all that He has given me?

I will reach the chalice of Salvation, and I will invoke the name of the Lord.

I will comply with my vows to the Lord, his people will bear witness. The death of his saints is most precious to the eyes of the Lord.

Lord, I am your servant; I am your servant, son of your handmaid.

You released me of my chains; I will offer a sacrifice of prayer, and I will invoke the name of the Lord.

I will comply with my vows to the Lord, his people will bear witness, in the atriums of the House of the Lord, in the middle of you, Jerusalem.

Glory to the Father, the Son and the Holy Spirit.

As it was in the beginning, now, forever and for generations and generations. Amen.

**9. Responsory: Ascendo ad Patrem meum**

I rise unto my Father and your Father, alleluia,

unto my Lord and your Lord, alleluia.

Glory to the Father, to the Son and to the Holy Spirit.

The Lord has prepared his throne in heaven, alleluia.

**8. Psaume : Credidi**

J'ai cru et pour cela j'ai parlé : j'ai été par trop humilié.

Dans mon trouble, j'ai dit : les hommes sont tous menteurs.

Comment paierai-je le Seigneur pour tout ce qu'il m'a donné ?

J'élèverai le calice du salut : et j'invoquerai le nom du Seigneur.

Je tiendrai mes promesses au Seigneur, en présence de tout son peuple : la mort de ses saints est précieuse aux yeux du Seigneur.

Moi, Seigneur, je suis ton serviteur : moi, ton serviteur, et fils de ton esclave.

Tu as brisé mes chaînes : je t'offrirai un sacrifice pour te louer, et j'invoquerai le nom du Seigneur.

Je tiendrai mes promesses au Seigneur, en présence de tout son peuple, sur les parvis de la maison du Seigneur, en ton cœur, Jérusalem.

Gloire au Père, et au Fils et au Saint Esprit.

Comme il en était au commencement, et maintenant, et toujours, et pour les siècles des siècles. Amen.

**9. Répons : Ascendo ad Patrem meum**

Je monte vers mon Père, et votre Père, alléluia,

vers mon Dieu, et votre Dieu, alléluia.

Gloire au Père, et au Fils, et au Saint Esprit.

Le Seigneur a établi son trône dans les cieux, alléluia.



## CD 2: Obras en romance

### 1. ¡Querubes de la impírea!

¡Querubes de la impírea  
ardiente esfera,  
oíd la Filomena!  
¡Querubes que voláis,  
astros del cielo,  
escuchad al jilguero,  
oíd la Filomena  
que, en los valles y selvas,  
suspira, llora, canta, gime y pena;  
que, en bosques y montañas,  
suspira, gime, llora, pena y canta;  
y, con blandunas tiernas,  
suspende montes, valles, riscos, fieras;  
con ternuras blandas  
suspende prados, flores, troncos,  
ramas!

Son tan dulces las voces divinas  
de la Filomena  
que, si Dios admirarse pudiera,  
a Dios suspenderían,  
y allá, en el impíreo,  
los ecos alternan  
en músicos coros  
seráficas lenguas.

El jilguero la imita cantando  
con voces tan blandas  
que, si Dios suspenderse pudiera,  
a Dios admirarían,  
y allá, en el impíreo,  
los ecos trasladan  
en métricas liras  
angélicas arpas.

## CD 2: Works in Spanish

### 1. ¡Querubes de la impírea!

*Cherubs of the celestial  
burning sphere,  
listen to the Philomela!  
Cherubs who fly,  
stars of the sky,  
listen to the goldfinch,  
listen to the Philomela,  
who, in valleys and forests,  
sighs, weeps, sings, wails and mourns!  
Who in the wood and in the mountains,  
sighs, wails, weeps, mourns and sings!  
and with tender softness  
captivates the hills, valleys, cliffs, beasts.  
And with soft tenderness  
captivates the fields, flowers, tree trunks and  
branches!*

The heavenly voices of the Philomela  
are so sweet that,  
if God could admire Himself,  
they would captivate Him too.  
And there in heaven,  
the echoes take turns  
in musical choirs,  
seraphic tongues.

The goldfinch imitates her song,  
in such a soft voice  
that, if God could admire Himself,  
it would captivate God.  
And there in heaven  
the echoes transform  
in poetic liras  
angelic harps.

## CD 2 : Oeuvres en espagnol

### 1. ¡Querubes de la impírea!

*Chérubins de l'empirée  
sphère ardente,  
écoutez la Philomèle !  
Chérubins qui volez  
astres du ciel  
entendez le chardonneret,  
écoutez la Philomèle  
qui, dans les vallées et les forêts,  
soupire, pleure, chante, gémit et souffre ;  
qui, dans les bois et les montagnes,  
soupire, gémit, pleure, souffre et chante ;  
et, avec des molleses tendres,  
ébahit monts, vallées, rochers, bêtes sauvages ;  
avec des tendresses moelleuses  
ébahit prés, fleurs, troncs,  
branches !*

Ils sont si doux les accents divins  
de la Philomèle  
que, si Dieu pouvait s'émerveiller,  
ils ébahiraient Dieu  
et là-haut, dans l'empirée,  
les échos égrènent  
en chœurs mélodieux  
les langues sérapiques.

Le chardonneret l'imite en chantant  
avec des accents si tendres  
que, si Dieu pouvait s'ébahir,  
ils émerveilleraient Dieu  
et là-haut, dans l'empirée,  
les échos renvoient  
en compositions métriques  
d'angéliques harpes.

Del Olimpo ella canta en las  
cumbres  
amantes ternezas  
que enseñaran al ángel, si el ángel  
amar no supiera,  
y a Dios, con amores,  
herido le dejan  
en líricos quiebros  
armónicas flechas.

Es el alma quien canta con voces  
de la Filomena,  
y es el ángel un eco que imita  
su voz en cadencias,  
y a Dios, en su trono,  
las glorias le aumentan  
en célebres metros  
unísonas cuerdas.

## 2. Al valiente enamorado

*Al valiente enamorado,  
disfrazado por amor,  
que de la vida penosa  
quiso ser por su pasión,  
¡canten todos sus hazañas,  
sepan todos su valor,  
digan sus obras y esfuerzo,  
oigan, que es admiración!  
¡Canten, sepan, digan, oigan,  
que sus obras celebran mi voz,  
pues, con ser de valiente,  
sus obras de misericordia son!  
¡Vengan todos sus amigos,  
sepan que hay convite de todo primor!*

She sings, from the top of Mount  
Olympus,  
with such tenderness  
that it would teach the angel to love,  
if the angel did not know how to.  
And God is left wounded  
by its love,  
in lyrical quavers,  
harmonic arrows.

It is the soul that sings with the voice  
of the Philomela,  
and the angel is the echo that imitates  
her rhythmical voice.  
And God, on his throne,  
has his glories increased,  
in celebrated meters,  
strings playing in unison.

## 2. Al valiente enamorado

*To the brave lover,  
disguised by love,  
who wanted to live a painful life  
because of his passion.  
Let us sing about his feats!  
Let everyone know about his bravery!  
Let us talk about his deeds and efforts!  
Listen, for it is indeed admirable!  
May all sing, know, talk and listen!  
As my voice is celebrating his deeds  
because, as they are the deeds of a brave man,  
they are merciful deeds!  
May all his friends gather round,  
may they know there is a wonderful feast!*

Elle chante sur les sommets de  
l'Olympe  
des tendresses pleines d'amour  
qui instruiraient l'ange, si l'ange  
ne savait aimer,  
et Dieu, avec des amours,  
se retrouve blessé  
en roulades lyriques  
par d'harmoniques flèches.

C'est l'âme qui chante avec les accents  
de la Philomèle,  
et l'ange est un écho qui imite  
son chant en cadence,  
et Dieu, sur son trône,  
voit sa gloire grandie  
en mètres célèbres  
par des cordes à l'unisson.

## 2. Al valiente enamorado

*À l'amoureux courageux,  
déguisé par amour,  
qui d'une vie de peines  
a voulu par passion ;  
que tous chantent ses prouesses,  
qu'ils sachent son courage,  
disent ses œuvres et son effort,  
écoutez, c'est admirable !  
Qu'ils chantent, sachent, disent et écoutent,  
puisque ses œuvres exaltent ma voix,  
car, tout en étant celles d'un brave  
ses œuvres sont miséricordieuses !  
Que tous ses amis viennent  
avertis d'une magnifique invitation !*

*Canten, pero al brindis nadie  
se llegue,  
sino el que ha de hacer la razón.  
¡Canten, oigan, sepan, digan,  
ay, Jesús, que el que llega llorando  
es el que la hace mejor!  
¡Ay, Jesús, que el llorar en silencio,  
quedito, pasito,  
le da más sazón!  
¡Ay, que el suspiro callado  
del plato percibe más bien el sabor!  
¡Quedito, pasito...!*

## 3. ¡Vuele la flecha!

*¡Vuele la flecha  
de amor gloriosa,  
pues al ángel que hiera  
más le enamora!*

Das majestad porque  
ilustras  
y heridas porque  
enamoras,  
que aun en el trono se precian  
las majestades de hermosas.

Sube, ¡oh, flecha de jazmines!  
de la deidad mariposa,  
donde en vez de arder  
tus alas  
hagan a la tierra sombrá.

En el triunfo soberano  
auxilias a quien te invoca,  
que el ser saeta y escudo  
será más célebre pompa.

*Let us sing, but the toast  
is only  
for the one accounted for.  
May all sing, listen, know and tell!  
That he who comes crying,  
o Jesus, is he who does best!  
O Jesus, weeping in silence  
quietly, gently,  
is more rewarding!  
The quiet sigh  
appreciates the taste of the dish better!  
Quietly, gently...!*

## 3. ¡Vuele la flecha!

*Let the glorious  
arrow of love fly,  
as the angel wounded by it  
feels more love.*

You provide us with majesty, because  
you teach us,  
and you wound us because you make us  
fall in love.  
But even on the throne,  
majesties take pride in being beautiful.

Arise, o arrow of jasmines!  
Butterfly of God!  
Arise to where your wings, instead of  
burning,  
give shadow to the earth.

In the sovereign triumph  
you help he who invokes you,  
because being an arrow and a shield  
will be a grandeur most renowned.

*Qu'ils chantent, mais que pour trinquer personne  
n'approche,  
sauf celui qui doit boire.  
Qu'ils chantent, écoutent, sachent, disent,  
oh, Jésus, celui qui arrive en pleurant  
est celui qui fait le mieux !  
Oh, Jésus, pleurer en silence,  
très doucement, très faiblement,  
lui donne plus de goût !  
Oh, le soupir que l'on tait  
distingue plutôt la saveur du mets !  
très doucement, très faiblement...!*

## 3. ¡Vuele la flecha!

*Que vole la flèche  
d'amour glorieuse  
car l'ange qu'elle blesse  
n'en aime que plus !*

Tu donnes de la majesté car  
tu éclaires  
et des blessures car  
tu séduis  
et même sur le trône les majestés  
se flattent d'être jolies.

Monte, ô flèche de jasmines  
de la divinité papillon  
là où, plutôt que de brûler,  
tes ailes  
feront de l'ombre à la terre !

Dans le triomphe souverain  
tu aides celui qui t'invoque,  
être flèche et écu  
sera magnificence plus célèbre.

#### 4. Oigan a dos sentidos

*Oigan a dos sentidos  
una palabra  
(repetida dos veces  
con linda gracia)  
que dice el alma:  
«¡A la mesa, que toda es incendios!  
¡La llama llama!,  
y de amor en mi pecho  
esplendores la fragua fragua.  
¡Al incendio, que quiere mi empeño  
la prenda prenda!,  
donde, en luces que aguardan  
mi vida, la vela vela,  
porque en su esfera,  
cuando la fragua fragua,  
la prenda prenda,  
y en fiel instancia  
cuando la vela vela  
la llama llama.»*

Hoy sale en cuerpo la verdad  
desnuda  
y, de sombras vestida,  
de claridad en luz no comprendida,  
muda cuando se muda.

Hoy entra en mí la luz que más me  
quiere,  
y es mi pecho su archivo,  
y en mis entrañas, muertas de amor  
vivo,  
muere cuando se muere.

Hoy, pues, el pan a todos se reparte  
con divino modo,  
y el que lo es todo siempre hace  
a todos  
parte en cualquier parte.

#### 4. Oigan a dos sentidos

*Listen to the two meanings  
of a word  
(repeated twice  
gracefully)  
that the soul says:  
“Sit at the table, that it is all fire!  
the flame is calling,  
and, the forge is forging  
splendours of love in my bosom.  
To the fire! Because my desire wants  
the pleasant garment,  
where, in the lights that are waiting for  
my life, the flambeau flambe haut  
Because in its sphere,  
when the forge is forging,  
the garment is pleasing,  
and, in a faithful instance,  
when the candle keeps vigil,  
then the flame calls.”*

Today the naked truth will be made  
corporal,  
and, dressed in shadows  
of misunderstood clarity,  
changes when it gets changed.

Today the light that loves me the most  
will penetrate inside of me,  
and my bosom is its archive,  
and in my insides, dead of living  
love,  
it dies when it dies.

Today the bread will be given to all  
in a divine fashion,  
and he who is everything always  
makes us  
part of all in any part.

#### 4. Oigan a dos sentidos

*Écoutez à double sens  
un mot  
(répété deux fois  
avec une jolie grâce)  
que l'âme dit :  
« A table, où tout n'est que flammes !  
l'étincelle hèle  
et dans mon sein, des éclats  
d'amour la forge forge.  
Au feu ! car, ma persévérance le veut,  
d'amour, la plaie plaît,  
où, sous les lumières qui guettent  
ma vie, le flambeau flambe haut  
car dans son halo  
quand la forge forge,  
the garment is pleasing,  
et avec une fidèle instance  
quand le flambeau flambe haut  
l'étincelle hèle. »*

Aujourd'hui s'incarne la vérité  
toute nue  
et, d'ombres vêtue,  
de clarté, hors de la lumière,  
elle change quand on change.

Aujourd'hui, entre en moi la lumière qui  
m'aime le plus,  
elle fait de mon sein ses archives,  
et dans mes entrailles, mortes de vif  
amour,  
elle meurt quand on meurt.

Aujourd'hui, donc, le pain est distribué à tous,  
de façon divine,  
et celui qui est tout fait toujours  
de tous  
la partie d'un tout où qu'ils soient partis.

Hoy la gran cuenta que no alcanza  
pluma  
en un cero se ostenta;  
el que con cuenta llega, siglos  
cuenta,  
suma y gloria suma.

#### 5. ¡Bellísima hija del sol!

*¡Bellísima hija del sol,  
luciente honor de la esfera,  
ceñida de luces,  
bañada de rayos,  
sin noche que asuste,  
sin sombras que ofendan!  
¡Atiendan finezas de Amor!  
¡las mayores finezas!*

Allá del inmenso ser,  
en la más sagrada hoguera,  
naciste a ser Fénix  
de Arabia celeste,  
y cielos tus plumas  
hermosas veneran.

De aquel poder soberano  
fuiste soberana empresa,  
aun antes que el sol,  
alternando su curso,  
hiciera los días,  
las noches hiciera.

Al imperio de tus luces  
obedecen las estrellas,  
y aspiran a ser  
de tu planta sagrada,  
brillantes obsequios,  
tus luces eternas.

Today the great account that the quill  
cannot reach  
will become a zero;  
he who arrives with duty, will count  
with centuries,  
and add the highest glory.

#### 5. ¡Bellísima hija del sol!

*O fairest daughter of the sun,  
shining tribute of the sphere,  
surrounded by lights,  
bathed in rays,  
without the feared night,  
without offending shadows!  
Listen, kindness of Love,  
the greatest kindness.*

Of the immense being,  
in the most sacred of fires,  
you were born to be the Phoenix  
of heavenly Arabia,  
and your fair feathers  
worship the heavens.

Of that sovereign power  
you were a sovereign enterprise,  
even before the sun,  
alternating its course,  
created the days,  
created the nights.

The stars obey  
the empire of your lights,  
and your eternal lights  
aspire to be  
shining gifts  
of your sacred plant.

Aujourd'hui, le grand compte qui ne trouve  
pas de plume,  
s'inscrit dans un zéro ;  
celui qui n'est pas en compte, compte des  
siècles,  
et la somme est sommet de gloire.

#### 5. ¡Bellísima hija del sol!

*Si belle enfant du soleil !  
Honneur étincelant de la sphère,  
ceinte de lumières,  
baignée d'éclairs,  
sans nuit qui effraie,  
sans ombres qui offensent !  
Prêtez attention, délicatesses d'Amour !  
les plus grandes délicatesses !*

Au-delà de l'être immense,  
dans le brasier le plus sacré  
tu es né Phénix  
de l'Arabie céleste,  
et les cieux tes belles plumes  
vénèrent.

De ce pouvoir souverain  
tu fus la souveraine entreprise,  
avant même que le soleil,  
en alternant sa course  
fasse les jours,  
et les nuits fasse.

A l'empire de tes lumières  
les étoiles obéissent  
et désirent être  
de ton pied sacré  
les hommages brillants,  
tes lumières éternelles.

De aquel siempre eterno día  
eres siempre aurora eterna,  
sirviendo a tu pie  
de cándido lazo  
la cándida luna  
que humilde le besa.

**6. Mariposa, ¡no corras al fuego!**

*Mariposa, ¡no corras al fuego!*  
*vente a mi pecho,*  
*y tendrás entre más dulce llama*  
*glorioso el incendio.*  
*Mariposa, vente a mi pecho,*  
*si adoras el fuego.*

Advierte, no te engañen  
los brillantes acentos  
de luz, que, cautelosa,  
sus milagros fabrica en tus ejemplos.

Si es Amor quien te empeña,  
abrástate en él mismo,  
pues tienes la memoria,  
cuya llama se enciende a pensamientos.

No de una vez te acabes,  
si ha de ser tu desvelo;  
busca la dulce llama  
y harás la voluntad entendimiento.

Of the forever eternal day,  
you are always eternal aurora,  
and the candid moon  
is the humble servant at your feet  
of candid ribbon,  
kissing them humbly.

**6. Mariposa, ¡no corras al fuego!**

*Butterfly, don't run into the fire!*  
*come to my bosom,*  
*and you will have, amongst the sweetest flame,*  
*a most glorious fire.*  
*Butterfly, come to my bosom,*  
*if you worship the fire.*

Beware! Be not fooled  
by the shining accents  
of the light that, cautiously,  
creates miracles in your patterns.

If it is Love that obligates you,  
do burn in it!  
Because you have the memory of He  
whose flame is ignited by thoughts.

Don't be extinguished at one time!  
if your vigil must be,  
seek the sweet flame,  
and your will shall turn into knowledge.

Toujours de ce jour éternel  
tu es toujours l'éternelle aurora  
et servant à ton pied  
de candide lien,  
la candide lune  
l'embrasse humblement.

**6. Mariposa, ¡no corras al fuego!**

*Papillon, ne cours pas au feu !*  
*viens sur mon sein*  
*et tu auras dans une plus douce flamme*  
*l'incendie glorieux.*  
*Papillon, viens sur mon sein*  
*si tu adores le feu.*

Attention, ne te laisse pas leurrer  
par les accents brillants  
d'une lumière, qui, prudente,  
fabrique ses miracles sur tes exemples.

Si c'est l'Amour qui t'entête  
embrase-toi en lui  
car tu as la mémoire  
dont la flamme s'allume à la pensée.

Ne te consume pas en une fois  
si telle est ton attente ;  
cherche la douce flamme  
et tu feras de ta volonté entendement.

**7. ¡Oíd, troncos; oíd, fieras!**

*¡Oíd, troncos; oíd, fieras;*  
*oíd, flores; oíd, plantas,*  
*lo que siente y padece*  
*el cariño del alma;*  
*que gime, que come y que calla!*  
*¡Oíd, escuchad sus ansias,*  
*sus penas sublimes!*  
*Mas... ¡ay, cómo gime*  
*su afán entre glorias!*  
*Mas... ¡ay, cómo llora*  
*su pecho entre llamas!*  
*¡Ay, cómo suspira,*  
*cómo lamenta*  
*del cielo, las quejas,*  
*del yerro, las iras!*  
*¡Cómo lamenta*  
*sus ocios el alma!*

Fina el alma, toda afecto,  
ansia fuego; Fénix, llama;  
en el trono y en la mesa  
arde, luce, llora y calla.

Cuando busca, cuando  
teme  
vida, muerte, pena, palma,  
animosa y encogida  
canta, gime, triunfa y calla.

Por el llano, por la cumbre,  
oro, lluvia, pasto, gracia,  
entre sombras, entre luces,  
busca, tiene, goza y calla.

En el círculo, en el centro,  
blanco punto, rayo raya  
de lo humano y lo divino  
ama, quiere, mira y calla.

**7. ¡Oíd, troncos; oíd, fieras!**

*Listen, tree trunks! Listen, beasts!*  
*Listen, flowers! Listen plants!*  
*Hear about the feelings and afflictions*  
*of the love of the soul,*  
*that wails, eats and remains quiet.*  
*Listen! Hear about its worries,*  
*its sublime sorrows!*  
*But, alas! Its concern is*  
*crying amongst glories!*  
*But, alas! Its bosom is*  
*weeping amongst flames!*  
*Alas, how it sighs,*  
*how it regrets*  
*the complaints from heaven,*  
*the wrath of its mistakes!*  
*How the soul regrets*  
*its leisure!*

The fine soul, all affection,  
is craving for fire; Phoenix calls.  
On the throne and at the table  
it does burn, shine, weep and hush.

When it is searching for, when it is  
afraid of  
life, death, sorrow, praise,  
happy and shy,  
it sings, weeps, triumphs and hushes.

In the plains and in the summits,  
gold, rain, meadow, grace,  
among shadows, among lights,  
it seeks, finds, rejoices and hushes.

In the circle, in the centre,  
white spot, beam of light  
of the human and the divine,  
it loves, wants, watches and hushes.

**7. ¡Oíd, troncos; oíd, fieras!**

*Oyez troncs ; oyez bêtes fauves ;*  
*oyez, fleurs ; oyez, plantes,*  
*ce que ressent et subit*  
*la tendresse de l'âme ;*  
*qui gémit, qui mange et se tait !*  
*Oyez, écoutez ses souhaits,*  
*ses peines sublimes !*  
*Mais ... oh, comme gémit*  
*son désir parmi la gloire !*  
*Mais ... oh, comme pleure*  
*son torse dans les flammes !*  
*Oh, comme elle soupire,*  
*comme elle regrette*  
*du ciel, les plaintes,*  
*des erreurs, les colères !*  
*Comme elle regrette*  
*ses loisirs, l'âme !*

L'âme se consume, tout entière sentiments,  
souhaite le feu ; Phénix, la flamme ;  
sur le trône et à la table,  
elle brûle, luit, pleure et se tait.

Quand elle cherche, quand elle  
craint  
vie, mort, peine, lauriers,  
enjouée et recroquevillée  
elle chante, gémit, triomphe et se tait.

En plaine, au sommet,  
or, pluie, pâturage, grâce,  
à l'ombre, à la lumière,  
elle cherche, a, se réjouit et se tait.

Dans le cercle, au milieu,  
point blanc, rayon rayant  
de l'humain et du divin  
elle aime, veut, regarde et se tait.



**8. Fénix, que en llamas de amor**

Fénix, que en llamas de amor,  
 abrasado dulcemente,  
 ardéis (fragante holocausto  
 en las pajas de un pesebre),

víctima sois, que el amor,  
 en pura y cándida nieve,  
 para remisión de culpas  
 amorosamente ofrece.

¡Oh, qué amorosa terneza!,  
 ¡qué bien sentido accidente!,  
 pues siendo mío el delito,  
 el dolor es vuestro siempre.

Si es vuestro llanto mi gloria,  
 llorad, mi Dios, porque pruebe  
 la gloria en lo que se llora,  
 la dicha en lo que se siente.

*¡Ay, arded, sentid, llorad,  
 que en ansias tales  
 mis penas mueren  
 y mis dichas nacen!*

**9. Fuentecillas lisonjeras**

Fuentecillas lisonjeras,  
 vientecillos bullidores,  
 ¡no corráis murmurando ligeras,  
 no sopléis inquietando las flores!  
 ¡Quietito, pasito, silencio,  
 callad, parad, tened,  
 que se duerme una aurora en su oriente  
 y no es razón que la despertéis!

**8. Fénix, que en llamas de amor**

O Phoenix, who in the flames of love,  
 sweetly set afire,  
 is burning (a sweet scented sacrifice  
 in the straws of a manger),

You are the victim that love,  
 in the pure and candid snow,  
 for the forgiveness of the sins,  
 sweetly offers.

O loving tenderness!  
 O fortunate accident!  
 As the crime is all mine,  
 but forever yours is the pain.

If your crying is my glory,  
 then, cry, my Lord, so that I can taste  
 the glory in the crying  
 the happiness in the feeling.

*O burn, feel, cry!  
 Because in those feelings,  
 my distress dies  
 and my joy is born.*

**9. Fuentecillas lisonjeras**

Flattering water springs,  
 restless winds,  
 don't you run in light murmur!  
 don't you blow unsettling the flowers!  
 Quietly, gently, silently,  
 hush, stop, do not move!  
 Because the aurora is falling asleep in her east,  
 and you must not wake her up!

**8. Fénix, que en llamas de amor**

Phénix, qui en flammes d'amour,  
 doucement consumé  
 brûlez (fragrance d'holocauste  
 dans la paille d'une crèche),

vous êtes une victime, que l'amour,  
 en neige pure et candide,  
 pour la rémission des fautes  
 offre amoureusement.

Oh, quelle amoureuse tendresse !  
 quel mal si bien enduré !  
 car si le délit est mien  
 la douleur est toujours vôtre.

Si vos pleurs sont ma gloire,  
 pleurez, mon Dieu, pour que je goûte  
 la gloire dans ce qui est pleuré,  
 le bonheur dans ce qui est enduré.

*Ah, brûlez, endurez, pleurez,  
 car dans de telles affres  
 mes peines meurent  
 et mes joies naissent !*

**9. Fuentecillas lisonjeras**

Petites fontaines charmantes  
 brises légères remuantes  
 ne coulez pas en méditant avec légèreté  
 ne soufflez pas pour inquiétez les fleurs !  
 Très doucement, très faiblement, silence,  
 taisez-vous, arrêtez-vous, immobilisez-vous,  
 car une aurora s'endort à son orient  
 et il n'est pas juste que vous la réveilliez !

Despertad del sueño, flores,  
 con esperozos fragantes,  
 y veréis con ojos  
 de nácar, brillantes,  
 brillar una aurora  
 entre castos albores.

Callad, vientos lisonjeros,  
 no sepa el cielo que, ahora,  
 merece la tierra,  
 feliz, esta aurora,  
 porque haréis que lllore  
 de envidia luceros.

Rompa la cárcel helada  
 el arroyo cristalino,  
 besando amoroso  
 su pie peregrino;  
 su curso enriquezca  
 en su plata acendrada.

Aves, cantad con placer,  
 mas, no; cese la armonía,  
 que duerme ya en cuna  
 de luces el día,  
 y el aire, aún apenas,  
 se atreve a mover.

**10. Vivir para amar**

Vivir para amar,  
 solamente, vivir se ha de llamar,  
 porque, sin querer,  
 el mismo respirar es fallecer,  
 y en todo rigor  
 es verdadera vida, si es amor.

Awake from your slumber, flowers,  
 with sweet-scented stretch,  
 and you will see,  
 with sparkling mother of pearl eyes,  
 the aurora as it shines  
 among the chaste dawn.

Hush, flattering winds,  
 may the sky not know that now  
 the happy earth is worthy  
 of this aurora.  
 because you will cause her to weep  
 stars of jealousy.

May the crystal stream  
 break the freezing prison,  
 lovingly kissing  
 its pilgrim foot;  
 may its course be enhanced  
 by unblemished silver.

Birds, may you sing with pleasure.  
 But, no! May the harmony cease to be  
 as the day is already sleeping  
 in a cradle of lights,  
 and may the breeze hardly  
 dares to blow.

**10. Vivir para amar**

Live to love  
 should only be called to live  
 because, without desires,  
 to breathe is to die,  
 and in all truth,  
 it is a true life, if it is love.

Sortez du sommeil, fleurs,  
 avec des étirements parfumés  
 et vous verrez de vos yeux  
 de nacre, brillants,  
 briller une aurora  
 dans des aubes chastes.

Taisez-vous, vents charmants,  
 que le ciel ne sache pas que, maintenant,  
 la terre mérite,  
 heureuse, cette aurora,  
 car vous le ferez pleurer  
 d'envie des étoiles.

Que brise sa prison gelée  
 le ruisseau cristallin  
 en embrassant amoureusement  
 son pied voyageur ;  
 que son cours s'enrichisse  
 dans son pur argent.

Oiseaux, chantez avec plaisir,  
 mais non ; que cesse l'harmonie,  
 car dans son berceau  
 de lumière, le jour dort  
 et le vent ose encore  
 à peine bouger.

**10. Vivir para amar**

Vivre pour aimer  
 cela seul doit s'appeler vivre  
 car, sans ce désir  
 même respirer est mourir,  
 et, en toute rigueur,  
 la vie est véritable si elle est amour.

Desperdicio es de la vida  
consumirla sin fineza  
y con la muerte  
tropieza  
quien no ama, si Amor convida,  
pretendiendo sea acertar  
*vivir para amar*  
*solamente vivir se ha de llamar.*

Pulsa con intercadencia  
alma que amor no respira,  
y, aunque es inmortal, expira  
al rigor de la dolencia.  
Cuidado en no adolecer,  
*porque, sin querer,*  
*el mismo respirar es fallecer.*

Aun no se aliente el aliento  
que aire y no fuego ventila.  
La fatal guadaña afila  
cuanto anhelante y sangriento;  
no es refrigerio, es dolor,  
*y en todo rigor*  
*es verdadera vida, si es amor.*

---

### 11. Veneno de los sentidos

*¡No prosigas,*  
*suspende tu curso,*  
*tus cláusulas callen!,*  
*y al imperio de quien obedeces:*  
*¡no respire,*  
*no alientes,*  
*no inquietes el aire!*

Veneno de los sentidos  
que, con lisonjas mortales,  
compones de tiranías  
sus fingidas suavidades.

It is a waste of a life  
to consume it without fineness,  
and he who loves not, will stumble  
with death  
if Love entices,  
pretending to succeed.  
*Live to love*  
*should only be called to live.*

The soul that does not breathe with love  
lives intermittently,  
and although immortal, it dies  
with the severity of its sorrow.  
Beware not to suffer,  
*because, without desires,*  
*to breathe is to die.*

Do not encourage the breath  
that breathes with air, and not fire.  
The deadly scythe sharpens  
all that is bloody and longing;  
It is not a consolation, it is pain,  
*and in all truth,*  
*it is a true life, if it is love.*

---

### 11. Veneno de los sentidos

*Do not continue,*  
*stop your course,*  
*silence your sentences!*  
*And by the command of whom you obey,*  
*breathe not,*  
*respire not,*  
*do not unsettle the air!*

Poison of the senses,  
with deadly flattery,  
you fill their feigned softness  
with tyrannies.

C'est gâcher la vie  
que de la consumer sans prévenances  
et il rencontre  
la mort  
celui qui n'aime pas et, si l'Amour invite,  
qu'alors courtiser soit raison,  
 *vivre pour aimer*  
 *cela seul doit s'appeler vivre.*

L'âme qui ne respire pas d'amour  
bat inégalement  
et bien qu'immortelle, elle expire  
sous les coups de son mal.  
Gare à ne pas se passionner  
*car, sans ce désir*  
*même respirer est mourir.*

Que ne s'enhardisse pas le souffle  
que l'air et non le feu attise.  
La faux fatale aiguise  
tout ce qui est essoufflé et sanglant ;  
ce n'est pas le repos, c'est la douleur,  
*et, en toute rigueur,*  
*la vie est véritable si elle est amour.*

---

### 11. Veneno de los sentidos

*Halte-là,*  
*suspends ton enseignement,*  
*que se taisent tes phrases*  
*et sous l'emprise de celui à qui tu obéis :*  
*ne respire pas*  
*n'inspire pas*  
*ne trouble pas l'air !*

Poison des sens  
qui, avec des séductions mortelles,  
compose de tyrannies  
leurs douceurs feintes.

No duerma quien en acentos  
funda sus seguridades,  
que las más seguras voces  
son desperdicio del aire.

¡Hechizo de los cuidados  
que, con alevos disfraces,  
confunden los albedríos  
tus cautivas libertades!

Cadena del pensamiento  
que, con sonoros engarces,  
reduces a cautiverio  
tus libres inmunidades.

---

### 12. A la luz más hermosa

*A la luz más hermosa,*  
*flor amorosa,*  
*sol, el más dulce.*  
*¡Transformadas celebran*  
*las flores en luces!*

Pues las flores en luces  
hoy se transforman,  
¡forjen puntas de rayos  
para sus hojas!

Por gozar de las  
llamas  
que el sol descoge  
se convierten las luces  
en bellas flores.

May he who founds his securities  
with accents not sleep.  
Because the most confident voices  
are a waste of the air.

Spell of the cares  
that, in treacherous disguise,  
the free will confuses  
your captive liberties.

Chain of the thought  
that, with sounding links,  
takes your free immunities  
captive.

---

### 12. A la luz más hermosa

*To the fairest of lights,*  
*loving flower,*  
*the sweetest sun.*  
*Flowers are celebrating,*  
*transformed into lights!*

As flowers are turning  
into lights today.  
Let us forge ray tips  
for their leaves!

Because they want to rejoice  
in the flames  
that the sun unfolds,  
the lights turn into  
beautiful flowers.

Que celui qui fonde ses certitudes  
sur des accents ne s'endorme pas  
car les voix les plus sûres  
sonnt un gaspillage de l'air.

Ensorcellement des attentions  
car, avec des déguisements traités,  
tes libertés captives  
confondent les libres arbitres !

Chaîne de la pensée  
qui, avec de bruyants enchaînements,  
réduits à la captivité  
tes immunités libres.

---

### 12. A la luz más hermosa

*À la lumière la plus belle,*  
*fleur amoureuse,*  
*soleil, le plus doux.*  
*Ils célèbrent les fleurs*  
*changées en lumières !*

Car les fleurs en lumières  
se changent aujourd'hui,  
Que des pointes d'éclair soient forgées  
pour leurs feuilles !

Pour avoir joui des  
flammes  
que le soleil déploie  
les lumières deviennent  
de belles fleurs.

Mas las flores que entienden  
de tratos dobles,  
a las luces descubren  
todas sus flores.

Porque todos celebran  
al sol conformes,  
¡sean flores las luces;  
las luces, flores!

---

**13. No temas, no receles**

*No temas, no receles,  
candor del alba,  
pues la gracia te ofrece, en saliendo,  
¡glorias y palmas!  
No temas, no receles, ¡toca al arma!,  
que, si al centro amenaza[n]  
tus luces angélicas,  
marchan las batallas del cielo  
que asisten a la Madre  
del Dios de las batallas.  
¡Toquen los clarines, suenen  
las cajas,  
y los ecos repitan sus consonancias!  
¡Avanza al arma: postra,  
sujeta, rinde, triunfa, avasalla!  
No temas, no receles, ¡toca al arma!,  
pues la gracia te ofrece, en saliendo,  
¡glorias y palmas!*

(Revisión filológica: Lola Josa)

But flowers, who are knowledgeable  
of double dealings,  
display all their flowers  
in front of the lights.

Because all, contented,  
are celebrating the sun.  
May the lights be flowers,  
the flowers, lights!

---

**13. No temas, no receles**

*Be not afraid, be not wary,  
pure dawn,  
because grace will welcome you when it appears,  
with applause and glories!  
Be not afraid, be not wary! Call to arms!  
Because if your angelical lights  
are threatened in the middle,  
the battles of heaven are marching,  
and they help the Mother  
of the Lord of battles.  
May the clarions play! May the cases  
sound!  
May their harmonies be echoed!  
Arm yourself, kneel down,  
hold, surrender, be victorious, dominate!  
Be not afraid, be not wary! Call to arms!  
Because grace is offering you, when you leave,  
applause and glory!*

Mais les fleurs qui s'y entendent  
en duplicité  
dévoilent aux lumières  
le pot aux roses.

Parce que tous se réjouissent,  
en accord avec le soleil,  
que les fleurs soient lumières,  
et les lumières, fleurs !

---

**13. No temas, no receles**

*N'aie pas peur, ne redoute pas,  
candeur de l'aube,  
car la grâce t'offre, dès qu'elle sort  
des gloires et des lauriers !  
N'aie pas peur, ne redoute pas, appelle aux armes !  
car, si tes lumières angéliques  
menacent le centre,  
les batailles du ciel débutent  
qui assistent la Mère  
du Dieu des batailles.  
Que sonnent les clairons, que résonnent les  
tambours  
et que l'écho en répète les consonances !  
Saisis l'arme : abaisse,  
agrippe, vains, triomphe, domine !  
N'aie pas peur, ne redoute pas, appelle aux armes !  
car la grâce t'offre, dès qu'elle sort,  
des gloires et des lauriers !*



## BIBLIOGRAFÍA / BIBLIOGRAPHY / BIBLIOGRAPHIE

Caballero Fernández-Rufete, Carmelo, «*Al sacro esplendor*». *Villancicos barrocos en la Catedral de Valladolid*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2004.

Cabero Pueyo, Bernat, *Der Villancico des XVI. und XVII. Jahrhunderts in Spanien*, Berlin, 2000.

*Carlos II. El rey y su entorno cortesano*, ed. de Luis Ribot, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2009.

*Cristóbal Galán. Tonos a lo divino*, ed. de Gian Nicola Spanu, Cagliari, Spaziomusica, 1997.

Lambea, Mariano, *Nuevo Incipit de Poesía Española Musicada [NIPEM]*. Digital CSIC, 2010, <<http://digital.csic.es/>>. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010, <<http://www.cervantesvirtual.com/>>.

*Obras completas de Cristóbal Galán*, ed. de John Baron y Daniel L. Heiple, Ottawa, Institute of Mediaeval Music, 1982-2007.

Rasch, Rudolf, "Music in Spain in the 1670s through the Eyes of Sébastien Chéze and Constantijn Huygens", en *Anuario musical*, 62, 2007, p. 97-124.

Robledo, Luis, "Cristóbal Galán, la carrera de un músico asalariado en el siglo XVII", en *La música de las Descalzas Reales I* [notas al programa], Madrid, Consorcio para Madrid Capital Europea de la Cultura, 1992.

Rodríguez, Pablo L., "El motete *O beate Ildefonse*: un ejemplo de recepción periférica de la obra de Cristóbal Galán", en *Revista de musicología*, 20, 1997, p. 245-260.

Rodríguez, Pablo L. y Álvaro Torrente, "The 'Guerra Manuscript' (c.1680) and the Rise of Solo Song in Spain", en *Journal of the Royal Musical Society*, 123, 1998, p. 147-189.

Spanu, Gian Nicola, "Cristóbal Galán maestro della Capella civica di Cagliari (1653-1656)", en *Anuario musical*, 50, 1995, p. 47-59.

Stein, Louise K., *Songs of mortals, dialogues of the gods*, Oxford, Clarendon Press, 1993.

## FUENTES / SOURCES / QUELLEN

Todas manuscritas.

### CD 1

#### 1. Laudate Dominum

Barcelona. Biblioteca de Catalunya, M. 927  
Toledo. Archivo de la Catedral

#### 2. Stella coeli

Guadalupe. Archivo del Monasterio, 20/39

#### 3. Salve, Regina

Valladolid. Archivo de la Catedral, 80/17

#### 4. Stabat Mater

Segovia. Archivo de la Catedral, 39/28

#### 5. Ave sanctissima Maria

Valencia. Colegio Corpus Christi, 6/1  
Montserrat. Archivo del Monasterio, 3768

#### 6. Obra de lleno de primer tono

Juan del Vado (ca. 1625-1691)  
Transcripción y edición de Jesús Gonzalo López

#### 7. Ne recorderis

Madrid. Archivo General de Palacio, 1509  
Canto llano:  
El Escorial. Real Monasterio de San Lorenzo, Librería del Coro,  
Cantoral T (s. XVI)

#### 8. Credidi

Madrid. Biblioteca Real, MD/C/3 (1)  
Málaga. Archivo de la Catedral, 109-1

#### 9. Ascendo ad Patrem meum

Segovia. Archivo de la Catedral, 39/29

### CD2

#### 1. ¡Querubes de la impírea!

Barcelona. Biblioteca de Catalunya, M. 700/3  
Sant Cugat del Vallès. Centre Borja, Ms. K-III-3  
Segovia. Archivo de la Catedral, 39/19  
Texto: Anónimo

#### 2. Al valiente enamorado

Canet de Mar. Església Parroquial de Sant Pere i Sant Pau,  
4/340  
Texto: Anónimo

#### 3. ¡Vuele la flecha!

Valladolid. Archivo de la Catedral, 63/36  
Texto: Anónimo

#### 4. Oigan a dos sentidos

Barcelona. Biblioteca de Catalunya, M. 748/7  
Sant Cugat del Vallès. Centre Borja, Ms. K-III-3  
Texto: Anónimo

#### 5. ¡Bellísima hija del sol!

Burgos. Archivo de la Catedral, 54/18  
Texto: Anónimo

#### 6. Mariposa, ¡no corras al fuego!

Barcelona. Biblioteca de Catalunya, M. 775/63  
Texto: Anónimo

#### 7. ¡Oíd, troncos; oíd, fieras!

Barcelona. Biblioteca de Catalunya, M. 1478/16  
Barcelona. Biblioteca de Catalunya, M. 755/10  
Canet de Mar. Església Parroquial de Sant Pere i Sant Pau,  
4/343  
Sant Cugat del Vallès. Centre Borja, Ms. K-III-3  
Texto: Cita en Juan Bautista Diamante (1625-1687), *Alfeo y Aretusa* (1672)  
Madrid. Biblioteca Nacional, R/11695

Recopilación manuscrita de Joseph Fontaner i Martell, *Libro de diversas letras* (1689)

Barcelona. Biblioteca de Catalunya, Ms. 888

#### Passacalles:

Gaspar Sanz, *Instrucción de música sobre la guitarra española*, Zaragoza, 1675.

#### 8. Fénix, que en llamas de amor

Barcelona. Biblioteca de Catalunya, M. 737/48  
Texto: Anónimo

#### 9. Fuentecillas lisonjeras

Segovia. Archivo de la Catedral, 39/24  
Valladolid. Archivo de la Catedral, 70/430  
Texto: Anónimo

#### 10. Vivir para amar

Barcelona. Biblioteca de Catalunya, M. 927  
Barcelona. Biblioteca de Catalunya, M. 775/61  
Barcelona. Biblioteca de Catalunya, M. 1690/2  
Sant Cugat del Vallès. Centre Borja, Ms. K-III-3  
Segovia. Archivo de la Catedral, 39/2  
Valladolid. Archivo de la Catedral, 40/9  
Texto: Anónimo

#### 11. Veneno de los sentidos

Madrid. Biblioteca Nacional, M. 3881/22  
Texto: Juan Bautista Diamante (1625-1687), *El laberinto de Creta* (1667)  
Cita en Agustín de Salazar y Torres (1642-1675), *Triunfo y venganza de amor* (1681)  
Madrid. Biblioteca Nacional, T/15034/1  
Cita en el baile manuscrito Anónimo, *Veneno de los sentidos* (1700)  
Madrid. Biblioteca Nacional, Mss/14513/58

#### 12. A la luz más hermosa

Valladolid. Archivo de la Catedral, 40/2  
Texto: Anónimo

#### 13. No temas, no receles

Munich. Bayerische Staatsbibliothek, Ms. Mus. 2892  
Texto: Versos de Agustín de Salazar y Torres (1642-1675), *Cythara de Apolo* (1694)  
Barcelona. Biblioteca de Catalunya, R(8)-8-282



Elisabetta SIRANI. *Alegoría de la música*, 1659. Óleo sobre lienzo. Sammlung [colección] Rau legada a UNICEF (actualmente en Arp Museum Bahnhof Rolandseck). Fotógrafo: Hans G. Scheib, GRUPPE Köln.

© Autorización de / authorised by / avec l'autorisation de / Mit der Genehmigung von UNICEF-Stiftung (Alemania)

Ilustraciones / illustrations / Illustrationen

Escuela madrileña. *Vista del cortejo de Carlos II en el Alcázar de Madrid*, 1675. Óleo sobre lienzo. El antiguo Alcázar de Madrid, en origen una fortaleza árabe, se convirtió en el corazón de la monarquía española cuando Felipe II decidió trasladar la corte a Madrid (1561). En época de Carlos II, presentaba una planta rectangular articulada en torno a dos patios con un corredor central, en el que se situaba la Capilla Real. Tras el incendio en 1734, se construyó sobre el mismo lugar el nuevo Palacio Real. Madrid, Colección Juan Abelló.

p. 2. Richard COLLIN (grabador). *Carolus II Dei gratia, Hispaniarum, et Indiarum, Rex Catholicus etc.* [Carlos II]. Estampa: aguafuerte y buril. Bruselas, 1686. Retrato al gusto francés de Carlos II, con armadura y espada, cubierto con manto de armiño y rodeado por una orla de hojas de palma. Los dos leones sostienen emblemas que aluden a la extensión de la monarquía española, mientras que en la parte superior una serpiente que se muerde la cola (símbolo de la eternidad) corona el globo terráqueo. El grabador luxemburgués Collin (1627-1697) fue grabador oficial del rey desde 1678. Madrid, Biblioteca Nacional.

p. 18. Pierre BERTRAND (grabador). *Marie Anne d'Autriche Reyne Regente D'Espagne Veusue de Feu Philippe 4e. du Nom Roy Catholique des Espagnes...* [Retrato de Mariana de Austria]. Estampa: buril. Paris, 1665. Mariana de Austria, viuda de Felipe IV y reina regente desde 1665, mandó llamar a Cristóbal Galán para que ocupara el magisterio de capilla del convento de las Descalzas Reales de Madrid (1667-1680). La regencia durante la minoría de edad de Carlos II estuvo dominada por el enfrentamiento entre facciones cortesanas. Madrid, Biblioteca Nacional.

p. 30. ANÓNIMO, basado en Nicolai VISSCHER (grabador). *Marie Louise d'Orléans Fille de Monsieur, Reine d'Espagne* [Retrato de María Luisa de Orleans]. Estampa: buril. S.l., [1685]. Durante los cuatro años de magisterio de Galán al frente de la Real Capilla, reinaba María Luisa de Orleans (1662-1689), la primera esposa de Carlos II, hija de Felipe I, duque de Orleans y hermano de Luis XIV. Madrid, Biblioteca Nacional.

p. 42. Romeyn DE HOOGHE (grabador). [Carlos II cede su carroza al Viático]. Estampa: aguafuerte. S.l., 1685. Esta estampa del holandés De Hooghe (1658-1708), el gran retratista de la Europa del último tercio del siglo XVII (Landwehr), representa una escena piadosa ocurrida en enero de 1685, en la que Carlos II ofreció su coche a un sacerdote que portaba al Viático. La veneración dinástica del Santísimo Sacramento es una de las señas de identidad de la Casa de Austria, iniciada por el conde Rodolfo de Habsburgo, que cedió su montura a un sacerdote que llevaba el Viático. La devoción por la Eucaristía es uno de los pilares de la *pietas austriaca*. Al fondo, el puente de Segovia y el Alcázar de Madrid. Madrid, Biblioteca Nacional.

p. 54-55. Louis MEUNIER (dibujante y grabador). *Profil de la ville de Segovie* [sic], en *Espagne*. Estampa: aguafuerte. S.l., ca. 1666. Segovia sufrió una grave crisis demográfica y económica en la primera mitad del siglo XVII, debido al hundimiento de la industria, el asentamiento de la Corte en Madrid y, sobre todo, las pestes (en especial la de 1598). Sin embargo, hubo en la ciudad un importante auge de las artes suntuarias o muebles gracias a sus numerosas iglesias y conventos. En la catedral, la capilla de música contó en esa centuria con importantes músicos como Sebastián López de Velasco, Francisco Correa de Araujo, Juan Pérez Roldán o Miguel de Irizar. Cristóbal Galán desempeñó el cargo de maestro entre diciembre de 1664 y mayo de 1667. Madrid, Biblioteca Nacional.

p. 66. Pedro VILLAFRANCA MALAGÓN (grabador). *Maria Veri praevia luminis, mane preclarissimum illuxit* [Inmaculada Concepción]. Estampa: aguafuerte. S.l., s.d. La defensa del misterio de la Inmaculada Concepción fue una de las características de los reinados de Felipe IV y Carlos II. La adhesión pública a la «pía opinión» (defensora de la idea de que la Virgen había sido concebida sin pecado original) era una garantía de ascender en la corte. El culto mariano tuvo una evidente influencia en el repertorio musical, de ahí los numerosos dúos, villancicos o cuatros «a la Purísima Concepción» conservados (como por ejemplo, ¡*Bellísima hija del sol!* de Galán). Madrid, Biblioteca Nacional.

p. 80. Cornelis GALLE (grabador). *La Ascensión*. Estampa: aguafuerte y buril. S.l., s.d. Madrid, Biblioteca Nacional.

p. 86. Pieter Paul RUBENS (pintor), Schelte Adams BOLSWERT (grabador). [La Asunción]. Estampa: buril. S.l., ca. 1620. Grabado basado en el cuadro que Rubens pintó para el retablo mayor de la catedral Onze-Lieve-Vrouw de Amberes (1625-1626). Madrid, Biblioteca Nacional.

p. 89. Claudio COELLO (composición), Matías DE TORRE (grabador). *Arco de la Puerta del Sol*. Estampa: aguafuerte. Madrid, 1680. Arco triunfal construido para la entrada en Madrid de la reina María Luisa de Orleans (13 de enero 1680). Para el itinerario real se levantó uno de los conjuntos de arquitectura efímera más notables del Barroco español, en los que participaron los artistas más destacados de la Corte. Este arco, instalado en el centro de la plaza, fue el más elogiado: con una altura de más de 45 metros, estaba adornado con 42 estatuas y 24 cuadros, que representaban escenas alegóricas de la monarquía y la religión cristiana. Apenas unos días después de la solemne entrada, el 1 de febrero de 1680, Cristóbal Galán fue nombrado maestro de la Real Capilla. Madrid, Biblioteca Nacional.

© Autorización de / authorised by / avec l'autorisation de / Mit der Genehmigung von Biblioteca Nacional (Madrid)



*Producción / production / Produktion*  
**Lauda Música S.L.**

*Productora ejecutiva / executive producer / productrice exécutive /  
Ausführender Produzentin*  
Ana Ibáñez Solís

*Grabación / recording / enregistrement / Aufnahme*  
Iglesia de San Miguel de Cuenca, 25 y 26 de octubre de 2009;  
24, 25 y 26 de enero de 2010.

*Ingeniero de sonido, edición digital y masterización / sound engineer,  
editing, mastering / ingénieur du son, montage audionumérique /  
Toningenieur und Schmitt*  
Stephan Schellmann, Tritonus Musikproduktion GmbH  
(Stuttgart).

*Transcripción de obras musicales / transcription of musical works /  
transcription des œuvres musicales / Musikalische Abschrift*  
Mariano Lambea (Consejo Superior de Investigaciones  
Científicas)

*Selección y adaptación poética / selection and poetic adaptation /  
sélection et adaptation poétique / Auswahl und Gedichtbearbeitung*  
Lola Josa (Universidad de Barcelona)

*Editor / booklet editor / rédacteur / Redaktion*  
Albert Recasens (La Grande Chapelle – Lauda)

*Texto / text / texte / Text*  
Lola Josa  
Mariano Lambea  
Albert Recasens

*Coordinación gráfica y editorial / art and booklet direction /  
coordination graphique et éditoriale / Gestalterische und  
herausgeberische Leitung*  
Ana Ibáñez Solís

*English translation: Robert Cooke y Laura Martín-Cisneros  
(Manchester Metropolitan University). Jon Bradburn (revision)*  
*Traduction française: Marie Salgues (Université Paris 8)*  
*Deutsche Übersetzung: Juan Martin Koch*

*Órgano positivo / positive organ / orgue positif / Orgelpositiv*  
Semana de Música Religiosa de Cuenca

*Diseño gráfico / graphic design / maquette / Gestaltung*  
Gonzalo Serrano

*Con el patrocinio de / supported by / avec le soutien financier de /  
Mit finanziell Unterstützung von*

**Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC)**  
Departamento de Publicaciones

**Comunidad de Madrid**  
Vicepresidencia, Consejería de Cultura y Deporte y Portavocía  
del Gobierno

**Caja de Segovia. Obra Social y Cultural**

*Este disco forma parte de la colección discográfica de música antigua  
del CSIC "Música Poética"*  
Director: Mariano Lambea  
Secretaria: Lola Josa

Este CD se inscribe dentro del Grupo de Investigación  
Consolidado 2009 SGR 973: "Aula Música Poética", financiado  
por la Generalitat de Catalunya (Comissionat per a Universitats  
i Recerca del DIUE).

*Gran parte del programa grabado se interpretó por vez primera en el  
Salón de Tapices del Monasterio de Las Descalzas Reales de Madrid,  
el 24 de octubre de 2009, con motivo de la celebración del 450  
Aniversario de la Fundación del Convento.*

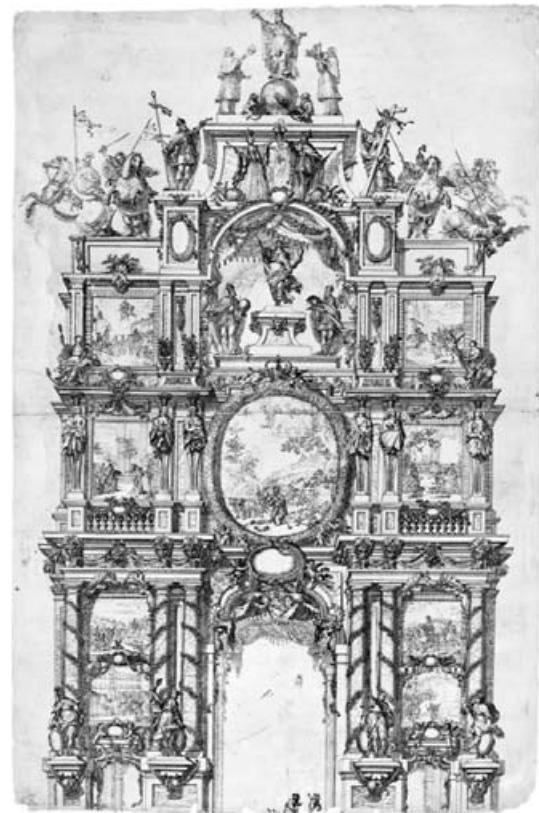
*Agradecimientos / acknowledgments / remerciements / Dank*

Archivo del Monasterio de Guadalupe  
Archivo del Monasterio de Montserrat  
Archivo de la Catedral de Burgos  
Archivo de la Catedral de Segovia  
Archivo de la Catedral de Valladolid  
Archivo de la Catedral de Toledo  
Archivo General de Palacio de Madrid  
Ayuntamiento de Cuenca  
Bayerische Staatsbibliothek de Munich  
Biblioteca de Catalunya  
Biblioteca del Colegio Corpus Christi de Valencia  
Biblioteca Real de Madrid  
Centre Borja de Sant Cugat del Vallès  
Colección Juan Abelló de Madrid  
Església Parroquial de Sant Pere i Sant Pau de Canet de Mar  
Fundación Patronato Semana de Música Religiosa de Cuenca  
Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial  
UNICEF-Stiftung (Alemania)

Susana Antón Priasco  
Jean-Marc Basyñ  
Sofía Cantalapedra Delgado  
Elena Castro Martínez  
Consuelo Díez  
Paz Juárez Herranz  
Carlos Martínez Gil  
Raquel Rodríguez Sánchez  
Herman Stinders  
Pilar Tígeras Sánchez

Y, en especial, a Pilar Tomás, por su apoyo y confianza en este  
proyecto.

*Para información sobre La Grande Chapelle / for information about  
La Grande Chapelle / pour plus d'informations sur La Grande  
Chapelle / Weitere Informationen zu La Grande Chapelle unter  
[www.lagrandechapelle.com](http://www.lagrandechapelle.com)  
[www.laudamusica.com](http://www.laudamusica.com)*



IN MEMORIAM ÀNGEL RECASENS GALBAS, IV

