



Ensemble Plus Ultra

dirigido por Michael Noone

SUSAN HAMILTON soprano GRACE DAVIDSON soprano
CLARE WILKINSON alto MARK CHAMBERS alto DAVID MARTIN alto
ASHLEY TURNELL tenor TOM PHILLIPS tenor
WARREN TREVELYAN-JONES tenor ANGUS SMITH tenor
MATTHEW BROOK barítono EAMONN DOUGAN barítono
CHARLES GIBBS bajo ROBERT MACDONALD bajo



Grabado en la Iglesia de St. Jude-on-the-Hill, Londres, en marzo de 2004

Toma de sonido y producción: Adrian Hunter

Producción ejecutiva y dirección editorial: Carlos Céster

Diseño: 00:03:00 (oficina tresminutos)

Coordinación de contenidos: María Díaz & Carlos Céster

Texto: Michael Noone

Traducciones: Miguel Schmid, Pierre Mamou, Bernd Neureuther

Grabación realizada en coproducción con la Fundación Caja Madrid

www.fundacioncajamadrid.es

© 2005 Glossa Music, s.L.

Cristóbal de Morales (c.1500-1553)

Polifonía inédita del *Codex 25* de la Catedral de Toledo

- 01 Asperges me (5vv) 5:32
- 02 Et factum est postquam (5vv, *Codex 21*) 11:47
 - 03 Sacris solemnibus (4vv) 5:45
- 04 Eripe me (4/5vv, con la antífona *Justi confitebuntur*) 10:11
 - 05 Urbs beata Jerusalem (4/5vv) 5:43
 - 06 Nova resultent gaudia (4vv) 2:48
 - 07 Felix per omnes (4/5vv) 6:02
- 08 Nunc dimittis (4/6vv, con la antífona *Lumen ad revelationem*) 6:07
 - 09 Gloria laus et honor (4vv, *Codex 21*) 4:23
 - 10 Et incarnatus est (5vv, *Codex 16*) 1:38
 - 11 Jam Christus astra ascenderat (4vv) 2:11
 - 12 Veni redemptor gentium (4/5vv) 4:10
 - 13 Monstra te esse (4vv) 1:44
 - 14 Ave maris stella (4/6vv) 9:03

Fuente principal: Michael Noone (ed.), *Códice 25 de la Catedral de Toledo*
(Madrid, Fundación Caja Madrid & Editorial Alpuerto, 2003)

más información / more information: www.glossamusic.com & www.ensembleplusultra.com

Our recording is dedicated to Professor Robert Murrell Stevenson

PARA LA FUNDACIÓN CAJA MADRID, que destina cuantiosas inversiones a la recuperación del Patrimonio Histórico y a la difusión musical, la aparición de la presente grabación discográfica vincula ambas líneas de acción y completa una labor de recuperación, investigación, interpretación y edición musicológica, que llevamos a cabo desde hace más de diez años. Por todo ello es sumamente grato para nosotros poder presentar este inicio de la colección *Los Siglos de Oro*, que significa la consolidación de este proyecto.

THE FUNDACIÓN CAJA MADRID invests substantial sums in recovering historical heritage and promoting music. The launch of this recording links both lines of action and completes more than ten years' work in music recovery, research, performance and publishing. We are therefore thrilled to be able to present the first release from the *Los Siglos de Oro* collection, which marks the consolidation of this project.

POUR LA FUNDACIÓN CAJA MADRID, qui consacre des sommes importantes à la récupération du patrimoine historique et à la diffusion musicale, l'apparition de cet enregistrement discographique se situe au croisement de ces deux activités et met un point d'orgue à un travail de recherche, de récupération, d'interprétation et d'édition musicologique que nous effectuons depuis plus de dix ans. Pour tous ces motifs, c'est un grand plaisir pour nous que de présenter le premier disque de la collection *Los Siglos de Oro*, qui représente le couronnement de ce projet.

FÜR DIE FUNDACIÓN CAJA MADRID, die große Beträge in die Erhaltung des historischen Erbes und die Verbreitung von Musik investiert, stellt das Erscheinen der vorliegenden Schallplattenaufnahme einen Vereinigung ihrer beiden wichtigsten Betätigungsfelder dar. Sie bildet den Abschluss eines bereits über zehn Jahre andauernden Engagements auf dem Gebiet der musikwissenschaftlichen Erhaltung, Erforschung, Interpretation und Herausgabe. Aus diesem Grund ist es uns eine besondere Freude, diesen Auftakt der Sammlung *Los Siglos de Oro* präsentieren zu können, der die endgültige Konsolidierung dieses Projektes darstellt.



Morales in Toledo

1545-1547

Of all Spain's Golden Age composers, it was Cristóbal de Morales who earned the most frequent and fulsome praise from his contemporaries. Among the most memorable encomiums were those flowing from the prolific quill of the music theorist Juan Bermudo (c.1510-c.1565). It was he who judged Morales deserving of nothing less than the unforgettable epithet, 'the light of Spain in music' (*la luz de España en la música*). In his *Declaración de instrumentos musicales* (1555), published fewer than two years after the composer's death in 1553, Bermudo singled out for special mention two of the newly discovered works we premiere here, praising Morales for a 'great feat' of contrapuntal skill in

each instance. Elsewhere in the *Declaración*, the theorist recommends the close study of Morales's works, solemnly promising that 'whoever applies himself to this music will be rewarded with wisdom, and will become devoted to it'.

In the Latin dedications and inscriptions of his 1544 books of Masses, Morales is repeatedly styled as *byspalsensis*, from which we may deduce that he was born in Seville. The exact year and date of his birth, however, have yet to be determined, though some time around the year 1500 seems likely. That he was ordained in the same city is confirmed by an entry in Toledo Cathedral's *Actas capitulares* where, on his appointment in 1545, he is described as a 'cleric of the diocese of Seville' (*clérigo de la diócesis de Sevilla*). Documents cited by the scholar and diplomat Rafael Mitjana, but apparently now lost, give the chapelmastership at Ávila's Cathedral as Morales's first known employment. It seems he served there from 1526 until about 1529 when he was appointed chapelmaster at Plasencia Cathedral. The rapid and frequent movement between one cathedral and another is a characteristic of the career paths of Spanish musicians in the sixteenth and seventeenth centuries, testifying as it does to the fierce competition between cathedrals, collegiate churches, and the court for the finest

musical talent. What is not so typical of Morales's trajectory, however, was his next move: in 1535 he abandoned Spain to join the papal chapel in Rome.

Whether or not Morales had been personally chosen for the papal choir by Pope Paul III, as the composer claimed in the dedication of his *Missarum liber secundus* (Rome, 1544), it is clear that the musicians singing in the papal chapel – composers like Jacques Arcadelt and Costanzo Festa – enjoyed universal fame. In addition to his French, Flemish, and Italian contemporaries in the papal chapel, Morales was also able to count among his colleagues such accomplished Spanish singer-composers as Bartolomé de Escobedo (c.1500-1563) and Pedro Ordoñez (c.1510-1585). Not only did the papal chapel open up for Morales such opportunities as singing for Charles v's entry into Rome in 1536, but it also enabled him to travel as far afield as Nice, Loreto, Busseto, and Bologna. In addition to their salaries, papal singers were provided with such luxuries as a servant, a horse, and, from time to time, festive hampers from the pope's kitchen. It is the experience of such a lively cosmopolitan environment as Rome that places Morales's musical development in a category quite apart from that of such other Spanish polyphonists as Francisco Guerrero, Sebastián de Vivanco,

Alonso Lobo, and Juan Navarro (to name but a few) whose entire employment history took place within the peninsula. Indeed it was in Rome – as it was later for Tomás Luis de Victoria – that Morales established and consolidated his international reputation.

The year 1544, the last full year he spent in Rome, was one of singular importance for Morales. In that year he brought together and published a major retrospective collection of no fewer than 16 Masses distributed over two books, to be printed in Rome by Valerio Dorico. Over 500 copies of each book were published, ensuring a wide dissemination for the works. In the same year he must also have prepared for publication his complete set of sixteen Magnificats in all of the eight ecclesiastical tones. They were first printed together in this form a year later, in 1545, in Venice. Morales's years in the Eternal City had been marked by increasingly frequent bouts of illness, and thus, having finalized these two important publishing projects, Morales set his mind on returning to Spain. He was encouraged in his determination to do so when, in March 1545, the Spanish primatial Cathedral of Toledo announced a vacancy for the post of chapelmaster, the incumbent, Andrés de Torrentes having resigned. Since there is no record of the customary competition having

taken place, it is likely that the formalities were dispensed with and that Morales was invited to accept the post without further ado. He was thus ceremonially installed at Toledo Cathedral on 1 September 1545.

There can be no doubt about the musical splendour of Toledo Cathedral in the mid-sixteenth century. The true princes of Renaissance Toledo were its archbishops, whose liberal and enlightened patronage had not yet been seriously rivalled within the peninsula. Cardinal Juan Tavera's term as archbishop had seen the completion of such important works in the cathedral as the Vigarni and Berruguete choir stalls, the interior façade of the Puerta de los Leones, and the doorway of the Capilla de San Juan. It was also in the last years of Tavera's archiepiscopacy that a magnificent series of illuminated manuscript polyphonic choirbooks was begun. Tavera had died on 1 August 1545, however, and throughout most of his tenure as *maestro de capilla*, Morales would be a servant of Tavera's successor, Don Juan Martínez Siliceo, appointed archbishop on 8 January 1546.

In fact, Morales's term at Toledo was unexpectedly short; he resigned on 9 August 1547 after only 23 months in the post. Financial difficulties and continuing ill health have been

suggested as likely reasons for his early departure. In the absence of evidence to the contrary, it appeared that his tenure had resulted in only a handful of new compositions. It is here, however, that my account of Morales's return to Spain differs radically from that of all previous modern biographers. My story begins with an invitation I received in 2002 from the distinguished canon-archivist of Toledo Cathedral, Don Ramón González Ruiz, to study a previously inaccessible and seriously damaged polyphonic manuscript. After months of painstaking examination of this parchment choirbook, known as *Codex 25*, I was able to establish without doubt that it contained 20 works by Morales, of which at least 14 were either completely or virtually unknown. Some 16 of these had been copied under his own supervision during the early months of 1546; the remainder were copied in 1549, within two years of his departure from Toledo. The fact that the manuscript copied in 1546 bears the composer's autograph signature is further cause for celebration. Since we can date the composition of nearly all of these 'new' works to Morales's term at Toledo, we must now completely reassess our understanding of the master's output after his return to Spain. Whereas it had previously been thought that his creativity was in decline, the newly-recovered works demonstrate that

he was in fact at the height of his powers. Morales set about composing new works for Toledo as soon as he was installed as *maestro de capilla*, and since nearly all of the works produced at Toledo can be assigned to specific feasts, we can give accurate dates for composition and first performance for almost every piece. Interestingly, several of these works (including five of those recorded here) duplicated settings of the same texts by Morales's predecessor as Toledo chapelmaster, Andrés de Torrentes, and one can hardly fail to draw the conclusion that Morales not only intended his settings to be judged favourably beside those of his predecessor, but to replace them in regular use.

None of the 14 works on this disc has ever been previously recorded. Eleven of them come from the newly rediscovered *Codex 25*, while three others have been recovered from Toledo's *Codex 21* and *Codex 16*. All the works were copied by the accomplished cathedral music scribe, Martín Pérez, in the years 1546-49. In almost every case, we present Morales's polyphony in its original context, alongside the liturgically appropriate Toledo plainsong, edited where possible from the very same plainsong volumes used in Toledo's *coro* in Morales's day, some of which were also copied by Pérez. This is no mere scholarly curiosity.

None of the plainsong choirbooks from Toledo Cathedral's priceless collection has been previously studied, let alone used as the basis for performances or recordings. In all, the works recorded here represent only a sample, if nevertheless a sizeable one, of the works that can now be shown to have survived from Morales's brief but artistically productive Toledo tenure. There remain perhaps as many as another fifteen works that are also of likely Toledan provenance. Another whole compact disc at least, then, will be required to complete our account of these remarkable and truly illuminating 23 months in the life of 'the light of Spain in music'.

1. *Asperges me* (5vv)

Morales composed two settings of the *Asperges*, both of which have survived in sources dating from 1545-46. The earlier and less elaborate of the two, a 4-voice setting evidently composed in Rome, appeared that year in a book of his masses printed in Lyon by Jacques Moderne. In the Roman setting, Morales freely paraphrases the chant melody in several voices, whereas in this 5-voice Toledo setting, preserved uniquely in the section of *Codex 25* copied in late 1545 or early 1546, the chant is carried by the first *tiple* (treble) voice throughout in longer note values. This more strict presentation of the liturgical chant is a feature of almost all of Morales's Toledo works.

2. Et factum est postquam (5vv)

From Toledo Cathedral's account books we learn that on 4 April 1547, the Monday of Holy Week, the scribe Martín Pérez was paid the sum of 408 *maravedis* for having copied a polyphonic lamentation which had been composed by Morales for the office of *Tenebrae* on the following Wednesday evening (6 April). Though his 1547 copy has not survived, Pérez copied the work again two years later, in 1549, into *Codex 21*.

Unfortunately, his 1549 copy was later altered substantially, after the adoption of the post-Tridentine *Breviarium Romanum* (1568) at Toledo in the mid-1570s. Morales's original *exordium* (the extended opening paragraph, up to but not including 'Aleph') was removed entirely, and replaced with new text and an anonymous musical setting following the new breviary. Fortunately, now that this substitution has been recognised, Morales's original *exordium* can be restored from two other sources: Puebla Cathedral's Choirbook 2 and Miguel de Fuenllana's *Orphénica lyra* (1554) where it appears intabulated for lute and voice. Again, the setting is distinctively Toledan, quoting the proper Toledo chant throughout.

3. Sacris solemnibus (4vv)

The music of only one verse of this setting ('Noctis recollitur') has long been known thanks to Luis Venegas de Henestrosa who intabulated it in his *Libro de cifra nueva* (1557). In *Codex 25*, however, I discovered that Morales had composed two further verses of this well-known hymn for Toledo's Corpus Christi

procession. The complete setting, uniquely preserved at Toledo, was most probably first sung there in 1546, when the feast of Corpus Christi fell on 24 June. We introduce Morales's complete setting here by singing the first verse of the hymn to the traditional Toledan mensural monophonic chant. Morales's newly recovered final verse ('Panis angelicus') turns out to be the same verse singled out by the theorist Bermudo in his *Declaración*, as an example of Morales's skill in presenting 'two plainsongs' (*dos cantos llanos*) simultaneously in two voices. The 'two plainsongs' are, in fact, both the *Sacris* chant, sung in free canon between the *triple* (at pitch) and *alto* (a fifth lower).

4. Eripe me (4/5vv; with antiphon *Iusti confitebuntur*)

Morales composed this *fabordón* setting of Psalm 139 for the feast of All Saints (1 November) 1545. It was actually first sung at Vespers on the previous evening, as the last of five psalms. Morales set every third verse with polyphony, leaving the other verses and the proper antiphon *Iusti confitebuntur* to be sung in plainsong. Pérez's 1546 copy of this work, now in *Codex 25*, is seriously damaged, but fortunately it can be reconstructed using a concordant late-sixteenth-century copy now held in the Granada's Archivo de Manuel de Falla.

5. Urbs beata Jerusalem (4/5vv)

Unique to *Codex 25*, this Vespers hymn was composed by Morales for the celebration of the feast of the Dedication of the Holy Church of Toledo, observed on

25 October 1545. Morales set verse 2 and the final verse (verse 9) of the hymn with polyphony, leaving the remaining verses to be sung to the proper Toledan chant. In this recording, we sing verses 1 and 7 to Toledo's traditional plainsong melody. Morales quotes the same chant in his *triple* voice in verse 2 (for 4 voices), and in verse 9 (for 5 voices) he treats the chant in strict canon between the two *triple* voices.

6. **Nova resultent gaudia** (4vv)

Before the rediscovery of *Codex 25*, it was considered unusual that Morales had apparently not composed any works in honour of Toledo's patron saints. Now we know that he did indeed do so, as is evidenced by this hymn for Vespers on the feast of St Eugenius on 15 November 1545. Again this setting is uniquely preserved at Toledo. And again Morales sets verses 2 and the final verse (here verse 7) with polyphony, while we sing verses 1 and 6 to the traditional Toledan mensural monophonic chant.

7. **Felix per omnes** (4/5vv)

For Vespers of the feast of ss Peter and Paul (29 June) 1546, this setting by Morales of verses 2 and 7 of the proper hymn is, again, unique to Toledo's *Codex 25*. In both verses, Morales places the original Toledan chant (which we also sing monophonically in verses 1 and 5) in the *triple* voice.

8. **Nunc dimittis** (4/6vv; with antiphon *Lumen ad revelationem*)

Morales composed this setting of the canticle *Nunc dimittis* for the ceremony of the Blessing of Candles on the feast of the Purification on 2 February, 1546. Several sixteenth-century Toledan ceremonials give precise instructions for the performance of this item, noting especially that the proper plainsong antiphon *Lumen ad revelationem* should be sung after each verse of the canticle, but (unique to Toledo) *not* between the 'Gloria patri' and 'Sicut erat'. One ceremonial also stipulates that the antiphon should be sung in *contrapunto* (that is, in improvised polyphony). A handful of written examples of *contrapunto* from this period reveal that it was, ideally, remarkably close in style to composed polyphony. We decided to introduce our own *contrapunto* only for the first and last repeats of the antiphon. Our *contrapunto*, however, is planned rather than improvised, being loosely based on one such notated improvisation used in the papal chapel in Rome during Morales's time there and now preserved in the Vatican, Cappella Sistina, ms 46.

9. **Gloria laus et honor** (4vv)

Morales's setting of two verses of the hymn from the Palm Sunday procession is scored for 3 *triple* voices and tenor. This reflects the fact that at Toledo, the hymn was traditionally sung by a choir of boys as the procession was about to re-enter the cathedral through one of the main doors. The work is preserved uniquely at Toledo in *Codex 21* (there is also a second, later copy

made directly from it in another Toledo choirbook), though we do not know whether Morales composed it for Palm Sunday in 1546 (18 April) or 1547 (3 April). Morales's settings of the verses are performed here, as liturgically required, with the chant refrain.

10. *Et incarnatus est* (5vv)

On 11 May 1546, the scribe Martín Pérez was paid the sum of 6 *reales* for copying '*dos incarnatus*' which were to be added to the 'books of masses'. Both settings are by Morales; one, added to *Codex 33*, now survives only fragmentarily. Fortunately the other *Et incarnatus*, added to *Codex 16* (the rest of which Pérez had copied in 1542) survives complete. Morales had almost certainly composed it for use during Lent 1546. According to Toledo custom, complete polyphonic settings of the *Credo* were not sung at Mass on the Sundays of Lent; rather, the *Credo* was sung in plainsong, with the exception of the verse 'Et incarnatus'. This magnificent miniature radiates the solemnity of a central moment in the liturgy of the Eucharist.

11. *Jam Christus astra ascenderit* (4vv)

Morales composed his music for the second verse of this Toledo Vespers hymn for the feast of Pentecost (13 June) 1546. Only three voice parts are notated; but the *tiple* (quoting the proper chant, which we sing in the first verse) bears the canonic inscription 'Canon altus in diatessaron sine pausis', indicating that the alto voice must read the same music as the *tiple*, but a

fourth lower and omitting all seven rests. Bermudo considered this to be such an impressive contrapuntal feat on Morales's part that he made special mention of it in his *Declaración*. Morales's ingenuity goes considerably further, however. Lines 2 and 3 of the hymn text ('quo mystico septemplici / orbis volutus septies') refer specifically to the seven-week season of Easter (49, or 7-times-7, days) that leads to the fiftieth day of Pentecost itself, when the gift of the Holy Spirit to the Church ushers in the 'blessed time' (*beata tempora*). It is no coincidence then, that Morales's carefully conceived canonic alto voice sings for exactly 49 semibreve beats before coming to rest finally on the fiftieth beat. By omitting the seven rests sung by the *tiple* voice, the alto, as it were, counts down the seven weeks that herald the arrival of Pentecost.

12. *Veni redemptor gentium* (4/5vv)

Morales composed this setting of verses 2 and 8 of the Vespers hymn *Veni redemptor gentium* for Christmas Eve 1545. The original copy in *Codex 25* is badly damaged, but fortunately the music of verse 2 can be verified from another copy in a manuscript held in the Real Monasterio de Santa María de Guadalupe. Verse 8, however, is unique to *Codex 25*, and some editorial 'reconstruction' of several short passages (seldom more than a bar in length) in the two uppermost voices was necessary to ensure that it could be performed here. The elaborate 5-voice structure rests, as usual, on the chant, which Morales presents in a strict canon between the tenor and second alto (a fifth higher).

13. Monstra te esse (4vv)

Though originally one of the verses of the hymn *Ave maris stella*, *Monstra te esse* was also sung separately at Toledo at stations during the outdoor procession on the feast of the Assumption. Morales composed this high-voice setting for a group of three *triple* voices (sung originally by boys) with an alto fourth voice, that he, as *maestro*, conceivably sang himself. The verse survives complete only in *Codex 25*. In addition, one of the *triple* parts can also be found separately in a partbook which, though now in Barcelona, is believed to have been copied in Toledo.

14. Ave maris stella (4/6vv)

Morales's splendid setting of verses 2, 4, 6, and 7 of the universally popular *Ave maris stella* is perhaps one of the finest works recorded here. *Ave maris stella* was sung at Toledo Cathedral as the hymn at Vespers on several major feasts of the Blessed Virgin. The section of *Codex 25* in which this masterwork is preserved is so damaged that some of the folios are stuck together at the edges. Sections of verses 2, 4 and 6 could only be transcribed by shining a flashlight through the parchment in order to reveal mirror-images of the notes and text on the stuck sides of the parchment. Fortuitously, the music of verse 2 could be verified from a second copy in a manuscript now in Ledesma, and that of verse 4 (scored for only 3 voices) from a manuscript in Guadalupe. The music of verse 6 (4 voices again), and verse 7 (for 6 voices, with the chant treated canonically), however, is unique to Toledo. The

painstakingly slow process of its reconstruction was more than amply rewarded in revealing complete the most substantial hymn setting to have emerged from the master's pen.



Morales en Toledo

1545-1547

De todos los compositores españoles del Siglo de Oro, fue Cristóbal de Morales el que se ganó las alabanzas más frecuentes y encendidas de sus contemporáneos. Entre los elogios más memorables figuran los que fluyeron de la prolífica pluma del teórico musical Juan Bermudo (c.1510-c.1565). Él fue quien consideró que Morales se merecía nada menos que el inolvidable epíteto de «la luz de España en la música». En su *Declaración de instrumentos musicales* (1555), publicada menos de dos años después de la muerte del compositor en 1553, Bermudo hizo mención especial de dos de las obras recién descubiertas que presentamos aquí, ensalzando a Morales por su «gran primor» y habilidad contrapuntística en ambos casos. En otro lugar de la *Declaración*, el teórico

recomienda el estudio atento de las obras de Morales, con la solemne promesa de que «quienquiera que se aplique a esta música se verá recompensado con la sabiduría, y se hará devoto de ella».

En las dedicatorias e inscripciones en latín de su libro de misas de 1544, a Morales se le designa repetidamente como *byspalensis*, por lo que deducimos que nació en Sevilla. Sin embargo, el año y día exactos de su nacimiento están aún por determinar, aunque lo más probable es que fuera en torno a 1500. Que se ordenó sacerdote en esa misma ciudad lo confirma una entrada de las *Actas Capitulares* de la Catedral de Toledo donde se le describe como «clérigo de la diócesis de Sevilla» en su nombramiento de 1545. Algunos documentos citados por el erudito y diplomático Rafael Mitjana, al parecer perdidos hoy en día, mencionan la capellanía de la Catedral de Ávila como primer empleo conocido de Morales. Parece que sirvió allí desde 1526 hasta aproximadamente 1529, cuando se le nombró maestro de capilla de la Catedral de Plasencia. Este movimiento rápido y frecuente de una catedral a otra es típico de las carreras profesionales de los músicos españoles de los siglos XVI y XVII, y da testimonio de la feroz competencia existente entre catedrales, colegiatas y la corte por atraer a los mayores

talentos musicales. Lo que no es tan típico en la trayectoria de Morales, sin embargo, es su siguiente movimiento: en 1533 abandonó España para unirse a la capilla papal de Roma.

Ya sea cierto o no que Morales fuera elegido para el coro papal por el Papa Pablo III en persona, como aseguraba el compositor en la dedicatoria de su *Missarum liber secundus* (Roma, 1544), está claro que los músicos que cantaban en la capilla papal – compositores como Jacques Arcadelt y Costanzo Festa – gozaban de fama universal. Además de sus contemporáneos franceses, flamencos e italianos en la capilla papal, Morales pudo contar entre sus colegas con cantantes-compositores españoles de la talla de Bartolomé de Escobedo (c.1500-1563) y Pedro Ordóñez (c.1510-1585). La capilla papal no sólo le brindó a Morales oportunidades como la de cantar para la entrada de Carlos V en Roma en 1536, sino que le permitió viajar hasta lugares como Niza, Loreto, Busseto y Bolonia. Además de sus sueldos, los cantantes papales disponían de lujos tales como un sirviente, un caballo y, de vez en cuando, cestas de regalo de las cocinas del Papa. Es la experiencia de un ambiente cosmopolita tan vivaz como el de Roma la que coloca al desarrollo musical de Morales en una categoría bastante apartada de la de otros polifonistas españoles similares,

como Francisco Guerrero, Sebastián de Vivanco, Alonso Lobo y Juan Navarro (por mencionar unos pocos), cuyas carreras profesionales transcurrieron por completo dentro de la península. De hecho, fue en Roma – como ocurrió posteriormente con Tomás Luis de Victoria – donde Morales se forjó y consolidó su reputación internacional.

El año 1544, el último que pasó completo en Roma, fue de singular importancia para Morales. Ese año reunió y publicó una gran colección retrospectiva de no menos de 16 misas distribuidas a lo largo de dos libros, para que se imprimieran en Roma a cargo de Valerio Dorico. Se publicaron más de 500 copias de cada libro, lo que aseguró una amplia difusión de las obras. El mismo año debió de preparar para su publicación su colección completa de dieciséis *Magnificats* en cada uno de los ocho modos eclesiásticos, que se imprimieron juntos de esta manera un año más tarde en Venecia.

Los años de Morales en la Ciudad Eterna habían estado marcados por episodios cada vez más frecuentes de mala salud y por ello, una vez finalizados estos dos importantes proyectos de edición, Morales empezó a pensar en el regreso a España. Su determinación de volver se vio secundada cuando, en marzo de 1545, la Catedral de Toledo, Primada de España,

anunció una vacante para el puesto de maestro de capilla por renuncia del titular, Andrés de Torrentes. Dado que no hay registro alguno de que se celebrara la competición habitual, parece verosímil suponer que se obviaron las formalidades y se le invitó a Morales a que aceptara el puesto sin más. De esta manera, se le nombró maestro de capilla en una ceremonia celebrada en la Catedral de Toledo el 1 de septiembre de 1545.

No cabe dudar del esplendor musical de la Catedral de Toledo a mediados del siglo xvi. Los verdaderos príncipes del Toledo renacentista eran sus arzobispos, cuyo mecenazgo liberal e ilustrado aún no tenía rivales serios en la península. La etapa del arzobispado del cardenal Juan Tavera había presenciado la finalización de obras tan importantes en la Catedral como la sillería del coro de Vigami y Berruguete, la fachada interior de la Puerta de los Leones, y la portada de la Capilla de San Juan. Fue también en los últimos años del arzobispado de Tavera cuando se inició una serie magnífica de libros de coro polifónicos manuscritos iluminados. No obstante, Tavera había muerto el 1 de agosto de 1545, y durante la mayoría de su carrera como maestro de capilla, Morales fue el sirviente del sucesor de Tavera, Don Juan Martínez Siliceo, nombrado arzobispo el 8 de enero de 1546.

De hecho, la estancia de Morales en Toledo fue inesperadamente breve; renunció el 9 de agosto de 1547, después de sólo 23 meses en su puesto. Como motivo de su temprana partida se han aducido las dificultades económicas y su persistente mala salud. A falta de pruebas de lo contrario, parece que su puesto sólo había dado como resultado un puñado de composiciones nuevas. No obstante, es aquí donde mi versión del regreso de Morales a España difiere radicalmente de la de todos los biógrafos modernos anteriores. Mi historia arranca con la invitación que recibí el año 2002 de parte del distinguido director del archivo canónico de la Catedral de Toledo, Don Ramón González Ruiz, para estudiar un manuscrito polifónico antes inaccesible y seriamente dañado. Después de meses de laborioso escrutinio de este libro coral en pergamino, conocido como *Códice 25*, pude afirmar sin duda alguna que contenía 20 obras de Morales, de las cuales al menos 14 eran prácticas, si no completamente, desconocidas. Unas 16 de ellas se habían copiado bajo su propia supervisión en los primeros meses de 1546; el resto se copió en 1549, a los dos años de su marcha de Toledo. El hecho de que el manuscrito copiado en 1546 lleve la firma autógrafa del compositor es un motivo añadido de celebración. Dado que podemos asignar una fecha de composición a casi todas estas obras «nuevas» coincidente con la estancia de Morales

en Toledo, nos vemos abocados a revisar por completo nuestra interpretación de la producción del maestro tras su regreso a España: si antes se pensaba que su creatividad estaba en declive, las obras recién recuperadas demuestran que en realidad estaba en la cima de sus poderes. Morales comenzó la composición de obras nuevas para Toledo en cuanto se le nombró maestro de capilla, y dado que casi todas las obras producidas en Toledo pueden atribuirse a fiestas específicas, estamos en condiciones de dar fechas ciertas de composición y primera ejecución para casi todas ellas. Es interesante que varias de estas obras (incluidas cinco de las grabadas en este disco) se realizan sobre los mismos textos ya tratados polifónicamente por su predecesor como maestro de capilla de Toledo, Andrés de Torrentes, y es difícil evitar la conclusión de que Morales no sólo deseaba que sus composiciones merecieran un juicio favorable en comparación con los de su antecesor, sino también que los reemplazaran en el uso regular.

Ninguna de las 14 obras de este disco se ha grabado antes. 11 de ellas proceden del recién descubierto *Códice 25*, mientras que otras tres se han recuperado del *Códice 21* y del *Códice 16* de Toledo. Todas las obras fueron copiadas por el diestro escriba de música de la Catedral, Martín Pérez, en los años 1546-49. En casi

todos los casos, presentamos la polifonía de Morales en su contexto original, junto con el canto llano apropiado a la liturgia de Toledo, editado en lo posible a partir de los mismos volúmenes de canto llano que se usaban en el coro de Toledo en los días de Morales, algunos de los cuales también copió Pérez. Nada de esto es mera curiosidad erudita. Ninguno de los libros de coro de la valiosísima colección de la Catedral de Toledo se ha estudiado antes, y mucho menos se ha usado como base para ejecuciones o grabaciones. En total, las obras grabadas aquí representan sólo una muestra, aunque generosa, de las obras que ahora se puede demostrar que sobreviven del periodo, breve pero productivo artísticamente, de Morales en Toledo. Quedan quizá hasta otras quince obras que probablemente compartan ese origen toledano. Hará falta otro disco entero, por tanto, para completar nuestra visión de esos 23 meses notables y verdaderamente iluminadores de la vida de «la luz de España en la música».

1. *Asperges me* (5 voces)

Morales compuso dos versiones del *Asperges*, y ambas han sobrevivido en fuentes que datan del periodo 1546-49. La más antigua y menos elaborada, una versión para 4 voces compuesta evidentemente en Roma, apareció ese año en un misal impreso en Lyon por Jacques Moderne. En la versión romana, Morales parafrasea

libremente la melodía del canto en varias voces, mientras que en su versión toledana a 5 voces, conservado únicamente en la sección del *Códice 25* que se copió a finales de 1545 o principios de 1546, el canto lo lleva el primer tiple todo el tiempo en valores de nota más largos. Esta presentación más estricta del canto litúrgico es un rasgo presente en casi todas las obras toledanas de Morales.

2. *Et factum est postquam* (5 voces)

Por los libros de contabilidad de la Catedral de Toledo sabemos que el 4 de abril de 1547, lunes de Semana Santa, se le pagaron al escriba Martín Pérez 408 maravedís por haber copiado una lamentación polifónica que Morales había compuesto para el Oficio de Tinieblas de la noche del miércoles siguiente (6 de abril). Aunque su copia de 1547 no ha sobrevivido, Pérez copió la misma obra dos años más tarde, en 1549, en el *Códice 21*. Por desgracia, su copia de 1549 se vio alterada sustancialmente más tarde, después de la adopción del *Breviarium Romanum* post-tridentino (1568) en Toledo a mediados de la década de 1570. El *exordium* original de Morales (el extenso párrafo inicial, hasta el «Aleph» pero sin incluirlo) se eliminó por completo y fue sustituido por un texto y una versión musical anónima nuevos a continuación del nuevo breviario. Afortunadamente, ahora que se ha detectado esta sustitución, se ha podido restaurar el *exordium* original de Morales a partir de otras dos fuentes: el segundo coral de la Catedral de Puebla y la *Orpbénica lyra* de Miguel de Fuenllana (1554), donde aparece

cifrada para vihuela y voz. Una vez más, la composición es típicamente toledana, citando el canto propio de Toledo a lo largo de la obra.

3. *Sacris solemniiis* (4 voces)

La música de un solo verso de esta pieza («Noctis recollitur») se conocía desde hace mucho tiempo gracias a Luis Venegas de Henestrosa, que la transcribió en su *Libro de cifra nueva* (1557). No obstante, en el *Códice 25* descubrí que Morales había compuesto música sobre dos versos más de este himno, bien conocido para la procesión del Corpus Christi de Toledo. Lo más probable es que la pieza completa, conservada únicamente en Toledo, se cantara ahí mismo en 1546, cuando la fiesta del Corpus cayó el 24 de junio. Aquí presentamos el arreglo completo de Morales al cantar el primer verso del himno en el canto mensural monofónico tradicional de Toledo. Da la casualidad que el verso final de Morales («Panis angelicus»), recuperado recientemente, es el mismo verso que destacó el teórico Bermudo en su *Declaración* como ejemplo de la habilidad de Morales para presentar «dos cantos llanos» simultáneamente en dos voces. Los dos cantos llanos son, de hecho, el canto *Sacris*, entonado en canon libre entre el tiple (a tono) y el alto (una quinta por debajo).

4. *Eripe me* (4/5 voces; con antifona *Justi confitebuntur*)

Morales compuso este fabordón sobre el Salmo 139 para la fiesta de Todos los Santos (1 de noviembre) de 1545. En realidad se cantó por primera vez en las

Vísperas de la noche anterior, como los cinco últimos salmos. Morales adornó todos los terceros versos con polifonía, dejando que los otros versos y la antifona *Iusti confitebuntur* se cantaran en canto llano. La copia de la obra que hizo Pérez en 1546, ahora en el *Códice 25*, está seriamente dañada, pero afortunadamente se puede reconstruir con la ayuda de un ejemplar concordante de finales del siglo XVI que se encuentra en la Biblioteca Manuel de Falla de Granada.

5. **Urbs beata Jerusalem** (4/5 voces)

Este himno de Vísperas, exclusivo del *Códice 25*, lo compuso Morales para la celebración de la fiesta de la Dedicación de la Santa Iglesia de Toledo, observada el 25 de octubre de 1545. Morales adornó los versos segundo y final (novenos) del himno con polifonía, dejando que los restantes versos se cantaran con el canto toledano propio. En esta grabación, cantamos los versos 1 y 7 con la melodía de canto llano tradicional de Toledo. Morales cita el mismo canto en su voz de tiple en el verso 2 (a 4 voces), y en el verso 9 (a cinco voces) trata el canto en un canon estricto entre las dos voces de tiple.

6. **Nova resultent gaudia** (4 voces)

Antes del redescubrimiento del *Códice 25*, se juzgaba extraño que Morales no hubiera compuesto obra alguna en honor de los santos patronos de Toledo. Ahora sabemos que sí lo hizo, como queda claro por este himno para las Vísperas de la fiesta de San Eugenio del 15 de noviembre de 1545. Una vez más, esta

composición se conserva únicamente en Toledo. Y de nuevo Morales adorna los versos 2 y último (el 7 en este caso) con polifonía, al tiempo que cantamos los versos 1 y 6 con el canto mensural monofónico tradicional de Toledo.

7. **Felix per omnes** (4/5 voces)

Esta pieza de Morales para la Víspera de la fiesta de los Santos Pedro y Pablo (29 de junio) de 1546 es, de nuevo, exclusiva del *Códice 25* de la Catedral de Toledo. En ambos versos, Morales asigna el canto original toledano (que también cantamos en monofonía en los versos 1 y 5) a la voz del tiple.

8. **Nunc dimittis** (4/6 voces; con antifona *Lumen ad revelationem*)

Morales compuso esta pieza sobre el cántico *Nunc dimittis* para la ceremonia de la Bendición de las Candelas de la fiesta de la Purificación del 2 de febrero de 1546. Hay varios ceremoniales toledanos del siglo XVI que dan instrucciones precisas para la ejecución de esta pieza, recalcando especialmente que la antifona propia de canto llano *Lumen ad revelationem* debe cantarse después de cada verso del cántico, pero *no* – y esto es único de Toledo – entre el «Gloria patri» y el «Sicut erat». Un ceremonial estipula también que la antifona debería cantarse en «contrapunto» (es decir, en polifonía improvisada). Un puñado de ejemplos escritos de *contrapunto* de este periodo revelan que su estilo ideal debía ser notablemente parecido a la polifonía compuesta. Hemos decidido introducir

nuestro propio *contrapunto* sólo en la primera y última repetición de la antifona. No obstante, el nuestro está planificado en vez de improvisado, y se basa más o menos en una improvisación anotada de este estilo usada en la capilla papal de Roma en la época en que Morales estaba allí, y que ahora se conserva en el Vaticano, Capilla Sixtina, ms 46.

9. *Gloria laus et honor* (4 voces)

El tratamiento polifónico de Morales sobre dos versos del himno de la procesión del Domingo de Ramos está compuesto para 3 voces tiple y tenor, reflejo del hecho de que en Toledo el himno lo cantaba tradicionalmente un coro de niños cuando la procesión estaba a punto de volver a entrar en la Catedral por una de las puertas principales. La obra se conserva únicamente en el *Códice 21* de Toledo (existe también una copia más tardía transcrita directamente de ella a otro libro de coro de Toledo), aunque no sabemos si Morales la compuso para el Domingo de Ramos de 1546 (18 de abril) o de 1547 (3 de abril). Aquí se ejecuta la composición de Morales como requiere la liturgia, con el estribillo del canto.

10. *Et incarnatus est* (5 voces)

El 11 de mayo de 1546, se le pagó al escriba Martín Pérez la suma de 6 reales por copiar «dos *incarnatus*» que debían añadirse al «libro de misas». Ambas piezas son de Morales; de una de ellas, añadida al *Códice 33*, sólo quedan fragmentos. Afortunadamente, el otro *Et incarnatus*, añadido al *Códice 16* (el resto del cual había

copiado Pérez en 1542), sobrevive entero. Es casi seguro que Morales lo compuso para su uso durante la Cuaresma de 1546. Según la costumbre toledana, en las misas de los domingos de Cuaresma no se cantaban las versiones polifónicas completas del *Credo*, sino que éste se entonaba en canto llano, a excepción del verso «*Et incarnatus*». Esta magnífica miniatura irradia toda la solemnidad de un momento central de la liturgia de la Eucaristía.

11. *Jam Christus astra ascenderat* (4 voces)

Morales compuso su música para el segundo verso de este himno de *Vísperas* toledano para la fiesta de Pentecostés (13 de junio) de 1546. Sólo hay anotadas tres partes vocales; pero el tiple (que cita al canto propio que entonamos en el primer verso) lleva la inscripción canónica «*Canon altus in diatessaron sine pausis*», lo que indica que la voz de alto debe leer la misma música que el tiple, pero una cuarta por debajo y omitiendo las siete pausas. Bermudo consideró que esta hazaña contrapuntística de Morales era tan impresionante que le dedicó mención aparte en su *Declaración*. Pero la inventiva de Morales va aún bastante más allá. Las líneas 2 y 3 del texto del himno («*quo mystico septemplici / orbis volutus septies*») se refieren específicamente a las siete semanas de la Pascua (49, o 7 veces 7, días) que desembocan en el quincuagésimo día de Pentecostés, cuando el don del Espíritu Santo a la Iglesia inaugura el «tiempo bendito» (*beata tempora*). No es ninguna coincidencia, por tanto, que la voz de alto canónica tan bien concebida por

Morales cante exactamente 49 pulsos de semibreves antes de descansar por fin en el pulso número cincuenta. Al omitir las siete pausas cantadas por la voz tiple, el alto parece enumerar las siete semanas que anuncian la llegada de Pentecostés.

12. *Veni redemptor gentium* (4/5 voces)

Morales compuso esta pieza sobre los versos 2 y 8 del himno de Vísperas *Veni redemptor gentium* para la Nochebuena de 1545. La copia original del *Códice 25* está seriamente dañada, pero por suerte la música del verso 2 se puede contrastar con otra copia de un manuscrito existente en el Real Monasterio de Santa María de Guadalupe. El verso 8, en cambio, es exclusivo del *Códice 25*, y ha hecho falta algo de «reconstrucción» editorial de varios pasajes breves (rara vez mayores que un compás) en las dos voces superiores para posibilitarnos su inclusión en este disco. La elaborada estructura a cinco voces descansa, como de costumbre, en el canto, que Morales presenta en un canon estricto entre el tenor y el segundo alto (una quinta por encima).

13. *Monstra te esse* (4 voces)

Aunque en un principio era uno de los versos del himno *Ave maris stella*, *Monstra te esse* también se cantaba por separado en las estaciones durante la procesión al aire libre de la fiesta de la Asunción en Toledo. Morales compuso esta pieza para un grupo de tres tiples (cantados en su día por niños) con una cuarta voz de alto que quizá cantara él mismo como maestro. El

verso sobrevive en su totalidad sólo en el *Códice 25*. Además, una de las partes de tiple se puede encontrar por separado en un libro de partes que, aunque ahora está Barcelona, se cree que se copió en Toledo.

14. *Ave maris stella* (4/6 voces)

La espléndida composición de Morales sobre los versos 2, 4, 6 y 7 del enormemente popular *Ave maris stella* es quizá una de las mejores obras grabadas en este disco. *Ave maris stella* se cantó en la Catedral de Toledo como himno de Vísperas en varias de las fiestas mayores de la Santa Virgen. La sección del *Códice 25* en la que se conserva esta obra maestra está tan dañada que algunos de los folios están pegados por los bordes. Hay secciones de los versos 2, 4 y 6 que sólo se pudieron transcribir pasando el haz de luz de una linterna a través del pergamino para revelar las imágenes especulares de las notas y el texto de las caras pegadas del pergamino. Por casualidad, la música del verso 2 se pudo verificar mediante una segunda copia de un manuscrito que ahora está en Ledesma, y la del verso 4 (compuesto para 3 voces nada más), a partir de otro manuscrito de Guadalupe. Sin embargo, la música del verso 6 (otra vez para 4 voces) y la del verso 7 (para 6 voces, con tratamiento canónico del canto) es exclusiva de Toledo. El laboriosísimo y lento proceso de reconstrucción obtuvo una recompensa más que digna cuando reveló en toda su plenitud el himno de mayor enjundia que jamás saliera de la pluma del maestro.



Tolebc 25, ff. 14v-15r. Morales: *Urbs beata Jerusalem* (comienzo). Pérez, 1546

Morales à Tolède

1545-1547

Entre tous les compositeurs espagnols du Siècle d'Or, Cristóbal de Morales est celui que ses contemporains ont le plus souvent loué et avec le plus d'enthousiasme. Et parmi ceux qui prononcèrent les éloges les plus mémorables, nous pouvons citer Juan Bermudo (1510-1565, dates approximatives) : ce théoricien de la musique doté d'une plume prolifique décréta que Morales méritait, au moins, l'inoubliable titre de « lumière musicale de l'Espagne ». Dans sa *Declaración de instrumentos musicales* (1555), publiée moins de deux ans après la mort du compositeur en 1553, Bermudo décernait une mention spéciale à deux œuvres de Morales – récemment découvertes, que nous présentons dans ce disque – en célébrant la maîtrise du

compositeur dans l'art du contrepoint. Dans un autre passage de la *Declaración*, le théoricien recommande l'étude scrupuleuse des œuvres de Morales en faisant la promesse solennelle que « celui qui s'appliquera à étudier cette musique sera récompensé par l'acquisition de la sagesse, et en deviendra dévot ».

Dans les dédicaces et les inscriptions en latin de ses livres de messes de 1544, Morales est désigné avec insistance comme *hyspalensis*, ce qui nous permet de déduire qu'il est né à Séville ; on n'a pas encore déterminé avec précision la date exacte de sa naissance mais on peut, sans risque de se tromper, considérer qu'il est né environ en 1500. On sait d'autre part qu'il a été ordonné prêtre dans sa ville natale, car une entrée des *Actas Capitulares* de la cathédrale de Tolède, se référant à l'attribution de sa charge en 1545, le décrit comme « clerc du diocèse de Séville ». Suivant certains documents cités par un érudit, le diplomate Rafael Mitjana – documents qui semblent perdus aujourd'hui – le premier emploi connu de Morales aurait été celui de membre de la chapelle de la cathédrale de Avila, entre 1526 et environ 1529, date à laquelle il est nommé maître de chapelle de la cathédrale de Plasencia. Ces allées et venues aussi rapides que fréquentes, d'une cathédrale à l'autre, sont l'une des caractéristiques de la carrière professionnelle des musiciens

espagnols du XVI^e et du XVII^e, et donnent une idée de la concurrence féroce qui existait entre les cathédrales, les collégiales et la cour, pour s'attacher les plus grands talents musicaux. Un mouvement, cependant, dans la trajectoire de Morales, échappe à cette caractéristique : en 1533, le compositeur abandonne l'Espagne pour devenir membre de la chapelle papale de Rome.

On ne sait pas si Morales dit vrai quand il affirme, dans la dédicace de son *Missarum liber secundus* (Rome, 1544), avoir été choisi pour le chœur papal par le pape Paul III en personne, mais il est par contre tout à fait certain que les musiciens qui chantaient dans la chapelle papale – des compositeurs comme Jacques Arcadelt et Costanzo Festa – jouissaient d'une renommée universelle. En plus de ses collègues contemporains de la chapelle papale, français, flamands ou italiens, Morales a bien pu coïncider, dans ce même ensemble, avec des chanteurs et compositeurs espagnols de la taille de Bartolomé de Escobedo (vers 1500 - 1563) et Pedro Ordóñez (vers 1510 - 1585). La chapelle papale a non seulement offert à Morales des opportunités aussi magnifiques que celle de chanter pour l'arrivée de Charles Quint à Rome en 1536, mais elle lui a encore permis de voyager à Nice, Lorette, Busseto et Bologne. En plus de leur salaire, les chanteurs du pape avaient droit à certains luxes :

serviteur, cheval et, de temps en temps, victuailles provenant des cuisines papales. L'expérience d'une ambiance cosmopolite aussi vivace que la romaine situe le développement musical de Morales dans une catégorie bien différente de celle d'autres polyphonistes espagnols comme Francisco Guerrero, Sebastián de Vivanco, Alonso Lobo et Juan Navarro (pour n'en citer que quelques-uns), dont les carrières professionnelles se sont entièrement déroulées dans la péninsule ibérique. De fait, ce fut à Rome – de même que dans le cas ultérieur de Tomás Luis de Victoria – où Morales forgea et consolida sa réputation internationale.

L'année 1544, la dernière année que le compositeur passa entièrement à Rome, eut une importance singulière. C'est en effet durant cette année que le compositeur réunit et publia une grande collection rétrospective comprenant non moins de 16 messes réparties en deux livres imprimés à Rome par Valerio Dorico. Plus de 500 copies de chaque livre furent publiées, ce qui assura une ample diffusion des œuvres. C'est aussi durant cette même année que le compositeur a dû préparer la publication de sa série complète de seize *Magnificat* dans les huit tons ecclésiastiques ; et c'est un an plus tard, en 1545, que cette série complète a été imprimée à Venise.

Les années que Morales passa dans la Ville Éternelle ont été marquées par une mauvaise santé avec des crises de plus en plus fréquentes ; cet état a pu induire le compositeur, ayant mené à bien ces deux importants projets de publication, à penser à un retour en Espagne. Il fut encouragé dans cette décision quand, en mars 1545, la cathédrale de Tolède, primatiale d'Espagne, annonça que le poste de maître de chapelle était vacant après le départ de Andrés de Torrentes. L'absence de tout indice indiquant la célébration du concours habituel suggère qu'on a très certainement offert le poste à Morales sans plus de formalités. C'est ainsi qu'il fut nommé maître de chapelle au cours d'une cérémonie célébrée à la cathédrale de Tolède le 1er septembre 1545.

La splendeur musicale de la cathédrale de Tolède au milieu du XVI^e siècle est une évidence : les vrais princes de la Tolède de la Renaissance étaient les archevêques de la ville, des mécènes libéraux et illustrés qui n'avaient encore aucun rival sérieux dans la péninsule ibérique. À l'époque à laquelle le cardinal Juan Tavera était archevêque de la ville, des œuvres importantes avaient été menées à terme dans la cathédrale, comme les chaires du chœur en bois sculpté de Vigarni et Berruguete, la façade intérieure de la Porte des Lions, et le portail de

la chapelle de Saint Jean. Ce fut aussi durant les dernières années de l'archiépiscopat de Tavera que la cathédrale de Tolède commença une série magnifique de livres de chœur polyphoniques manuscrits et enluminés. Tavera mourut le 1er août 1545 et, durant la plupart de sa carrière de maître de chapelle, Morales eut alors comme patron le successeur de Tavera, Don Juan Martínez Siliceo, nommé archevêque le 8 janvier 1546.

De fait, le temps que Morales vécut à Tolède fut inopinément bref puisqu'il renonça à son poste le 9 août 1547, c'est-à-dire, 23 mois à peine après son arrivée. Plusieurs hypothèses concernant son prompt départ ont été avancées : des difficultés économiques, la persistance de son mauvais état de santé... Il semblait jusqu'à ce jour que Morales, durant son séjour à Tolède, n'avait produit qu'une petite poignée de compositions nouvelles. Et c'est ici que ma version du retour de Morales en Espagne diffère radicalement de toutes celles des biographes modernes précédents. Mon histoire débute, en 2002, par une invitation du très distingué directeur des archives canoniques de la cathédrale de Tolède, Don Ramón González Ruiz ; j'ai donc été invité à étudier un manuscrit polyphonique qui était jusqu'alors inaccessible et, qui plus est, sérieusement endommagé. Après plusieurs

mois de laborieux travail sur ce livre choral, un parchemin connu comme *Codex 25*, j'ai enfin pu affirmer sans l'ombre d'un doute qu'il contenait 20 œuvres de Morales, dont au moins 14 étaient pratiquement, pour ne pas dire absolument, inconnues. Seize d'entre elles avaient été copiées sous la supervision du compositeur durant les premiers mois de 1546 ; le reste fut copié en 1549, deux ans après son départ de Tolède. Le fait que le manuscrit copié en 1546 porte la signature autographe du compositeur est un évènement supplémentaire à célébrer. Étant donné que nous pouvons assigner une date de composition à presque toutes ces œuvres «nouvelles» coïncidant avec le passage de Morales à Tolède, nous nous trouvons dans l'obligation de réviser complètement notre interprétation de la production du maître après son retour en Espagne : si l'opinion générale le présentait en effet comme un compositeur dont la créativité était en déclin, les œuvres que nous venons de récupérer démontrent que, tout au contraire, Morales était en réalité au sommet de son pouvoir de création. Morales commença la composition de nouvelles œuvres pour Tolède dès qu'il fut nommé maître de chapelle, et étant donné que presque toutes les œuvres produites à Tolède peuvent être attribuées à des fêtes spécifiques, nous sommes en mesure, dans la plupart des cas, de déterminer avec exactitude les dates de leur

composition et de leur première interprétation. Il est intéressant de signaler que plusieurs de ces œuvres (cinq d'entre elles font partie de ce disque) reprennent des textes qui ont été mis en musique par le prédécesseur de Morales à la chapelle de Tolède, Andrés de Torrentes, et il est donc assez difficile de ne pas penser que Morales voulait non seulement que ses œuvres obtiennent plus d'éloges que celles de Torrentes, mais encore qu'elles les remplacent dans l'usage régulier.

Aucune des œuvres de ce disque n'avait été enregistrée jusqu'à ce jour. Onze d'entre elles appartiennent au *Codex 25* qui vient justement d'être découvert, et trois autres proviennent du *Codex 21* et du *Codex 16* de Tolède. Toutes les œuvres ont été copiées entre 1546 et 1549 par l'excellent scribe musical de la cathédrale, Martín Pérez. Dans presque tous les cas, nous présentons la polyphonie de Morales dans son contexte original, avec le plain-chant propre à la liturgie de Tolède, que nous avons découvert, dans la plupart des cas, dans les mêmes volumes de plain-chant qu'utilisent le chœur de Tolède à l'époque de Morales ; certains ont même été copiés de la main de Martín Pérez. Mais ces commentaires ne reflètent pas une simple curiosité érudite car aucun livre de chœur de la si riche collection de la cathédrale de Tolède n'avait été étudié auparavant et n'avait donc,

bien évidemment, servi de base à des interprétations en concert ou au disque. Au total, les œuvres enregistrées ici ne représentent qu'une sélection – généreuse – des œuvres qui – nous pouvons maintenant le démontrer – datent de l'époque, brève mais intense du point de vue de la production artistique, de Morales à Tolède. On peut sans doute dénombrer jusqu'à quinze autres œuvres partageant probablement cette origine de Tolède. Il faudra encore au moins un autre disque pour compléter notre vision de ces 23 mois absolument lumineux de la vie de «la lumière musicale de l'Espagne».

1. *Asperges me* (5 voix)

Morales a composé deux versions de *Asperges me*, et toutes deux ont survécu dans des sources datant de l'époque comprise entre 1546 et 1549. La plus ancienne, et la moins élaborée, est une version à 4 voix qui semble bien évidemment avoir été composée à Rome ; elle a été publiée, à cette époque, dans un missel imprimé à Lyon par Jacques Moderne. Dans la version romaine, Morales paraphrase librement la mélodie du plain-chant dans plusieurs voix, tandis que dans sa version de Tolède à 5 voix, conservée uniquement dans la section du *Codex 25* copiée à la fin de 1545 ou au début de 1546, c'est le triplum qui est chargé de chanter le plain-chant tout au long de l'œuvre, avec des notes plus longues. Cette présentation plus stricte du chant liturgique est un

trait qui caractérise presque toutes les œuvres de Morales écrites à Tolède.

2. *Et factum est postquam* (5 voix)

Les livres de comptes de la cathédrale de Tolède nous apprennent que le 4 avril 1547, le lundi de la Semaine Sainte, le scribe Martín Pérez reçut 408 maravédis pour avoir copié une lamentation polyphonique que Morales avait composée pour l'Office de Ténèbres de la nuit du mercredi suivant (6 avril). La copie effectuée en 1547 n'a pas survécu mais Pérez copia la même œuvre deux ans plus tard, en 1549, dans le *Codex 21*. Malheureusement, sa copie de 1549 fut substantiellement altérée plus tard, à l'adoption du *Breviarium Romanum* du Concile de Trente (1568) à Tolède vers 1575. Le *exordium* original de Morales (l'ample début jusqu'au «Aleph» non inclus) a été complètement éliminé et remplacé par un texte nouveau et une version musicale anonyme suivant le nouveau bréviaire. Heureusement, après que nous ayons détecté cette substitution, nous avons pu restaurer le *exordium* original de Morales à partir de deux autres sources : le second livre choral de la cathédrale de Puebla et la *Orpbénica lyra* de Miguel de Fuenllana (1554), où cet *exordium* apparaît dans une version en tablature pour luth et voix. Une fois de plus, la version est typique de Tolède, citant le chant propre à la tradition de cette ville tout au long de l'œuvre.

3. *Sacris solemnii* (4 voix)

La musique d'un seul vers de cette version («Noctis recolitur») était connue depuis longtemps grâce à Luis Venegas de Henestrosa qui l'avait transcrite dans son *Libro de cifra nueva* (1557). J'ai cependant découvert dans le *Codex 25* que Morales avait composé deux vers de plus de cet hymne bien connu pour la procession du Corpus Christi de Tolède. La version complète, conservée uniquement à Tolède, a probablement été chantée pour la première fois dans cette ville en 1546, quand la fête du Corpus Christi coïncida avec le 24 juin. Nous présentons ici la version complète de Morales en chantant le premier vers de l'hymne suivant la tradition de chant en notation mesurée, monophonique traditionnel de Tolède. Le vers final de Morales («Panis angelicus»), récemment récupéré, se trouve être le même vers que le théoricien Bermudo signala dans sa *Declaración* comme un exemple du grand art de Morales dans la présentation simultanée de deux plains-chants à deux voix. Les deux plains-chants sont, de fait, le chant *Sacris* en canon libre entre le triplum et l'alto (à la quinte grave).

4. *Eripe me* (4/5 voix ; avec l'antienne *Justi confitebuntur*)

Morales a composé cette version *fabordon* du Psaume 139 pour la fête de la Toussaint (1er novembre) de 1545. En réalité, l'œuvre a été chantée pour la première fois pour les Vêpres de la nuit antérieure, comme le dernier des cinq psaumes. Morales traite les vers 3, 6, 9 etc. en polyphonie, et confie les autres (les deux premiers de

chaque groupe de trois) ainsi que l'antienne *Justi confitebuntur* au plain-chant. La copie de cette œuvre, effectuée par Pérez en 1546, à présent dans le *Codex 25*, est sérieusement endommagée, mais nous avons heureusement pu la reconstituer à l'aide d'un exemplaire concordant datant de la fin du XVI^e siècle, conservé dans les Archives Manuel de Falla de Granada.

5. *Urbs beata Jerusalem* (4/5 voix)

Cet hymne de Vêpres, qui se trouve exclusivement dans le *Codex 25*, a été composé par Morales pour la célébration de la fête de la Consécration de la Sainte Église de Tolède, le 25 octobre 1545. Morales traite le second et le dernier (neuvième) vers de l'hymne en polyphonie, confiant les autres au plain-chant de Tolède. Dans cet enregistrement, nous chantons le premier et le septième vers avec la mélodie de plain-chant traditionnel de Tolède. Morales écrit le même chant pour la voix de triplum au deuxième vers (à 4 voix), et au neuvième vers (à cinq voix) il traite le chant en canon strict entre les deux voix supérieures.

6. *Nova resultent gaudia* (4 voix)

Avant la redécouverte du *Codex 25*, on s'étonnait que Morales n'ait jamais composé d'œuvres en honneur des saints patrons de Tolède. À présent nous savons qu'il l'a fait : nous en avons la preuve dans cet hymne pour les Vêpres de la fête de Saint Eugène du 15 novembre 1545. Une fois de plus, cette version se conserve uniquement à Tolède. Et de nouveau, Morales traite le second et le

dernier vers (le septième dans ce cas) en polyphonie tandis que nous chantons le premier et le sixième vers selon la tradition de chant mesuré monophonique traditionnel de Tolède.

7. **Felix per omnes** (4/5 voix)

Cette version de Morales pour les Vêpres de la fête de Saint Pierre et de Saint Paul (29 juin) de l'année 1546 appartient, de nouveau, exclusivement au *Codex 25* de la cathédrale de Tolède. Dans les deux vers, Morales confie le plain-chant original de Tolède (que nous chantons aussi en homophonie au premier et au cinquième vers) à la voix de triplum.

8. **Nunc dimittis** (4/6 voix ; avec l'antienne *Lumen ad revelationem*)

Morales a composé cette version du cantique *Nunc dimittis* pour la cérémonie de la Bénédiction des Chandelles de la fête de la Purification de la Vierge (Chandeleur) du 2 février 1546. Il y a plusieurs cérémoniaux propres à Tolède, datant du XVI^e siècle, qui donnent des instructions pour l'interprétation de cette œuvre ; ils signalent particulièrement que le plain-chant *Lumen ad revelationem* doit se chanter après chaque vers du cantique, mais (comme cela se faisait uniquement à Tolède) *non pas* entre le «Gloria patri» et le «Sicut erat». Un cérémonial stipule aussi que l'antienne devait se chanter en «contrepoint», c'est-à-dire, en polyphonie improvisée [ou *contrapunto alla mente*]. Une poignée d'exemples écrits en *contrapunto* durant cette période révèle qu'il devait s'agir,

idéalement, d'un style très proche de celui de la polyphonie composée. Nous avons donc décidé d'introduire notre propre «contrepoint» seulement à la première et à la dernière répétition de l'antienne. Notre *contrapunto* est cependant plus planifié qu'improvisé, et se base plus ou moins sur une transcription d'une improvisation semblable à celle qui s'exécutait à la chapelle papale de Rome à l'époque où Morales y vivait, et qui est à présent conservée au Vatican, à la Chapelle Sixtine, sous le numéro MS 46.

9. **Gloria laus et honor** (4 voix)

La version de Morales de deux vers de l'hymne de la procession du Dimanche de Rameaux est composée pour 3 voix de triplum et un ténor : il reflétait en cela la tradition de Tolède où l'hymne se chantait traditionnellement par un chœur d'enfants quand la procession se préparait à rentrer dans la cathédrale par l'une des portes principales. L'œuvre se trouve uniquement conservée dans le *Codex 21* de Tolède (il existe aussi, dans un autre livre de chœur de Tolède, une copie plus tardive transcrite directement de celle-ci), mais nous ne savons pas si Morales l'a composée pour le Dimanche de Rameaux de 1546 (18 avril) ou de 1547 (3 avril). Nous interprétons ici la version des vers de Morales comme le requiert la liturgie, avec le refrain du plain-chant.

10. **Et incarnatus est** (5 voix)

Le 11 mai 1546, le scribe Martín Pérez a reçu la somme de 6 *reales* pour copier «deux incarnatus» qui devaient

s'ajouter au «livre de messes». Les deux versions sont de Morales ; de l'une des deux, ajoutée au *Codex 33*, il de reste que des fragments. Mais heureusement, l'autre *Et incarnatus est*, ajouté au *Codex 16* (dont le reste avait été copié par Pérez en 1542), est conservé en entier. Il est presque certain que Morales l'avait composé pour le Carême de 1546. Selon la coutume de Tolède, dans les messes des dimanches de Carême, on ne chantait pas les versions polyphoniques complètes du *Credo* mais, à l'exception du vers «Et incarnatus», on chantait le *Credo* en plain-chant. Cette magnifique miniature reflète toute la solennité d'un moment crucial de la liturgie de l'Eucharistie.

11. **Jam Christus astra ascenderat** (4 voix)

Morales a composé la musique du second vers de cet hymne de Vêpres de Tolède pour la fête de Pentecôte (13 juin) 1546. Il n'y a que trois parties vocales transcrites ; mais le triplum (chargé du plain-chant que nous chantons au premier vers) porte l'inscription canonique «Canon altus in diatessaron sine pausis», ce qui indique que la voix d'alto doit lire la même musique que le triplum, à la quarte grave, et en omettant les sept pauses. Bermudo considérait que ce haut fait contrapuntiste de Morales était si impressionnant qu'il lui dédia un commentaire particulier dans sa *Declaración*. Mais l'inventivité de Morales va bien plus loin : le deuxième et le troisième vers du texte de l'hymne («quo mystico septemplici / orbis volutus septies») se réfèrent spécifiquement aux sept semaines de la Pâque (49, ou 7 fois 7 jours) qui aboutissent au

cinquantième jour de Pentecôte, quand le don du Saint Esprit à l'Église inaugure le «temps béni» (*beata tempora*). Ce n'est donc pas une coïncidence si la voix d'alto canonique, conçue avec tant de soin par le compositeur, chante exactement durant 49 pulsations de semi-brèves avant de se poser finalement sur la cinquantième. En omettant les sept pauses chantées par la voix de triplum, l'alto semble énumérer les sept semaines qui annoncent la venue de la Pentecôte.

12. **Veni redemptor gentium** (4/5 voix)

Morales a composé cette version du deuxième et du huitième vers de l'hymne des Vêpres *Veni redemptor gentium* pour la nuit de Noël de 1545. La copie originale du *Codex 25* est sérieusement endommagée mais, heureusement, la musique du deuxième vers peut se confirmer grâce à une autre copie d'un manuscrit du monastère royal de Santa María de Guadalupe. Le huitième vers, par contre, ne se trouve que dans le *Codex 25* et, pour pouvoir l'inclure dans ce disque, nous avons dû réaliser un certain travail de «reconstruction» éditoriale de plusieurs passages brefs (dépassant rarement l'étendue d'une mesure) concernant les deux voix les plus hautes. La structure à cinq voix, d'une grande élaboration, repose, comme d'habitude, sur le plain-chant, que Morales présente en canon strict entre le ténor et le second alto (à la quinte supérieure).

13. **Monstra te esse** (4 voix)

Monstra te esse était l'un des vers de l'hymne *Ave maris stella*, mais se chantait aussi séparément aux stations

durant la procession, à l'air libre, de la fête de l'Assomption à Tolède. Morales a composé cette version pour voix aiguës et l'a confiée à un ensemble de trois triplum (chantés à l'époque par des enfants) avec une quatrième voix d'alto que sans doute, en tant que maestro, il chantait lui-même. Le vers ne survit dans sa totalité que dans le *Codex 25*. Nous signalons en outre qu'on peut trouver l'une des parties de triplum, en transcription séparée, dans un recueil de partitions qui, s'il se trouve aujourd'hui à Barcelone, a probablement été copié à Tolède.

14. *Ave maris stella* (4/6 voix)

La splendide version de Morales des vers 2, 4, 6 et 7 de *Ave maris stella*, hymne extrêmement populaire, est peut-être l'une des meilleures œuvres enregistrées dans ce disque. *Ave maris stella* a été chanté à la cathédrale de Tolède comme un hymne de Vêpres au cours de plusieurs fêtes majeures de la Sainte Vierge. La section du *Codex 25* où est conservé ce chef-d'œuvre est en si mauvais état que certains folios sont collés par les bords. Certaines sections des vers 2, 4 et 6 n'ont pu être transcrites qu'à la lumière d'une lanterne traversant le parchemin, révélant ainsi les images en miroir des notes et du texte des deux côtés collés du parchemin. Et c'est par hasard que nous avons pu vérifier la musique du deuxième vers grâce à une seconde copie d'un manuscrit qui est à présent à Ledesma, et celle du quatrième vers (composé pour 3 voix seulement) en consultant un autre manuscrit à Guadalupe. Cependant, la musique du sixième vers

(pour 4 voix) et celle du septième vers (pour 6 voix, avec traitement canonique du plain-chant) n'est conservée qu'à Tolède. Le processus de reconstruction, long et difficile, reçut une récompense au delà de toute espérance au moment de la révélation, dans toute sa plénitude, de l'hymne le plus substantiel qui ait jamais été écrit de la plume du maître.



Fällen Morales' »Ruhmestat« hinsichtlich seines Geschickes den Kontrapunkt betreffend hervorhebt. An anderer Stelle seiner *Declaración* empfiehlt der Theoretiker das aufmerksame Studium der Werke Morales' und verspricht feierlich, dass »jeder, der sich dieser Musik hingibt, mit Weisheit belohnt und zu ihrem ergebenen Anhänger werden wird«.

Morales in Toledo

1545-1547

Von allen spanischen Komponisten des Goldenen Zeitalters war es Cristóbal de Morales, der am häufigsten und überschwenglichsten mit Lob bedacht wurde. Zu den denkwürdigsten Lobpreisungen gehörten jene, welche der fruchtbaren Feder des Musiktheoretikers Juan Bermudo entfloßen (um 1510 - um 1565). Er war es, der glaubte, Morales verdiene das unvergessliche Epitheton »Spaniens Licht in Musik«. In seiner *Declaración de instrumentos musicales* (1555), weniger als zwei Jahre nach dem Tod des Komponisten veröffentlicht, geht Bermudo gezielt ein auf zwei erst kürzlich wiederentdeckte Werke, die wir hier in Erstausnahme vorstellen, wobei er in beiden

In den lateinischen Widmungen und Aufschriften seines Messbuches von 1544 wird wiederholt mit *byspalensis* auf Morales Bezug genommen, was den Schluss nahe legt, dass er in Sevilla geboren wurde. Genaues Geburtsdatum und auch Geburtsjahr sind noch zu bestimmen, obwohl als wahrscheinlich gelten kann, dass er um das Jahr 1500 das Licht der Welt erblickte. Den Empfang seiner Priesterweihe in dieser Stadt bestätigt ein Eintrag in den *Actas Capitulares* der Kathedrale von Toledo, wo er bei seiner Benennung 1545 als »Geistlicher der Diozöse von Sevilla« (*clérigo de la diócesis de Sevilla*) beschrieben wird. Einige Dokumente des Gelehrten und Diplomaten Rafael Mitjana, die allem Anschein nach mittlerweile verloren gegangen sind, erwähnten die Kaplanstelle an der Kathedrale von Ávila als erste bekannte Anstellung Morales'. Es scheint, dass er dort von 1526 bis etwa 1529 diente, als er zum Kaplan der Kathedrale von Plasencia ernannt wurde.

Dieses schnelle und häufige Wechseln von einer Kathedrale zur anderen ist nicht untypisch für den beruflichen Werdegang spanischer Musiker im 16. und 17. Jahrhundert und belegt den erbitterten Wettbewerb unter den Kathedralen, den Stiftskirchen und dem Hofe um die besten musikalischen Talente. Was jedoch nicht so typisch ist an Morales Laufbahn, ist sein nächster Schritt: 1533 verlässt er Spanien, um in der päpstlichen Kapelle in Rom zu wirken.

Wenn auch nicht mit Gewissheit feststeht, ob Morales von Papst Paul III. persönlich in den päpstlichen Chor berufen wurde, wie dies der Komponist in der Widmung seines Werkes *Missarum liber secundus* (Rom, 1544) versichert, so ist doch unbestritten, dass die Musiker, die in der päpstlichen Kapelle sangen, darunter Komponisten wie Jacques Arcadelt und Costanzo Festa, weltweiten Ruhm genossen. Neben französischen, flämischen und italienischen Zeitgenossen zählten zu seinen Kollegen in der päpstlichen Kapelle auch spanische Sänger-Komponisten vom Range eines Bartolomé de Escobedo (um 1500 - 1563) und eines Pedro Ordóñez (um 1510 - 1585). Die Anstellung an der päpstlichen Kapelle bot Morales nicht nur Möglichkeiten, wie etwa anlässlich des Einzuges von Karl v. 1536 in Rom singen zu können, sondern erlaubte es ihm

auch, im Rahmen seiner beruflichen Tätigkeit nach Nizza, Loreto, Busseto und Bologna zu reisen. Zusätzlich zu ihrem Lohn genossen die päpstlichen Sänger weitere Privilegien, so konnten sie etwa über einen Diener und ein Pferd verfügen, und nicht selten wurde ihnen ein Geschenkkorb aus der Küche des Papstes gesandt. Das weltoffene, äußerst lebendige Umfeld, wie es das Rom jener Zeit ausmachte, hebt die musikalische Entwicklung Morales' in eine gänzlich andere Kategorie als vergleichbare spanische Komponisten polyphoner Musik wie Francisco Guerrero, Sebastián de Vivanco, Alonso Lobo oder Juan Navarro (um nur einige zu nennen), deren berufliche Laufbahn sich ausschließlich innerhalb der Grenzen der iberischen Halbinsel realisierte. So war es in der Tat Rom, wo Morales – wie später auch Tomás Luis de Victoria – sich zu einem international angesehenen Komponisten entwickelte.

Das Jahr 1544, das letzte, das er in vollem Umfange in Rom verbrachte, war für Morales von einzigartiger Bedeutung. In diesem Jahr veröffentlichte er eine über zwei Bücher verteilte retrospektive Sammlung von nicht weniger als 16 Messen, die in Rom bei Valerio Dorico in Druck ging. Von jedem Buch wurden mehr als 500 Kopien veröffentlicht, was eine weite Verbreitung der Werke garantierte. Im

gleichen Jahr musste Morales wohl auch mit der Vorbereitung der Veröffentlichung seiner vollständigen Sammlung von sechzehn Magnifikats in allen der acht Kirchentönen beschäftigt sein. In dieser Form wurden sie erstmals ein Jahr später, 1545, in Venedig gedruckt. Die Jahre Morales' in der ewigen Stadt waren auch geprägt von mit der Zeit immer häufiger wiederkehrenden Gesundheitsproblemen, und als er die beiden genannten Veröffentlichungsprojekte zu Ende gebracht hatte, begann er über eine Rückkehr nach Spanien nachzudenken. Sein Entschluss zum Aufbruch wurde noch gestärkt, als im März 1545 die Primatskathedrale von Toledo die freie Stelle des Kapellmeisters bekannt gab, da Andrés de Torrentes, der die Aufgabe bis dahin begleitet hatte, von seinem Amt zurückgetreten war. Es sind keine Dokumente bekannt, die auf das sonst übliche Bewerbungsverfahren hindeuten, weshalb es wahrscheinlich scheint, dass man hier alle Formalitäten übergang und Morales direkt einlud, das Angebot anzunehmen. Die Zeremonie anlässlich seiner Ernennung zum Kapellmeister fand am 1. September 1545 in der Kathedrale von Toledo statt.

Keinerlei Zweifel können bestehen, geht es um die Pracht musikalischen Wirkens an der Kathedrale von Toledo Mitte des 16.

Jahrhunderts. Die wahren Fürsten des Toledo der Renaissance waren seine Erzbischöfe, deren freie und aufgeklärte Gönnerschaft als Förderer der Musik im damaligen Spanien ihresgleichen nicht hatte. In die Amtszeit von Kardinal Juan Tavera als Erzbischof fiel die Vollendung so wichtiger Arbeiten in der Kathedrale wie die Chorgestühle von Vigami und Berruguete, die innere Fassade der Puerta de los Leones und der Torweg der Kapelle des Heiligen Johannes. Während der letzten Jahre von Taveras Amtszeit wurde auch mit der Erstellung der Manuskripte einer vorzüglichen Reihe illuminierter mehrstimmiger Chorbücher begonnen. Tavera verstarb jedoch am 1. August 1545, und Morales diente den größten Teil seiner Anstellungszeit als Kapellmeister unter Taveras Nachfolger, Don Juan Martínez Siliceo, der am 8. Januar 1546 zum Erzbischof ernannt wurde.

Tatsächlich war Morales' Aufenthalt in Toledo unerwartet kurz; er trat am 9. August 1547 nach nur 23 Monatsmonaten zurück. Finanzielle Schwierigkeiten und anhaltende Gesundheitsprobleme wurden als Erklärungsversuche für dieses vorzeitige Ausscheiden angeführt. Aufgrund des Fehlens gegenteiliger Indizien sah es zunächst so aus, als habe seine Zeit an der Toledaner Kathedrale nur in wenigen neuen Kompositionen

gefruchtet. Gerade hier jedoch weicht meine Version von Morales' Rückkehr deutlich ab von der aller vorangehenden modernen Biographen. Meine Geschichte beginnt mit jener Einladung, die ich 2002 erhielt seitens des ehrenwerten Direktors des kanonischen Archives der Kathedrale von Toledo, Don Ramón González, um ein bislang unzugängliches und stark beschädigtes polyphones Manuskript zu studieren. Nach monatelangem mühsamem Studium dieses auf Pergament verfassten Chorbuches, unter der Bezeichnung *Codex 25* bekannt, konnte ich zweifelsfrei feststellen, dass es 20 Werke Morales' enthielt, von denen wenigstens 14 bislang entweder weitgehend oder gänzlich unbekannt waren. Etwa 16 der Werke waren unter seiner persönlichen Aufsicht in den ersten Monaten des Jahres 1546 abgeschrieben worden, die übrigen erst 1549, also zwei Jahre nach seinem Aufbruch aus Toledo. Die Tatsache, dass das 1546 abgeschriebene Manuskript die handgeschriebene Unterschrift des Komponisten trägt, war ein weiterer Anlass zur Freude. Angesichts des Umstandes, dass wir fast all diesen »neuen« Werken ein Kompositionsdatum zuweisen können, das in Morales' Zeit in Toledo fällt, sehen wir uns veranlasst, unsere Interpretation der Produktivität des Meisters nach seiner Rückkehr nach Spanien zu überdenken. Wenn

man bislang dachte, seine Kreativität sei bereits im Abnehmen begriffen gewesen, so wissen wir nun, dass er sich geradezu auf dem Höhepunkt seiner Schaffenskraft befand. Morales begann sofort nach seiner Ernennung zum Kapellmeister mit der Komposition neuer Werke für Toledo, und da fast alle dieser Werke konkreten Kirchenfesten zugewiesen werden können, ist es uns auch möglich, beinahe bei jedem Stück das genaue Datum der Komposition wie auch der Erstaufführung anzugeben. Interessant ist weiter, dass verschiedene dieser Werke – darunter fünf der hier aufgenommenen – sich auf Texte beziehen, die bereits von seinem Vorgänger, Andrés de Torrentes, bearbeitet worden waren, und es ist kaum möglich, den Schluss zu umgehen, dass Morales nicht nur eine im Vergleich zu seinem Vorgänger positive Beurteilung anstrebte, sondern dass er es auch darauf anlegte, dessen Kompositionen durch seine eigenen im regelmäßigen Gebrauch zu ersetzen.

Keines der 14 auf dieser CD vertretenen Werke wurde je vorher aufgenommen. Elf stammen aus dem erst kürzlich entdeckten *Codex 25*, während die anderen drei dem *Codex 21* bzw. dem *Codex 16* entnommen sind. Alle Werke wurden zwischen 1546 und 1549 von dem fähigen Musikschriftsteller der Kathedrale, Martín Pérez, abgeschrieben. In fast allen Fällen

präsentieren wir Morales' Polyphonie in ihrem ursprünglichen Umfeld, mit dem für die Toledaner Liturgie passenden gregorianischen Gesang. So berücksichtigten wir bei dieser Aufnahme möglichst weitgehend die Bände des Cantus planus, die im Toledaner Chor zu Morales' Zeit zum Einsatz kamen und teilweise auch von Pérez abgeschrieben worden waren. Es handelt sich hier nicht schlicht um gebildete Neugier. Keines der Chorbücher der so überaus wertvollen Sammlung der Toledaner Kathedrale ist vorher studiert worden, und noch weit weniger waren sie je Grundlagen musikalischer Aufführungen oder Aufnahmen. Zusammenfassend mag gesagt werden, dass die hier aufgenommenen Werke nur eine Auswahl, allerdings eine recht umfangreiche Auswahl, der Werke darstellen, die, wie nun bewiesen, uns aus Morales' kurzer und doch künstlerisch sehr produktiver Amtszeit in Toledo erhalten geblieben sind. Bis zu fünfzehn weitere Werke stammen wahrscheinlich ebenfalls aus der Zeit in Toledo. Eine nächste CD wäre also nötig, um uns einen vollständigen Überblick zu ermöglichen über die 23 denkwürdigen und wahrlich erleuchteten Monate im Leben von »Spaniens Licht in Musik«.

1. *Asperges me* (5 Stimmen)

Morales komponierte zwei Versionen des *Asperges* und beide sind erhalten in Quellen innerhalb des

Zeitraumes 1545-1546. Das ältere und weniger ausgearbeitete Werk, eine offensichtlich in Rom komponierte Version für 4 Stimmen, erschien 1545 in einem Buch mit seinen Messen, das in Lyon bei Jacques Moderne in Druck ging. In der römischen Version paraphrasiert Morales die Gesangsmelodie frei in mehreren Stimmen, während in der fünfstimmigen Toledaner Version, einzig erhalten im Ende 1545 oder Anfang 1546 abgeschriebenen Abschnitt des *Codex 25*, der Gesang vom ersten Sopran durchweg von langen Notenwerten getragen wird. Diese strengere Präsentation des liturgischen Gesanges ist ein in fast allen Toledaner Werken Morales' gegenwärtiges Wesensmerkmal.

2. *Et factum est postquam* (5 Stimmen)

Aus den Rechnungsbüchern der Kathedrale von Toledo ist uns bekannt, dass man am 4. April 1547, Ostermontag, dem Schreiber Martin Pérez 408 *maravedis* auszahlte für die Abschrift eines Klageliedes, das Morales für die Rumpelmette des folgenden Mittwoch (6. April) komponiert hatte. Die Abschrift von 1547 ist nicht erhalten, doch kopierte Pérez das Werk zwei Jahre später erneut im *Codex 21*. Unglücklicherweise aber wurde diese Abschrift von 1549 etwa Mitte der siebziger Jahre des Jahrhunderts in Toledo in Folge ihrer Anpassung an das nachtridentinische *Breviarium Romanum* (1558) wesentlich verändert. Morales' ursprüngliches *Exordium* (der ausführliche Eröffnungsabschnitt, bis, ausschließlich, zum »Aleph«) wurde ganz gestrichen

und ersetzt durch einen neuen Text und eine anonyme musikalische Bearbeitung, die auf das neue Brevier folgte. Glücklicherweise wurde diese Ersetzung nun entdeckt, und Morales' ursprüngliches *Exordium* konnte mithilfe zweier anderer Quellen rekonstruiert werden. Im Zweiten Chorbuch der Kathedrale von Puebla und in Miguel de Fuenllanas *Orphénica lyra* (1554) erscheint das Werk für Laute und Stimme in Tabulatur gesetzt. Erneut ist die Bearbeitung ausgesprochen vom Toledaner Usus geprägt, so wird etwa der dort charakteristische Gesang über das ganze Werk hinweg zitiert.

3. *Sacris solemnii* (4 Stimmen)

Die Musik dieser Bearbeitung zu nur einem Vers (»Noctis recollitur«) war schon lange bekannt dank Luis Venegas de Henestrosa, der sie in seinem Buch *Libro de cifra nueva* (1557) absetzte. Im *Codex 25* entdeckte ich jedoch, dass Morales zwei weitere Verse dieser gut bekannten Hymne für Toledos Fronleichnamsprozession komponiert hatte. Die vollständige, einzig in Toledo erhaltene, Bearbeitung wurde aller Wahrscheinlichkeit erstmals am Fronleichnamfest 1546 (24. Juni) dort gesungen. In vorliegender Aufnahme stellen wir die vollständige Bearbeitung von Morales vor, mit dem Singen der ersten Hymne in Toledaner Tradition im monophonen Mensuralgesang. Es stellte sich heraus, dass der erst jetzt wieder entdeckte abschließende Vers von Morales (»Panis angelicus«) genau auch jener Vers mit »zwei gregorianischen Gesängen«, simultan in zwei Stimmen

präsentiert, ist, auf den der Musiktheoretiker Bermudo in seiner *Declaración* als Beispiel für des Komponisten großes Geschick verwies. Die zwei gregorianischen Gesänge sind in der Tat die beiden *Sacris* Gesänge, im freien Kanon von Sopran (in Originaltonhöhe) und Altstimme (eine Quinte tiefer) gesungen.

4. *Eripe me* (4/5 Stimmen; mit Antiphon *Justi confitebuntur*)

Morales komponierte diese Bearbeitung nach Art eines *faux-bourdon* des Psalmes 139 anlässlich des Allerheiligen Festes (1. November) 1545. Erstmals wurde das Stück aber schon im Verspergottesdienst des Vortages als letzter von fünf Psalmen gesungen. Morales schmückte jeden dritten Vers mehrstimmig aus und ließ die anderen Verse wie auch das Antiphon *Justi confitebuntur* in Cantus planus singen. Die von Pérez 1546 angefertigte Kopie des Werkes, nun im *Codex 25*, ist stark beschädigt, doch glücklicherweise ließ sie sich rekonstruieren mithilfe einer übereinstimmenden Kopie aus dem späten 16. Jahrhundert, die sich heute im Manuel de Falla Archiv in Granada befindet.

5. *Urbs beata Jerusalem* (4/5 Stimmen)

Diese Vesperhymne, einzig im *Codex 25* aufgenommen, komponierte Morales anlässlich des Festes zur Einweihung der Heiligen Kirche von Toledo, die am 25. Oktober 1545 begangen wurde. Morales schmückte den zweiten und den letzten Vers (Vers 9) mehrstimmig aus und ließ die übrigen im für Toledo charakteristischen

Gesang singen. Auf vorliegender Aufnahme singen wir die Verse 1 und 7 in der traditionell Toledaner Cantus planus Melodie. Morales zitiert denselben Gesang in der Sopranstimme in Vers 2 (für 4 Stimmen), und in Vers 9 (für 5 Stimmen) gestaltet er den Gesang in strengem Kanon der beiden Sopranstimmen.

6. Nova resultat gaudia (4 Stimmen)

Vor der Neuentdeckung des *Codex 25* mutete es verwunderlich an, dass Morales scheinbar kein einziges Werk zu Ehren von Toledos Schutzheiligen komponiert hatte. Heute wissen wir, dass er dies sehr wohl tat, was etwa belegt wird durch seine Hymne für die Vesper zum Fest des Heiligen Eugenius am 15. November 1545. Auch diese Bearbeitung ist einzig in Toledo erhalten. Und auch hier schmückt Morales wieder den zweiten und den letzten Vers (Vers 7) mehrstimmig aus, während wir die Verse 1 und 6 im traditionell Toledaner einstimmigen Mensuralgesang singen.

7. Felix per omnes (4/5 Stimmen)

Diese Bearbeitung Morales' der Verse 2 und 7 aus der ursprünglichen Hymne für den Vesperegottesdienst der Heiligen Petrus und Paulus (29. Juni 1546) ist wiederum einzig im *Codex 25* erhalten. In beiden Versen weist Morales den ursprünglichen Toledaner Gesang (den wir auch monophon in den Versen 1 und 5 singen) der Sopranstimme zu.

8. Nunc dimittis (4/6 Stimmen; mit Antiphon *Lumen ad revelationem*)

Morales komponierte die Bearbeitung des Canticum *Nunc dimittis* für die Zeremonie der Kerzenweihe des Lichtmessfestes am 2. Februar 1546. Mehrere Toledaner Caeremoniale aus dem 16. Jahrhundert geben genaue Anweisungen, was die Aufführung dieses Stückes betrifft, wobei insbesondere darauf verwiesen wird, dass das eigentliche Cantus planus Antiphon *Lumen ad revelationem* nach jedem Vers des Canticum zu singen ist, jedoch nicht (und dies ist einzigartig für Toledo) zwischen dem »Gloria patri« und »Sicut erat«. Ein Caeremoniale legt außerdem fest, dass das Antiphon in *contrapunto* (das heißt, in improvisierter Mehrstimmigkeit) zu singen ist. Eine handvoll schriftlich fixierter *contrapunto*-Beispiele belegen, dass der Stil im Idealfall hier bemerkenswert nahe bei komponierter Mehrstimmigkeit lag. Wir haben uns entschlossen, unsere Version des *contrapunto* nur in der ersten und der letzten Wiederholung des Antiphons zu präsentieren. Der unsere ist jedoch eher geplant als improvisiert und orientiert sich recht frei an einer in diesem Stil notierten Improvisation, wie sie zur Zeit von Morales' Aufenthalt in Rom in der päpstlichen Kapelle zum Einsatz kam und heute in der Sixtinischen Kapelle, MS 46, erhalten ist.

9. Gloria laus et honor (4 Stimmen)

Diese Bearbeitung Morales' von zwei Versen der Hymne der Palmsonntagsprozession ist für drei Sopranstimmen und einen Tenor komponiert, was die

Tatsache widerspiegelt, dass die Hymne in Toledo traditionell von einem Kinderchor gesungen wurde, wenn die Prozession gerade im Begriff war, wieder durch eines der Hauptportale in die Kathedrale einzutreten. Das Werk ist einzig im *Codex 21* in Toledo erhalten. (In einer späteren Abschrift in ein anderes Toledaner Chorbuch findet sich eine genaue Kopie.) Es ist nicht überliefert, ob Morales das Stück für den Palmsonntag 1546 (18. April) oder für den gleichen Festtag 1547 (3. April) schrieb. Wir interpretieren Morales' Bearbeitung der Verse hier den Regeln der Liturgie entsprechend mit dem Gesangsrefrain.

10. Et incarnatus est (5 Stimmen)

Am 11. Mai 1546 wurden dem Schreiber Martín Pérez 6 *reales* ausgezahlt für das Kopieren von »zwei *incarnatus*«, von welchem dem »Messbuch« hinzuzufügen waren. Von diesen Bearbeitungen, beide der Feder Morales' entstammend, ist eine, dem *Codex 33* hinzugefügt, nur in Fragmenten erhalten, die andere, *Et incarnatus*, dem *Codex 16* hinzugefügt (der Rest von dem Pérez 1542 abgeschrieben hatte), ist glücklicherweise jedoch vollständig erhalten. Es darf fast mit Gewissheit angenommen werden, dass Morales das Stück zum Gebrauch während der Fastenzeit 1546 komponiert hatte. Übereinstimmend mit Toledaner Gebrauch, demzufolge die vollständigen mehrstimmigen Bearbeitungen des *Credo* an Fastensonntagen in der Messe nicht gesungen wurden, sang man das *Credo*, mit Ausnahme des Verses »Et incarnatus«, in Cantus planus. Diese großartige Miniatur strahlt gänzlich die

Fierlichkeit eines zentralen Momentes der Liturgie des Abendmahls aus.

11. Jam Christus astra ascenderat (4 Stimmen)

Morales komponierte seine Musik für den zweiten Vers dieser Toledaner Vesperhymne für das Pfingstfest (13. Juni) 1546. Es sind nur drei Vokalteile notiert, doch die Sopranstimme (die den eigentlichen Gesang zitiert, den wir im ersten Vers anstimmen) trägt die kanonische Einschrift »Canon altus in diatessaron sine pausis«, was anzeigt, dass die Altstimme die selbe Musik zu lesen hat wie die Sopranstimme, jedoch eine Quart tiefer und die sieben Pausen auslassend. Bermudo hielt diese kontrapunktische Großtat für so bedeutend, dass er ihr in seiner *Declaración* eine spezielle Erwähnung widmete. Doch Morales' genialer Einfallsreichtum geht noch deutlich weiter. Die zweite und die dritte Zeile der Hymne (»quocumque septemplici / orbis volutus septies«) beziehen sich ausdrücklich auf die sieben Wochen der Osterzeit (49, oder 7 mal 7, Tage), denen am fünfzigsten Tag der Pfingstsonntag folgt, wenn die Gabe des Heiligen Geistes an die Kirche die »gnadenreiche Zeit« (*beata tempora*) beginnen lässt. Es ist also keinesfalls zufällig, dass die von Morales so klar konzipierte kanonische Altstimme genau 49 Semibrevis Notensingt, bevor sie bei der fünfzigsten schließlich zur Ruhe kommt. Indem sie die sieben von der Sopranstimme gesungenen Pausen auslässt, scheint die Altstimme die sieben Wochen rückwärts, auf Pfingsten hin kündend, zu zählen.

12. Veni redemptor gentium (4/5 Stimmen)

Morales komponierte diese Bearbeitung der Verse 2 und 8 der Vesperhymne *Veni redemptor gentium* für die Weihnacht 1545. Die Originalabschrift des *Codex 25* ist stark beschädigt, doch glücklicherweise lässt sich die Musik von Vers 2 kontrastieren mit einer anderen Abschrift in einem im Real Monasterio de Santa María de Guadalupe erhaltenen Manuskript. Vers 8 hingegen findet sich ausschließlich im *Codex 25* und hier waren bei verschiedenen kurzen Passagen (selten eine Taktlänge überschreitend) in den zwei hohen Stimmen einige »Rekonstruktionen« vonnöten, um die Aufnahme in diese CD zu gewährleisten. Die ausgearbeitete fünfstimmige Struktur kommt, wie gewöhnlich, im Gesang zur Ruhe, den Morales als strengen Kanon zwischen dem Tenor und der zweiten Altstimme (eine Quinte höher) präsentiert.

13. Monstra te esse (4 Stimmen)

Obwohl ursprünglich einer der Verse der Hymne *Ave maris stella*, wurde *Monstra te esse* auch unabhängig von dieser Hymne während der Prozession an Mariä Himmelfahrt gesungen. Morales komponierte diese Bearbeitung in hohem Register für 3 Sopranstimmen (ursprünglich von Knaben gesungen) und eine Altstimme, die er, als *mastro*, möglicherweise selbst übernahm. Vollständig ist der Vers nur im *Codex 25* erhalten. Zusätzlich kann getrennt einer der Sopranteile in einem Stimmbuch eingesehen werden, das, wenn auch heute in Barcelona aufbewahrt, ursprünglich wohl in Toledo abgeschrieben wurde.

14. Ave maris stella (4/6 Stimmen)

Diese vorzügliche Bearbeitung Morales' der Verse 2, 4, 6 und 7 des äußerst populären *Ave maris stella* ist vielleicht eines der herausragendsten hier aufgenommenen Werke. *Ave maris stella* wurde in der Kathedrale Toledos als Vesperhymne an verschiedenen der wichtigen Feste zu Ehren der Heiligen Jungfrau gesungen. Der Abschnitt des *Codex 25*, in dem dieses Meisterwerk erhalten ist, ist so stark beschädigt, dass einige der Folien an den Rändern zusammenkleben. Einige Passagen der Verse 2, 4 und 6 konnten nur übertragen werden, indem man das Licht einer Taschenlampe durch die Folien schickte und so spiegelbildlich den Text der aneinanderhaftenden Seiten erkennen konnte. Glücklicherweise konnte die Musik von Vers 2 dank einer zweiten Abschrift in einem Manuskript, das sich heute in Ledesma befindet, verifiziert werden, und bezüglich der Musik von Vers 4 (für nur 3 Stimmen komponiert) konnte Gleiches ausgehend von einer wiederum in Guadalupe erhaltenen Abschrift geleistet werden. Die Musik von Vers 6 (wieder für 4 Stimmen) und von Vers 7 (für 6 Stimmen, mit kanonischer Behandlung des Gesanges) jedoch ist ausschließlich im beschriebenen Zustand in Toledo erhalten. Der aufwendige und langsame Rekonstruktionsprozess wurde aber mehr als großzügig belohnt, als schließlich die wesentlichste Hymne, die je aus des Meisters Feder floss, sich in Vollständigkeit offenbarte.



ToleBC 25, ff. 26v-27r. Morales: *Asperges me* (comienzo). Pérez, 1546

01 Asperges me (5vv)

Asperges me:

domine hyssopo et mundabor:
lavabis me et super nivem dealbabor.

Miserere mei deus:

secundum magnam misericordiam tuam.

Gloria patri et filio et spiritui sancto:

sicut erat in principio et nunc et semper et in sæcula
sæculorum. Amen.

Asperges me:

domine hyssopo et mundabor:
lavabis me et super nivem dealbabor.

02 Et factum est postquam (5vv)

Et factum est, postquam in captivitatem ductus est
Israel, et Hierusalem destructa est, sedit Hieremias
flens, et planxit lamentationem hanc in Hierusalem, et
dixit:

ALEPH.

Quomodo sedet sola civitas plena populo. Facta est
quasi vidua domina gentium.
Principes provinciarum facta est sub tributo.

BETH.

Plorans ploravit in nocte, et lachrimæ eius in maxillis
eius: non est qui consoletur eam, et omnibus charis
eius. Omnes amici eius spreverunt eam, et facti sunt ei
inimici.

GHIMEL.

Migravit Iudas propter afflictionem, et multitudinem
servitutis: habitavit inter gentes, nec invenit requiem.
Omnes persecutores eius apprehenderunt eam inter
angustias.

Hierusalem, Hierusalem:

convertere ad dominum Deum tuum.

03 Sacris solemnibus (4vv)

1 *Sacris solemnibus iuncta sint gaudia: et ex præcordiis sonent
preconia: recedant vetera, nova sint omnia: corda voces et
opera.*

2 Noctis recolitur cæna novissima: qua Christus
credidit agnum et azyma dedisse fratribus iuxta
legitima priscis indulta patribus.

4 Dedit ex frugibus corporis ferculum dedit ex vitibus
sanguinis poculum: dicens accipite quod trado
vasculum: omnes ex eo bibete.

6 Panis angelicus fit panis hominum: dat panis cælicus figuris terminum: o res mirabilis: manducat dominum pauper servus et humilis.

04 Eripe me, Domine (4/5vv)
(con la antifona *Justi confitebuntur*)

*Justi confitebuntur nomini tuo
et habitabunt recti cum vultu tuo.*

1 *Eripe me domine ab homine malo: a viro iniquo eripe me.*

2 *Qui cogitaverunt iniquitates in corde: tota die
constituebant prælia.*

3 *Acuerunt linguas suas sicut serpentes: venenum
aspidium sub labiis eorum.*

4 *Custodi me domine de manu peccatoris: et ab hominibus
iniquis eripe me.*

5 *Qui cogitaverunt supplantare gressus meos: absconderunt
superbi laqueum mihi.*

6 *Et funes extenderunt in laqueum: iuxta iter
scandalum posuerunt mihi.*

7 *Dixi domino: Deus meus es tu: exaudi domine vocem
deprecationis meæ.*

8 *Domine domine virtus salutis meæ: obumbrasti super
caput meum in die belli.*

9 *Ne tradas me domine a desiderio meo peccatori;
cogitaverunt contra me: ne derelinquas me, ne forte
exaltentur.*

10 *Caput circuitus eorum: labor laborum ipsorum operiet
eos.*

11 *Cadent super eos carbones, in ignem deiciet eos: in
miseriis non subsistent.*

12 *Vir linguosus non dirigetur in terra: virum iniustum
mala capient in interitu.*

13 *Cognovi quia faciet dominus iudicium inopis: et
vindictam pauperum.*

14 *Verumtamen iusti confitebuntur nomini tuo: et
habitabunt recti cum vultu tuo.*

15 *Gloria patri et filio: et spiritui sancto.*

16 *Sicut erat in principio et nunc et semper: et in sæcula
sæculorum. Amen.*

*Justi confitebuntur nomini tuo
et habitabunt recti cum vultu tuo.*

05 Urbs beata Jerusalem (4/5vv)

1 *Urbs beata Hierusalem*

*dicta pacis visio:
quæ construitur in cælis
viviis ex lapidibus:
et angelis coornata
ut sponsata comite.*

2 Nova veniens e cælo

*nuptiali thalamo:
præparata ut sponsata
copuletur domino:
plateæ et muri eius
ex auro purissimo.*

7 *Hoc in templo, summe Deus,*

*exoratus adveni:
et clementi bonitate
præcum vota suscipe:
largam benedictionem
hic infunde iugiter.*

9 Gloria et honor Deo

*usquequo altissimo:
una patri filioque
inclyto paracleto:
cui laus est et potestas
per immensa sæcula. Amen.*

06 Nova resultent gaudia (4vv)

1 *Nova resultent gaudia*

*novitate solemnii,
quod pro sancti Eugenii
palma refert ecclesia.*

2 Docte alumnus Græciæ

*misit hunc Dionysius:
ut esset solis radius
in tenebris Hispaniæ.*

6 *Toletum præsul inclytus*

*quo vigeat spurcitia
a ritus immunditia
per fidem lavit pœnitus.*

7 Uni trinoque domino

*sit laus, virtus, et gloria:
cuius sola potentia
nullo vallatur termino. Amen.*

07 Felix per omnes (4/5vv)

1 *Felix per omnes festum mundi cardines,*

*apostolorum præpollet alacriter.
Petri beati Pauli sacratissimi:
quos Christus almo consecravit sanguinem:
ecclesiarum deputavit principes.*

2 Hi sunt olivæ duæ coram domino,
et candelabra luce radiantia:
præclara cæli duo luminaria:
fortia solvunt peccatorum vincula
portas olimpi referant fidelibus.

5 *Quodcunque vinculis super terram strinxerit:
erit in astris religatum fortiter:
et quod resoluit in terris arbitrio:
erit solutum super cæli radium:
in fine mundi iudex erit sæculi.*

7 Gloria deo per immensa sæcula
sit tibi nate decus et imperium
honor potestas sanctoque spiritui:
sit trinitati salus individua
per infinita sæculorum sæcula. Amen.

o8 Nunc dimittis (4/6vv)
(con la antifona *Lumen ad revelationem gentium*)

Lumen ad revelationem gentium: et gloriam plebis tuæ Israel.

Lumen ad revelationem... (*contrapunctus*)

1 *Nunc dimittis servum tuum domine:*
secundum verbum tuum in pace.

Lumen ad revelationem...

2 *Quia viderunt oculi mei:*
salutare tuum.

Lumen ad revelationem...

3 *Quod parasti:*
ante faciem omnium populorum.

Lumen ad revelationem...

4 *Gloria patri et filio:*
et spiritui sancto.

5 Sicut erat in principio et nunc et semper:
et in sæcula sæculorum. Amen.

Lumen ad revelationem... (*contrapunctus*)

o9 Gloria laus et honor (4vv)

*Gloria laus et honor tibi sit
rex Christe redemptor:
cui puerile decus
prompsit osanna pium.*

1 Israel es tu rex
Davidis et incllyta proles:
nomine qui in domini
rex benedictæ venis.

Gloria laus et honor...

2 Cætus in excelsis
te laudat cælitus omnis:
et mortalis homo
et cuncta creata simul.

Gloria laus et honor...

10 Et incarnatus est (5vv)

Et incarnatus est de Spiritu Sancto
ex Maria virgine
et homo factus est.

11 Jam Christus astra ascenderat (4vv)

1 *Iam Christus astra ascenderat
regressus unde venerat:
promissa patris munera
sanctum daturus spiritus.*

2 Solennis urgebat dies:
quo mystico septemplici,
orbis volutus septies
signat beata tempora.

12 Veni redemptor gentium (4/5vv)

1 *Veni redemptor gentium
ostende partum virginis:
miretur omne seculum:
talis decet partus Deus.*

2 Non ex virili semine
sed mystico spiramine:
verbum Dei factum caro:
fructusque ventris floruit.

5 *Egressus eius a patre:
regressus eius ad patrem:
excursus usque ad inferos:
recursus ad sedem Dei.*

8 Laus honor virtus gloria
Deo patri et filio:
sancto simul paraclito,
in sempiterna sæcula. Amen.

13 Monstra te esse matrem (4vv)

Monstra te esse matrem:
sumat per te preces:
qui pro nobis natus
tulit esse tuus.

14 *Ave maris stella* (4/6vv)

1 *Ave maris stella*

Dei mater alma:

atque semper virgo

felix celi porta.

2 Sumens illud ave

Gabrielis ore:

funda nos in pace

mutans Evæ nomen.

4 Monstra te esse matrem:

sumat per te preces:

qui pro nobis natus

tulit esse tuus.

6 Vitam præsta puram:

iter para tutum:

ut videntes Iesum

semper collætetur.

7 Sit laus Deo patri:

summo christo decus:

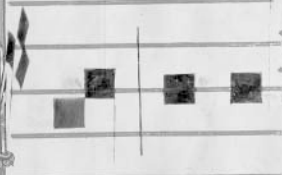
spiritui sancto

tribus honor unus. Amen.

traducciones / translations / Übersetzungen:
www.glossamusic.com

nit exite

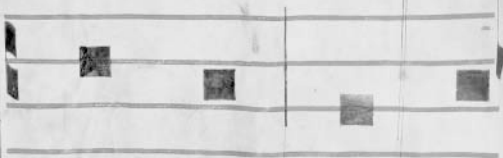
obui



In purificatione, *B.*
M. Cū celebras incepit
distribueret candelas a
chozo cantatur.

am ei.

Antiphonā.



umen ad re

Polifonía renacentista en Glossa

The Marriage of England and Spain
Music by Taverner, Morales, Cabezón et al.
Orchestra of the Renaissance / Richard Cheetham
GCD P31401 (GLOSSA PLATINUM)

Francisco Guerrero: Requiem
Orchestra of the Renaissance / Richard Cheetham, Michael Noone
GCD 921402

Cristóbal de Morales: Assumption Mass
Orchestra of the Renaissance / Richard Cheetham, Michael Noone
GCD 921404

Sebastián de Vivanco: In Manus Tuas
Orchestra of the Renaissance / Richard Cheetham, Michael Noone
GCD 921405

Tomás Luis de Victoria: Officium Hebdomadae Sanctae
La Colombina / Josep Cabré. Schola Antiqua / Juan Carlos Asensio
GCD 922002. 3 CDS (LOS SIGLOS DE ORO. LIVE RECORDING). SPRING 2005





GLOSSA MUSIC
Timoteo Padrós, 31
28200 San Lorenzo de El Escorial
Spain

tel + 34 91 8961480 fax + 34 91 8961961 email info@glossamusic.com

www.glossamusic.com