

CANTARA EL ALMA

Sebastián de Vivanco
y la música sagrada en el Siglo de Oro

Ensemble Plus Ultra
Schola Antiqua
La Danserye
David Martin director

Sebastián de Vivanco (ca. 1553-1622)

01. **Versa est in luctum**, a 6vv	04'03
02. **Circumdederunt me**, a 5vv	03'33
03. **Salve Sancta Parens** (Introito. Canto llano)	01'00
04. **Kyrie** de la **Missa Beata Maria Virgine in sabatho**, a 4vv	04'41
05. **Ave Maria**, a 5vv	03'03
06. **Prefatium** (canto llano)	03'14
07. **Sanctus** de la **Missa Beata Maria Virgine in sabatho**, a 4vv	02'27
08. **Benedictus** de la **Missa Beata Maria Virgine in sabatho**, a 4vv	02'09
09. **Osanna**, a 8vv	02'09
10. **Dulcissima Maria**, a 4vv	03'17
11. **Agnus Dei** de la **Missa Beata Maria Virgine in sabatho**, a 4vv	04'41
12. **Beata viscera** (Comunión. Canto llano)	00'59
13. **Ave maris stella**, a 4vv*	07'56
14. **Cantate Domino**, a 8vv	02'53
15. **Canon perpetuo***	01'35
16. **Magnificat octavi toni octo vocibus**, a 8vv	11'05
17. **Surge propera, amica mea**, a 8vv	02'50
18. **O Rex gloriae**, a 8vv	02'25
19. **Assumpta est Maria**, a 6vv (versión del ms. E-SAc LP 1)*	02'01
20. **Lætetur omne sæculum**, a 7vv	02'38
21. **Caritas Pater est**, a 9vv	03'06
22. **Quis dabit capiti meo**, a 5vv (versión del ms. E-SAc LP 1)*	03'47

* Primera grabación mundial / World First Recording

Total Play Time: 75'46

ENSEMBLE PLUS ULTRA

Rebecca Lea soprano
Martha McLorinan mezzosoprano
William Balkwill tenor
David de Winter tenor
Lawrence White barítono
William Gaunt bajo
David Martin director

SCHOLA ANTIQUA

Miguel Ángel Asensio Palacios
Javier Blasco Blanco
Miguel Ángel Fernández González
Javier de la Fuente Jarillo
Jorge Luis Gómez Ríos
Benjamín González García
Luis Fernando Loro Rodríguez
José Manuel Martín-Delgado Sánchez
Manuel Núñez Llama
Benigno Rodríguez García
Jesús María Román Ruiz del Moral
Federico Rubio García
Juan Carlos Asensio director

LA DANSERYE

Fernando Pérez Valera corneta, sacabuche y flauta
Juan Alberto Pérez Valera corneta, chirimía, bajoncillo y flauta
Luis Alfonso Pérez Valera sacabuche y flauta
Eduardo Pérez Valera bajón, bajoncillo, chirimía y flauta

Instrumentos usados en la grabación
Instruments used in the recording

Osanna, a 8vv
Corneta muta, bajoncillo alto y sacabuches
Mute cornet, alto dulcian and sackbuts

Dulcissima Maria, a 4vv
Flauta tenor, flauta bajo, flauta contrabajo y flauta gran bajo
Tenor recorder, bass recorder, contrabass recorder and great bass recorder

Ave maris stella, a 4vv
Corneta, bajoncillo alto, sacabuche y bajón
Cornet, alto dulcian, sackbut and dulcian

Cantate Domino, a 8vv
Chirimía soprano, chirimía alto y sacabuches
Sopran shawm, alto shawm and sackbuts

Canon perpetuo
Flauta soprano, flautas tenor y flauta contrabajo
Sopran recorder, tenor recorders and contrabass recorder

Magnificat octavi toni octo vocibus, a 8vv
Corneta muta, bajoncillo alto y sacabuche
Mute cornet, alto dulcian and sackbut

Surge propera, amica mea, a 8vv
Flauta tenor, flauta bajo, flauta contrabajo y flauta gran bajo
Tenor recorder, bass recorder, contrabass recorder and great bass recorder

O Rex gloriae, a 8vv
Bajoncillo alto, sacabuche y bajón
Alto dulcian, sackbut and dulcian

Assumpta est Maria, a 6vv
Cornetas
Cornets

Lætetur omne sæculum, a 7vv
Corneta, bajoncillo alto y sacabuche
Cornet, alto dulcian and sackbut

Caritas Pater est, a 9vv
Corneta, bajoncillo alto y corneta
Cornet, alto dulcian and cornet

Fernando Pérez Valera corneta, sacabuche y flauta cornet, sackbut and recorders
Juan Alberto Pérez Valera corneta, chirimía, bajoncillo y flauta cornet, sopran shawm, alto dulcian and recorders
Luis Alfonso Pérez Valera sacabuche y flauta sackbut and recorders
Eduardo Pérez Valera bajón, bajoncillo, chirimía y flauta dulcian, alto dulcian, sopran shawm and recorders

Durante el Antiguo Régimen, las catedrales fueron grandes focos musicales, que no escatimaron medios para realzar el culto divino por medio del arte de los sonidos. Así, buscaron siempre a los mejores músicos, que interpretaban las obras que componía y dirigía un maestro de capilla que había accedido al puesto por oposición. En este contexto, la Catedral de Salamanca ocupaba una posición destacada pues, aunque no todos lo consiguieron, en principio sus maestros podían optar a la cátedra de música de la vecina universidad y compaginar los dos puestos musicales más importantes de la ciudad. Esta circunstancia atrajo a Salamanca a destacados profesionales de la música, como el prestigioso maestro Sebastián de Vivanco.

A diferencia del resto del patrimonio histórico artístico, la música difícilmente puede ser apreciada de forma inmediata, pues su lenguaje es incomprensible para la mayoría, y más aún en las composiciones de la época de Vivanco, cuya notación era diferente a la actual. Se necesita pues la labor de musicólogos que transcriban las partituras e intérpretes que permitan su llegada al público. Pero no basta con escuchar este inmenso trabajo en un magnífico concierto, es necesario “guardar” estos sonidos para la posteridad, para que podamos disfrutarlos muchas veces. Y así lo ha comprendido el Cabildo de la Catedral de Salamanca, promoviendo la grabación de este CD, quiere ser un paso más en la recuperación y difusión de la música de este gran compositor, cuyas principales piezas custodia el archivo de nuestra catedral.

Para ir ofreciendo al público los tesoros musicales que guarda nuestra catedral, hemos decidido crear un sello discográfico en este 2022, que celebra el IV Centenario de la muerte de Vivanco. El proyecto comienza con el CD que tiene usted en sus manos, con el que queremos hacer un homenaje a este eminente compositor, cuya relevancia se ha visto tradicionalmente eclipsada por el brillo de otro destacado abulense, el celebérrimo Tomás Luis de Victoria, estrictamente contemporáneo de Vivanco, con el que se establecen inevitables comparaciones y que quizás prevaleció sobre él por su mayor proyección internacional. A este trabajo seguirán otros dedicados a compositores relacionados con nuestro templo.

Esta grabación no habría sido posible sin la intervención de varias personas e instituciones, a quien agradecemos su colaboración. Mi reconocimiento a los musicólogos que han transcrito las piezas, especialmente a Jorge Martín Valle, a los redactores del libreto y a todos los intérpretes, Ensemble Plus Ultra, Schola Antiqua y La Danserye, que se encargan respectivamente de la polifonía, el canto gregoriano y la música instrumental con absoluta solvencia. Y en particular a David Martin, director artístico, y a Michael Noone, gran especialista en Vivanco e impulsor y coordinador del proyecto. Gracias a todos ellos, las nuevas generaciones conocerán esta música que alumbró la fe de nuestros antepasados.

Antonio Matilla Matilla
Deán de la Catedral de Salamanca

Sebastián de Vivanco

El abulense Sebastián de Vivanco (ca. 1553-1622) es uno de los maestros más prestigiosos que ha tenido la Catedral de Salamanca y, en palabras de José Artero, un "polifonista de primera fuerza, correcta técnica, gran habilidad en desarrollo, muy cuidadoso de la variedad de efectos sonoros y de matiz y una entonación siempre severa y robusta, que llega a tener acentos de magnífico empuje y valentía". Fue precisamente Artero, prefecto de música de la mencionada catedral, uno de los principales interesados en Vivanco y otros "grandes maestros ignorados" en las primeras décadas del siglo XX. Desde entonces, Vivanco es el centro de interesantes trabajos, que profundizan en el conocimiento de su música. Este es también el objetivo del presente CD cuando se cumple el IV Centenario de la muerte del compositor.

En la época de Vivanco las catedrales eran focos musicales, donde los salmistas interpretaban el canto gregoriano y la capilla musical la polifonía, todo apoyado por los ministriles, como ocurre en esta grabación. Allí sonaban las obras de los maestros de capilla, que habían superado difíciles pruebas para serlo. Sus biografías eran similares, comenzando en los colegios de niños de coro, prácticamente los únicos lugares donde se podía estudiar música. Para los mejores, se iniciaba allí una carrera, cuyo objetivo final era el magisterio de una catedral de prestigio. Aunque no se tienen datos precisos, Vivanco comenzó este camino en la Catedral de Ávila.

La primera referencia de Vivanco conduce a la Catedral de Lérida, cuyo cabildo le nombró maestro de capilla el 4 de julio de 1576. Ese mismo año, quedó vacante el magisterio de Segovia, donde comenzaron las gestiones para cubrir la plaza y se pensó en Vivanco, encargando informes sobre él a varios músicos. El abulense superó un examen el 9 de febrero de 1577, demostrando ser "muy hábil y suficiente". Diez años después, recibió una tentadora oferta de la Catedral de Sevilla, como ayudante del gran Francisco Guerrero y emprendió viaje. En su paso por Ávila, el 8 de julio de 1587, ofreció sus servicios a aquella catedral, dispuesto a quedarse aun con menor salario. Como el entonces maestro, Hernando de Isasi, era ya anciano, el cabildo aceptó la oferta, con el beneplácito de Segovia, y el 15 de julio de 1587, Vivanco era ya maestro de capilla en su ciudad natal.

En julio de 1602 el Cabildo salmantino ofreció su magisterio a Vivanco y enterado el chantre de Ávila, advirtió que el maestro quería marcharse a Salamanca, donde le ofrecían "grandes ventajas" y recomendaba al cabildo que "no le dejen ir". Pero Vivanco estaba decidido y tomó posesión el 30 de septiembre de 1602, con buenas condiciones económicas y el nombramiento de su hermano Gabriel como

capellán de coro. Así, Vivanco conseguía un importante objetivo, que le abría la posibilidad de optar a la cátedra universitaria de música e imprimir sus principales obras en el taller del flamenco Artus Taberniel, impresor oficial de la universidad.

El 19 de febrero de 1603, la cátedra quedó vacante por el traslado a Madrid de Bernardo Clavijo, a la sazón organista de la catedral. Vivanco fue el único aspirante y se le otorgó la plaza sin examen, al conocer las excelentes condiciones económicas que poco antes le había ofrecido el cabildo por ser un "hombre muy eminente en su facultad de música". A partir de ese día, ocupó simultáneamente los dos puestos y permaneció en Salamanca hasta su muerte.

A finales de 1620, Vivanco rondaba los setenta años y estaba cansado, por lo que solicitó jubilarse en la cátedra. El 23 de diciembre se leyó en claustro una cédula real que concedía su petición a pesar de faltarle unos meses de servicios para cumplir los requisitos necesarios, pues llevaba más de dieciocho años y estaba enfermo e impedido y fue jubilado sin perder ninguno de sus privilegios. La cátedra se declaró vacante y el 9 de enero de 1621 se nombró sustituto a Tomé Hernández, que en 1603 había sucedido a Clavijo como organista de la catedral y la universidad no le examinó por ser "persona conocida". Sin embargo, Hernández murió unos meses antes que Vivanco, y éste fue uno de los examinadores que el 14 de marzo de 1622, aprobaron al nuevo sustituto de la cátedra, que sería Roque Martínez.

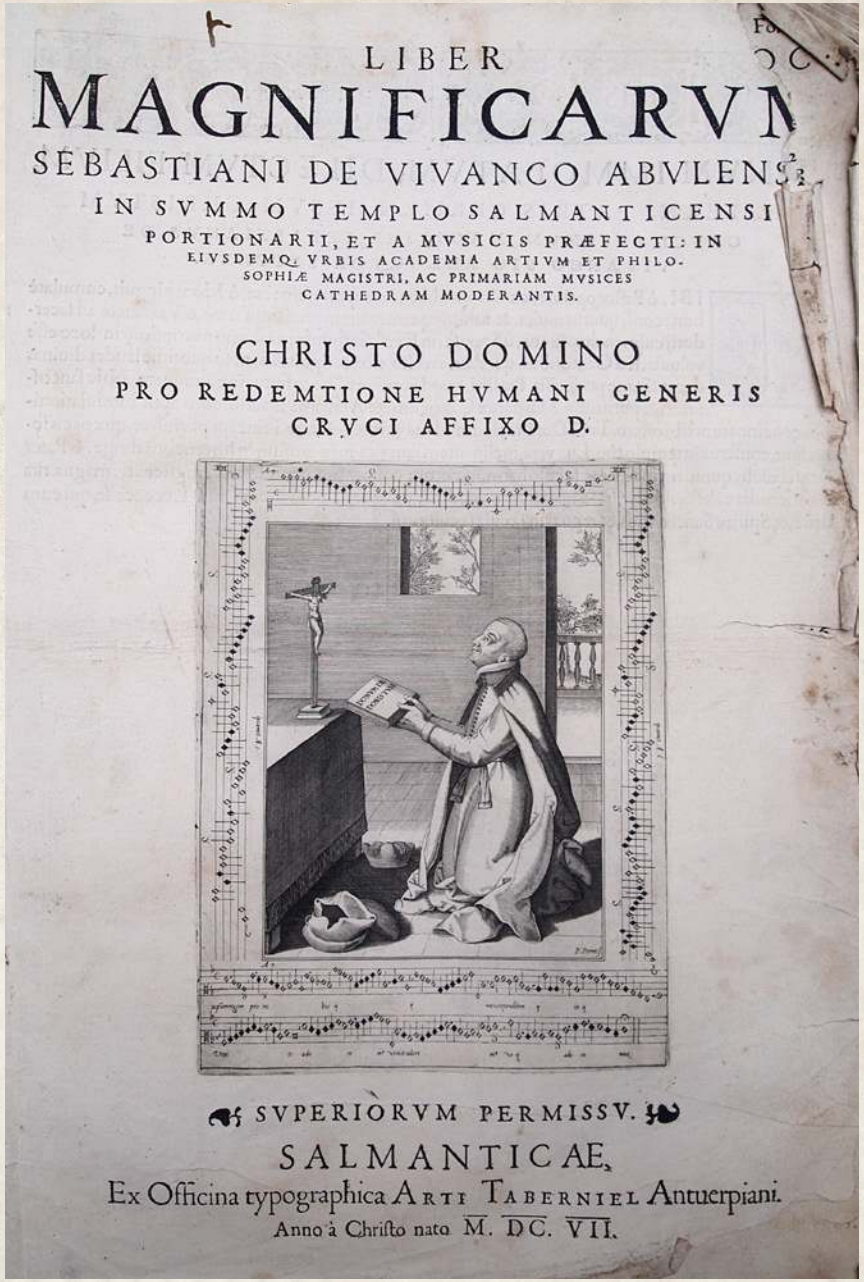
A pesar de su prestigio y sus buenas relaciones con el Cabildo salmantino, Vivanco tuvo disensiones con aquel, sobre todo por cuestiones económicas. En noviembre de 1616, se decretó una rebaja general de los salarios de los dependientes catedralicios, por la cual Vivanco perdía anualmente algo más de doce mil maravedíes y los veinte mil que recibía por enseñar a los mozos de coro, que pasaban al músico Francisco Martín, encargándole este trabajo. El maestro respondió con un pleito y consiguió perder solo la mitad de la cantidad destinada a Martín, pero no recuperó la parte rebajada de su salario "por estar la fábrica muy empeñada y necesitada y el dicho maestro con sobra de hacienda".

Vivanco falleció el 25 de octubre de 1622. Los detalles de su entierro se discutieron ese día en cabildo extraordinario, sus albaceas fueron el prior Andrés de Baeza y el canónigo Pedro Ochagavía y se decidió "se le dé entierro y sepultura en los tránsitos de la iglesia nueva, subida la escalera que baja al Santo Cristo de las Batallas y al salir de la sacristía para la iglesia vieja...". En la universidad, Roque Martínez obtendría la cátedra en propiedad el 9 de diciembre de 1622 y tuvo entre sus examinadores a Diego de Pontac, recién nombrado maestro de capilla de la catedral por no haber aceptado la universidad la propuesta del cabildo de posponer la provisión de la cátedra hasta ver si optaba a los dos puestos un maestro de reconocida excelencia, como había sido Vivanco.

Vivanco y la maestría (1607)

En 1607 Vivanco publica su primera colección impresa, el *Liber Magnificarum.* Este libro contiene 18 Magnificats, dos por cada uno de los ocho tonos (salvo el primer y octavo tonos, que tienen tres) y dos *Benedicamus Domino*. El libro ya desde la portada es toda una declaración de intenciones: en la página del título se puede ver una imagen en la que se aprecia a un Vivanco con rasgos estereotipados arrodillado mientras reza. A sus pies, dos gorros, que simbolizan su doble condición de maestro de capilla de la Catedral y catedrático de música en la Universidad.

En el marco alrededor de la imagen se encuentran inscritos un canon perpetuo sin texto que puede resolverse a 4, 5 o 6 voces y el canon a tres voces *Christum regem*. Otros compositores como Alonso Lobo ya habían popularizado la colocación en la portada de un canon como carta de presentación. Hay que tener presente que la realización de cánones, ya con su solución resuelta o a través de enigmas más o menos complejos, eran un indicativo que los compositores empleaban para mostrar su ingenio y destreza. De hecho, durante el siglo XVI en Italia tenemos abundantes testimonios de duelos entre músicos en los que se retaban mutuamente, sometidos al arbitrio de un juez (compositor también), a componer cánones con unas reglas dadas. Uno de los duelos más célebres fue aquel que enfrentó al español Sebastián Raval y el calabrés Achille Falcone con un anillo de oro como premio, con posteriores recursos y acusaciones de fraude incluidos.


LIBER
MAGNIFICARVM
SEBASTIANI DE VIVANCO ABVLENSIS
IN SVMMO TEMPLO SALMANTICENSI
PORTIONARII, ET A MVSICIS PRÆFECTI: IN
EIVSDEMQ. VRBIS ACADEMIA ARTIVM ET PHILO-
SOPHIÆ MAGISTRI, AC PRIMARIAM MVSICES
CATHEDRAM MODERANTIS.
CHRISTO DOMINO
PRO REDEMTIONE HVMANI GENERIS
CRVCI AFFIXO D.
SVPERIORVM PERMISSV.
SALMANTICAE,
Ex Officina typographica ARTI TABERNIEL Antuerpiani.
Anno à Christo nato M. DC. VII.

El Magnificat a finales del siglo XVI y principios del XVII en la Península Ibérica experimentó un auge súbito como el medio predilecto de los compositores para exhibir su maestría en el dominio del contrapunto, frente a la misa y el motete. Considerado hasta entonces un género de una importancia relativamente menor, los polifonistas españoles y portugueses publicaron en un breve espacio de tiempo colecciones de Magnificat con cánones y espectaculares configuraciones vocales. El Magnificat, que típicamente se canta en polifonía los versos impares o los pares, reservándose el canto llano *en alternatim* para los restantes, es una oportunidad perfecta para que el compositor exhiba sus capacidades, dado lo restringido del material original en el que tiene que basarse (el canto llano correspondiente) y la forma rígida que lo caracteriza. Durante los 18 Magnificat y los dos *Benedicamus Domino* Vivanco deslumbra, en mayor medida que sus contemporáneos, con la complejidad de su contrapunto. Uno de los Magnificat más conocidos es el *Magnificat quarti toni* de versos impares, donde el *Gloria Patri* no solo amplía el número de voces a ocho, sino que incluye simultáneamente tres melodías de canto llano mientras que un tenor canta secuencialmente en los ocho modos gregorianos la melodía del canto llano que corresponde a ese verso del Magnificat.

El *Magnificat octavi toni* que se interpreta aquí es el último que aparece en el *Liber Magnificarum* de Vivanco, y también es el único escrito íntegramente a ocho voces en todos sus versos. Como un año después en su *Missa in manus tuas*, Vivanco no compone con un doble coro en mente en línea con la tendencia del momento impuesta por los venecianos, sino que opta por una escritura contrapuntística real con ocho voces, en líneas de obras de sus antecesores como *Ave Maria* de Alonso Lobo o *Ascendens Christus in altum* de Bernardino de Ribera.

Vivanco se imita a sí mismo (1608)

En 1608, un año después del *Liber Magnificarum*, Artus Taberniel publicó en Salamanca el *Liber Missarum,* un compendio de diez misas compuestas para cuatro a ocho voces. Una diferencia sorprendente e inusual respecto a sus contemporáneos, es que Vivanco no utilizó ningún motete de otro compositor (ni siquiera de Francisco Guerrero, el compositor predilecto de los músicos de la generación de Vivanco) como modelo para ninguna de sus misas, sino que optó por emplear motetes propios o el canto llano como base de sus diez misas. Cuatro misas están basadas en motetes propios (*Doctor bonus, Crux fidelis, Assumpsit Jesus, O quam suavis est*), otras dos en modelos desconocidos (*Quarti toni y Sexti toni*) y otras cuatro en melodías del canto llano (*Super octo tonos, In festo Beatæ Mariæ Virginis, Beata Maria Virgine in Sabatho e In manus tuas)*.

Nuevamente aquí el maestro de Ávila despliega una habilidad técnica y expresividad inigualables. Aunque el canon se manifiesta con menos frecuencia que en el *Liber Magnificarum*, Vivanco escribe aquí algunos de los más brillantes de su carrera en la parte del *Sanctus* y no en el *Agnus Dei* como suele ser habitual, lo que quizás constituya una referencia a Bernardino de Ribera, su más que probable maestro (y el de Victoria) cuando era niño cantor en la Catedral de Ávila.

La *Missa Beata Maria Virgine in Sabatho* es una misa breve que omite completamente la parte del Credo. Compuesta específicamente para las celebraciones dedicadas a la Virgen en sábado y basada en los cantos llanos usuales asociados a las misas marianas, esta sencilla misa a cuatro voces guarda un sorprendente *Hosanna in excelsis* que dobla el número de voces de cuatro a ocho a través de un canon 4 en 1, en el que de una única melodía derivan otras tres a diferentes alturas.

Vivanco, pasado y futuro (1602, 1614)

La última de las tres publicaciones impresas por Artus Taberniel, el *Liber Motectorum*, se creía hasta hace poco publicado en 1610 y ahora se considera más plausible que se publicase cuatro años más tarde, en 1614. Se trata de una extensa antología de setenta y cuatro motetes que abarcan diversos estilos, desde el más conservador de contrapunto estricto que entronca con la tradición ibérica de Morales y Ribera hasta motetes policorales a doble y triple coro emparentados con la tendencia italiana del momento.

Prácticamente la mitad de los motetes del *Liber Motectorum* existen en una versión previa manuscrita conservada en un libro manuscrito conservado en la Catedral de Salamanca, el *Libro de polifonía 1* (E-SAc LP 1). Este libro, que parece datar de los primeros años de magisterio de Vivanco en la catedral salmantina y que no ha sido investigado hasta tiempos recientes, es un testimonio de valor incalculable de cómo Vivanco retomó y reformó sus primeras obras para entregarlas a la imprenta, modernizándolas para adaptarlas a la corriente estética del momento.

Entre las obras manuscritas conservadas en la Catedral de Salamanca se encuentran el sencillo himno *Ave maris stella* a cuatro voces, donde se musicalizan en polifonía tres de los versos del himno dejando el resto para interpretarse en *alternatim* con el canto llano. *Assumpta est Maria* es una de las inusuales obras que solo existen en versión manuscrita en el E-SAc LP 1 y que luego desapareció en el *Liber Motectorum* impreso, un sensual motete a seis voces para voces agudas dedicado a la Asunción de

la Virgen. *Quis dabit capiti meo* es un dramático motete a cinco voces basado en el poema de Angelo Poliziano a la muerte de Lorenzo de Medici y reconvertido aquí en un lamento por la traición a Cristo, una de las obras más excelentes de Vivanco y que se ofrece aquí por vez primera en su versión primigenia del E-SAc LP 1. El vibrante motete funerario *Versa est in luctum* que, aunque no conserva la atribución expresa a Vivanco se atribuye con casi total seguridad al maestro abulense, emparenta directamente con la tradición hispana de motetes homónimos a seis voces de Alonso Lobo y Victoria basados en este fragmento del *Libro de Job* con evidentes referencias musicales.

Entre los motetes del *Liber Motectorum* de 1614 que se interpretan aquí se encuentra el también funerario *Circumdederunt me* a cinco voces. Vivanco tenía seguramente en mente el archiconocido motete de Cristóbal de Morales sobre el mismo texto, y otorga un giro contemporáneo abandonando el contrapunto estricto con una urgente declamación silábica en las palabras *et pericula inferni invenerunt me* ("y los peligros del infierno me encontraron"). Dedicado a María Magdalena, *Lætetur omne sæculum* es un motete inusual por su configuración vocal a siete voces, probablemente de significado simbólico y su inicio en compás ternario. También extraordinario por motivos similares es *Caritas Pater est*, un motete a tres coros de tres voces cada uno que aluden a la Trinidad: aquí ya las voces no se tejen en un contrapunto continuo, sino que se alternan distribuidas en tres coros en un diálogo policoral.

El también policoral *Cantate Domino* (para las festividades de la Virgen) es una muestra clara del Vivanco más vanguardista presente en el *Liber Motectorum*, aquel que recoge y amplía las tendencias que ya se habían comenzado a introducir en España a finales del siglo XVI procedentes de Roma a través de Francisco Guerrero y Tomás Luis de Victoria. Al otorgar a la música policoral un genuino y distintivo color hispano con sus característicos ritmos vivos y alternancias entre compases binarios y ternarios, Vivanco mira hacia el futuro, anticipándose a las señas de identidad que constituirían la columna vertebral de la música religiosa española del siglo XVII y buena parte del siglo XVIII.

Josefa Montero García
y Jorge Martín Valle

Fundado en 2001, el galardonado **Ensemble Plus Ultra** es “un equipo de los mejores cantantes británicos de música antigua” (*Early Music Today*) cuya misión es la promoción de interpretaciones historicistas de maravillas del Renacimiento recientemente descubiertas. El Ensemble está impulsado por un espíritu de descubrimiento, de desvelar tesoros musicales del pasado y de explorar aguas polifónicas inexploradas. Se ha convertido en uno de los principales exponentes mundiales de la música del Renacimiento español. El Ensemble Plus Ultra huye de hacer música con fórmulas aburridas. Está constantemente cruzando los límites, tanto en la elección del repertorio como en sus enérgicas y dinámicas interpretaciones, que siempre muestran atención rigurosa a los detalles musicales e históricos. Aprovechando la experiencia de varios distinguidos musicólogos, sus grabaciones incluyen música (a menudo primeras interpretaciones en tiempos modernos) de compositores como Tomás Luis de Victoria, Cristóbal de Morales, Fernando de las Infantas, Francisco Guerrero, William Byrd y Alonso Lobo. Graban regularmente para el sello Deutsche Grammophon, y fueron galardonados con un prestigioso premio Gramophone por su caja de obras sacras de Tomás Luis de Victoria. Su disco *From Spain to Eternity*, fue premiado con 5 estrellas por la *BBC Music Magazine*. La apretada agenda de giras del Ensemble Plus Ultra incluye actuaciones en toda España, en toda Europa y en América del Norte y más allá, y más recientemente en Nueva York, Boston y el Wigmore Hall de Londres. Además de sus conciertos regulares, el Ensemble es un apasionado de la educación juvenil, principalmente de entornos desfavorecidos musicalmente. Han llevado a cabo talleres y proyectos educativos en el Reino Unido, España y los Estados Unidos de América.


Ensemble Plus Ultra

Desde su fundación en 1984 **Schola Antiqua** se dedica al estudio, investigación e interpretación de la música antigua y en especial del canto gregoriano. Todos sus componentes se formaron como niños de coro en la Escolanía de la Abadía de Sta. Cruz del Valle de los Caídos. Centra su repertorio en la monodia litúrgica occidental así como la polifonía del Ars Antiqua y Ars Nova y en las interpretaciones *alternatim* con órgano y con conjuntos vocales e instrumentales como La Colombina, Ensemble Plus Ultra, His Majesty's Sagbutts and Cornetts, La Grande Chapelle, Ensemble Baroque de Limoges, La Capilla Real de Madrid, Ministriles de Marsias, The English Voices, La Venexiana, Alia Musica, Orquesta Barroca de Venecia, The Tallis Scholars, Ensemble Organum, Tenebrae, Artefactum, La Madrileña, Coro Victoria, Capella Prolationum o La Danserye. Ha actuado en numerosos festivales en Europa, EEUU, Centroamérica, Próximo Oriente y Japón. Su discografía incluye registros dedicados al canto mozárabe, al canto gregoriano y reconstrucciones históricas de polifonía de los ss. XV-XIX con las agrupaciones antes mencionadas. En 2012 realizó una serie de grabaciones en cámara anecoica dentro de un programa de arqueología acústica en colaboración con el CSIC y el Departamento de Ingeniería Acústica del Institute of Technical Acoustics de la Universidad de Aquisgrán para reconstruir señales musicales en entorno anecoico para recrear de manera virtual el sonido del Antiguo Rito Hispánico. Ha estrenado *Apocalipsis* de Jesús Torres, así como el *Libro de Leonor* de José María Sánchez-Verdú junto al Ensemble Organum, *Paharión* de Konstantia Gourzi junto al Ensemble Opus21musikplus y *Cuaderno Persa* de Santiago Lanchares junto al grupo Artefactum.


Schola Antiqua

La Danserye se crea en 1998 en Calasparra (Murcia, España) con el objetivo de investigar, recrear y difundir la música y los instrumentos de viento desde el final de la Edad Media hasta el principio del Barroco, especializándose en el periodo del Renacimiento. Todos sus miembros se dedican a la investigación y reconstrucción de instrumentos de viento, formando su propio taller desde el principio y completando su formación como intérpretes con prestigiosos profesores en diferentes cursos y clases magistrales: Jean Tubéry, Josep Borràs, Douglas Kirk, Renate Hildebrant, Jordi Savall o Jeremy West. Actualmente cuentan con la colección de instrumentos del Renacimiento más importante de España y una de las mayores de Europa, superando el medio centenar de instrumentos diferentes de todas las familias. Igualmente muestran una gran inquietud por el mundo de los ministriles y el papel que desempeñaron en el mundo cultural de los siglos XVI y XVII, desarrollando tareas de investigación con musicólogos como Juan Ruiz Jiménez, Javier Marín López, Douglas Kirk y Michael Noone, entre otros.

Actualmente se centran en la interpretación de la música bajo una perspectiva históricamente informada, conjugando los diferentes aspectos de investigación e interpretación con el objeto de ofrecer un producto musical de calidad con el máximo rigor histórico posible. En este sentido, La Danserye ha participado en los festivales y ciclos especializados más importantes de España, Francia, Bélgica, Holanda, Alemania, México y Colombia, principalmente desarrollando proyectos relacionados con la recuperación del patrimonio musical hispánico, aspecto con el cual se encuentran muy sensibilizados. Han realizado más de una decena de proyectos inéditos, cuatro de los cuales han sido llevados al soporte discográfico desde 2012, constituyendo primeras grabaciones mundiales de música conservada en archivos españoles e hispanoamericanos, prestando especial atención al repertorio conservado en las catedrales de Puebla y México y a la música para conjuntos de ministriles. Todos los registros han obtenido excelentes críticas y reseñas en revistas musicológicas y de historia del arte de todo el mundo, que han llevado a considerar al conjunto como el “exponente moderno más relevante del mundo en la música instrumental del Renacimiento” (Douglas Kirk, *Revista Española de Musicología*, 2014). Desde 2013 son grupo residente en el Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza y desde 2019 de la Academia de Polifonía Española en los cursos de Pastrana organizados por la Universidad de Alcalá de Henares.


La Danserye

During the Ancient Régime, cathedrals were the great musical centres that did not spare any means to enhance divine worship by means of sound art. So they always sought out the best musicians who interpreted the works composed and directed by a chapel master who had obtained the post by open competition. Against this background the Cathedral in Salamanca stood out because, though not all the chapel masters managed to do so, in theory they could also opt for the chair of music at Salamanca University and so combine the two most important musical appointments in the city. This circumstance led to Salamanca attracting leading professional musicians as was the case with Sebastián de Vivanco.

Unlike the rest of our historical heritage, music may not be immediately appreciated as its language remains clouded for the majority, and even more so in compositions from Vivanco's time whose musical notation was different from today. The work of musicologists is required to transcribe the scores and choirs for interpretations which can reach our audiences. However it is not sufficient just to listen to this colossal endeavour in a magnificent concert, it is also necessary to "preserve" the sound for posterity so that we can listen and enjoy it again and again. That is precisely what the Salamanca Cathedral Chapter understands when promoting the recording of this CD. They hope it will be one more step in the recovery and broadcasting of the music of this great composer whose principal works are kept in our Salamanca Cathedral archives.

In order to bring out for public appreciation the treasures held in our cathedral, we have decided to create this CD label this year, 2022, celebrating the Fourth Centenary of Vivanco's death. The project begins with the CD you have in your hands, destined as a tribute to so eminent a composer whose relevance has been traditionally eclipsed by yet another composer from Ávila, an exact contemporary of Vivanco, the famous Tomás Luis de Victoria, subjecting him to the inevitable comparison due to the fact that Victoria perhaps carries more weight owing to his wider international projection. Following on from this CD others will appear dedicated to composers related to our cathedral.

This recording would not have been possible if it were not for many different persons and institutions to whom we offer our thanks for their collaboration. My gratitude also goes to the musicologists who have transcribed the pieces, especially to Jorge Martín Valle, to the editors of the accompanying booklet and to all the performers, Ensemble Plus Ultra, Schola Antiqua and La Danserye, who have shared in the production of the polyphony, Gregorian chant and instrumental music with utter distinction. Finally, my thanks go especially to David Martin, the artistic director, and to Michael Noone, a great scholar of Vivanco and initiator and coordinator of the project. Thanks I repeat to all of them: the coming generations will now get to know this music, which kindled the light of faith of those who went before us.

Antonio Matilla Matilla
Dean of the Cathedral of Salamanca

Sebastián de Vivanco

Born in Ávila, Sebastián de Vivanco (ca.1553-1622) is one of the Cathedral of Salamanca's most famous chapel masters and, as José Artero says, a "first-class polyphonist, of neat technique, great ability in development, meticulous in sound and dynamics, always with an austere but robust voice effect that reaches points of great delivery and boldness". This was precisely Artero, a canon and prefect of music at the Cathedral of Salamanca, one of the greatest enthusiasts of Vivanco and other "great forgotten musicians" in the first decades of the 20th century. From then on, Vivanco has been the topic of interesting research that has advanced our knowledge of his music. This is also the aim of the present CD, published on the Fourth Centenary of Vivanco's death.

In Vivanco's time, cathedrals were the centres of music, where psalmists interpreted Gregorian chant and the Chapel choir polyphony, all accompanied by minstrels as in this recording. There the chapel masters' works were interpreted, they were men who had passed through demanding examinations in order to acquire their position. Their biographies were similar, all beginning in the choir schools, practically the only places where music was taught. The best of them began their careers there, aiming in the end to become chapel masters in a great cathedral. Although there are no exact details, Vivanco began that path in the Cathedral of Ávila.

Our first reference about Vivanco leads us to the Cathedral of Lérida, whose chapter appointed him chapel master on the 4th of July 1576. That same year the same post became vacant in Segovia, where they drew up the conditions to fill the post and Vivanco was mentioned, so they sought information about him from various musicians. Vivanco passed the exam on the 9th of February 1577, showing to be "very skilful and sufficient". Ten years later he received a tempting offer from the Cathedral in Seville as assistant to the great Francisco Guerrero. He then set off for Seville. On the 8th of July 1587 he passed through Ávila and there offered his services at the cathedral, willing to stay there for a lower salary. As the current master, Hernando de Isasi, was very old, the chapter accepted his offer with the agreement of Segovia, and on the 15th of July 1587 Vivanco was now the chapel master of his home cathedral.

In July 1602, the Salamanca chapter offered the post of chapel master to Vivanco. When the precentor of Ávila heard that Vivanco wished to leave for Salamanca where he would be offered “great advantages”, he recommended that the chapter ought not “to allow him to leave”. However, Vivanco had made his decision and took up the post on the 30th of September 1602, with good economic conditions and the appointment of his brother Gabriel as chaplain to the choir. So Vivanco succeeded in fulfilling his aim, which opened up the possibility of opting for the university chair of music there and of printing his major works in the printing shop of the official university printer, the Flemish Artus Taberniel.

On the 19th of February 1603, the chair became vacant as its occupant, Bernardo Clavijo, then the cathedral organist, moved to Madrid. Vivanco was the only candidate and obtained the post without examination considering the excellent economic conditions that the chapter had offered him little before on account of his being “a man of great eminence in his musical capabilities”. From that day onwards, he would take up both posts simultaneously and remained in Salamanca until he died.

At the end of 1620 Vivanco, now some seventy years old and tired, asked for retirement from his chair. On the 23rd of December, a royal charter was read out in faculty whereby he was granted his wish despite lacking some few months of the required service before he could accede to retirement, for he had been 18 years in the post and was ill and disabled. He was then granted retirement without loss of any of his privileges. The chair was declared vacant and on the 9th of January 1621 Tomé Hernández was appointed as his substitute. In 1603 Hernández had succeeded Clavijo as organist of the cathedral and the university did not examine him either because he was “a well-known person”. However, Hernández died some months before Vivanco and he was one of the examiners who, on the 14th of March 1622, ratified the new substitute for the chair, Roque Martínez.

Despite his prestige and good relations with the Salamancan chapter, Vivanco had disagreements with it, especially over financial questions. In November 1616, a general cut in salaries was decreed for the cathedral officials, as a result of which Vivanco would lose somewhat more than 12.000 maravedies in pay annually and the 20.000 he received for teaching the choir boys would go to Francisco Martín, the musician commissioned to undertake that task. Vivanco reacted with a lawsuit and succeeded in losing only half the amount set aside for Martín, but he did not recover the cut in salary “being the estate greatly in debt and in need, and the said chapel master holding sufficient means”.

Vivanco died on the 25th of October 1622. The details of his funeral were organised that day at an extraordinary chapter meeting, his executors being the prior Andrés de Baeza and the canon Pedro Ochagavía. It was decided that "he be given burial and tomb in the passageway of the new church, at the top of the stairs that lead to the Santo Cristo de las Batallas and at the exit of the sacristy towards the old church…". At the university, Roque Martínez obtained the chair on the 9th of December 1622. Among his examiners was Diego de Pontac, newly appointed chapel master in the cathedral because the university did not accept the chapter's proposal to postpone provision of the chair until a master of recognized excellence should opt for both positions as Vivanco had been.

Vivanco and mastery (1607)

In 1607 Vivanco published his first printed collection, the *Liber Magnificarum.* The book contains 18 Magnificats, two for each of the eight tones (except for the first and eighth tone, which have three each) and two *Benedicamus Domino.* The book from its first page onwards is entirely a declaration of intent: on the title page a picture appears of a stereotyped Vivanco kneeling in prayer. At his feet two birettas which symbolise his double condition as cathedral chapel master and university don.

Framed around the picture can be found written the music of an infinite canon without a text that can be interpreted by 4, 5 or 6 voices and a three-voice canon *Christum regem*. Other composers such as Alonso Lobo had already popularized assigning a canon on the title page as a form of presentation. One must remember that the composition of canons, either with a resolution or via more or less complex puzzles, was a sign that composers employed to show their skill and wit. In fact, throughout the 16th century we have abundant examples in Italy of contests between musicians who challenged each other, with a composer as judge, to write canons under certain given rules. One of the most famous of these contests was that where the Spaniard Sebastián Raval and the Calabrian Achille Falcone challenged each other for a gold ring as a prize, with subsequent appeals and mutual accusations of fraud included.

At the end of the 16th and beginning of the 17th centuries in the Iberian Peninsula, the Magnificat underwent a sudden increase as the favoured means used by composers to show off their mastery in the field of counterpoint against the mass or the motet. Until then considered a genre of relatively minor importance, Spanish and Portuguese polyphonists published collections of Magnificats with canons and spectacular vocal arrangements in a short period of time. The Magnificat, with odd or even verses typically sung in

polyphony, with plain chant alternating in the other verses, was a perfect opportunity for the composer to show his skill, given the limited scope on which it was based (the corresponding plain chant) and the strict form that characterizes it. In all the 18 Magnificats and the two *Benedicamus Domino* Vivanco, more than his contemporaries, stands out because of the complexity of his counterpoint. One of the most well-known Magnificats is the *Magnificat quarti toni* in odd verses, where the *Gloria Patri* is not only enlarged to eight voices but also includes three simultaneous melodies in plain chant, while a tenor sings in sequence the plain chant melody in eight Gregorian modes corresponding to each of the verses of the Magnificat.

The *Magnificat octavi toni* that is performed here is the last that appears in Vivanco's *Liber Magnificarum* and it is also the only one entirely scored for eight voices throughout. The same as a year later in his *Missa in manus tuas*, Vivanco does not write with a double choir in mind following the trend of the time set by the Venetian composers, he rather opts for a real counterpoint format for eight voices, in line with works by his predecessors such as Alonso Lobo's *Ave Maria* or Bernardino de Ribera's *Ascendens Christus in altum.*

Vivanco imitates his own work (1608)

In 1608, one year after the *Liber Magnificarum*, Artus Taberniel published the *Liber Missarum* in Salamanca. It is a compendium of ten masses composed for four to eight voices. A surprising and unusual novelty compared with his contemporaries, Vivanco does not use any other composer's motet (not even Francisco Guerrero's, the favourite composer among Vivanco's generation of musicians) as a model for any of his masses. He rather chooses to use some of his own motets or plain chant as a base for his ten masses. Four masses are based on his own motets (*Doctor bonus, Crux fidelis, Assumpsit Jesus, O quam suavis est*), another two on unknown models (*Quarti toni* and *Sexti toni*) and another four on plain chant melodies (*Super octo tonos*, *In festo Beatæ Mariæ Virginis*, *Beata Maria Virgine in Sabatho* and *In manus tuas*).

Once again here Vivanco displays unmatched technical skill and expressivity. Although the canon appears less frequently than in the *Liber Magnificarum*, Vivanco composes here some of the most brilliant passages in his entire career in the *Sanctus*, but not in the *Agnus Dei* as was the use, which might be a reference to Bernardino de Ribera, his most likely master (together with Victoria) when he was yet a choirboy in Ávila.

The *Missa Beata Maria Virgine in Sabatho* is a Missa brevis entirely omitting the Credo. It was written specifically for Saturday celebrations of Our Lady based on the usual plain song versions of Marian masses. This simple mass for four voices holds a surprising *Hosanna in excelsis* which doubles up from four to eight voices via a 4 from 1 canon where three further melodies develop from one single melody on different pitches.

Vivanco, past and future (1602, 1614)

The last of three printed works from Artus Taberniel´s printing works, the *Liber Motectorum*, until recently believed to have been published in 1610, is now considered more plausible to have appeared four years later in 1614. It is a long anthology of 74 motets which take up differing styles, some decidedly conservative in strict counterpoint stemming from the Iberian tradition of Morales and Ribera, while others include polychoral motets for two or three choirs, more in line with contemporary Italian fashion.

Almost half the motets in the *Liber Motectorum* are extant in a previous manuscript version kept in a manuscript book held in the Cathedral of Salamanca, the *Libro de polifonía 1* (E-SAc LP 1). This book, which seems to date from the first years of Vivanco's chapel mastership in the cathedral and not researched until recent times, bears invaluable witness to the way Vivanco took up and reformed his early works to hand them to the printers, modernising and adapting them to the current aesthetics of the time.

Among the manuscript works kept in the cathedral in Salamanca can be found the simple hymn *Ave maris stella* for four voices, in which three verses have been set to polyphony leaving the others to be sung alternately in plain chant. *Assumpta est Maria* is one of the rare works that is only extant in manuscript form in the (E-SAc LP 1) but later left out of the printed *Liber Motectorum*. It is a delightful motet for six upper voices dedicated to the Assumption of Our Lady. *Quis dabit capiti meo* is a dramatic motet for five voices based on Angelo Poliziano's poem on the death of Lorenzo de Medici and transformed into a lament for Christ's betrayal. It is one of Vivanco's most brilliant works and is offered here for the first time

in the original version from the E-SAc LP 1. The vibrant funeral motet *Versa est in luctum*, while it has not been clearly assigned to Vivanco, is most often attributed to him. It links directly with the Spanish tradition of motets under the same name for six voices by Alonso Lobo and Victoria, based on a versicle from *The Book of Job* with clear musical references.

Among the motets from the 1614 *Liber Motectorum* on this recording there is another funeral motet *Circumdederunt me* for five voices. Vivanco most surely had in mind the well-known motet by Cristóbal de Morales on the same text and he updates the music with a contemporary turn by abandoning strict counterpoint with a sudden syllabic recitation on the words *et pericula inferni invenerunt me* ("and the dangers of hell encountered me"). *Lætetur omne sæculum,* dedicated to Mary Magdalene, is an uncommon motet due to its arrangement for seven voices, most likely with symbolic meaning, and its opening in triple metre. Likewise unconventional for similar reasons is *Caritas Pater est*, a motet for three choirs and three voices, each alluding to the Trinity: in this case the voices do not intertwine now in continuous counterpoint but alternate between the three choirs in polychoral dialogue.

Also polychoral is *Cantate Domino* (for feasts of Our Lady). It is a clear example of Vivanco's most avant-garde style in the *Liber Motectorum*, where he brings together and amplifies the tendencies that had already begun to appear in Spain at the end of the 16th century coming from Rome by means of Francisco Guerrero and Tomás Luis de Victoria. By giving polychoral music a distinctive Spanish colour with its characteristic lively rhythms and alternations from duple to triple metres, Vivanco looks to the future, anticipating the peculiarities that would become the mainstay of Spanish religious music in the 17th and the most part of 18th centuries.

Josefa Montero García
and Jorge Martín Valle

Founded in 2001, award-winning **Ensemble Plus Ultra** is “a crack squad of the finest British early music singers” (*Early Music Today*) whose quest is the promotion of historically-aware performances of recently-discovered marvels of the Renaissance. The Ensemble is driven by a spirit of discovery, of unveiling musical treasures from the past and of exploring unchartered polyphonic waters. They have become one of the world’s leading exponents of the music of Renaissance Spain. Ensemble Plus Ultra shuns dull, formulaic music-making. It is constantly pushing the boundaries, in the choice of repertoire and in its zesty, edgy performances that always display rigorous attention to musical and historical detail. Drawing on the expertise of several distinguished musicologists, their recordings have included music (often first modern-day performances) by composers such as Tomás Luis de Victoria, Cristóbal de Morales, Fernando de las Infantas, Francisco Guerrero, William Byrd, and Alonso Lobo. They record regularly for the Deutsche Grammophon label, and were awarded a prestigious Gramophone Award for their box set of sacred works by Victoria; their disc *From Spain to Eternity* was awarded five stars by *BBC Music Magazine*. Ensemble Plus Ultra’s busy touring schedule sees performances across Spain, throughout Europe, and in North America and further afield, including recent performances in New York, Boston, and London’s Wigmore Hall. In addition to their regular concert-giving, the Ensemble is passionate about educating young people (mainly from under-served backgrounds, with regard to music provision and exposure) in the music they perform. They have undertaken education workshops and projects in the United Kingdom, Spain, and the United States of America.

Since its foundation in 1984, **Schola Antiqua** has been dedicated to the study, research and performance of early music, especially Gregorian chant. All its members were trained as choirboys at the Escolanía de la Abadía de Santa Cruz del Valle de los Caídos. It focuses its repertoire on Western liturgical monody as well as ars antiqua and ars nova polyphony and on *alternatim* performances with organ, and with vocal and instrumental ensembles such as La Colombina, Ensemble Plus Ultra, His Majesty's Sagbutts and Cornetts, La Grande Chapelle, Ensemble Baroque de Limoges, La Capilla Real de Madrid, Ministriles de Marsias, The English Voices, La Venexiana, Alia Musica, Orquesta Barroca de Venecia, The Tallis Scholars, Ensemble Organum, Tenebrae, Artefactum, La Madrileña, Coro Victoria, Capella Prolationum and La Danserye. They have performed at numerous festivals in Europe, the USA, Central America, the Middle East and Japan. Their discography includes recordings dedicated to Mozarabic chant, Gregorian chant and historical reconstructions of polyphony from the 15th-19th centuries with the aforementioned ensembles. In 2012 they made a series of recordings in an anechoic chamber as part of a programme of acoustic archaeology, in collaboration with the CSIC and the Department of Acoustic Engineering of the Institute of Technical Acoustics of the University of Aachen, to reconstruct musical signals in an anechoic environment and recreate virtually the sound of the Ancient Hispanic Rite. They have premiered *Apocalipsis* by Jesús Torres, as well as *Libro de Leonor* by José María Sánchez Verdú with Ensemble Organum, *Paharión* by Konstantia Gourzi with Ensemble Opus21musikplus, and *Cuaderno Persa* by Santiago Lanchares with the Artefactum ensemble.

La Danserye was created in 1998 in Calasparra (Murcia, Spain) with the aim of researching, recreating and disseminating music and wind instruments from the end of the Middle Ages to the beginning of the Baroque, specialising in the Renaissance period. All its members are dedicated to the research and reconstruction of wind instruments, forming their own workshop at the outset and completing their training as performers with prestigious teachers in different courses and masterclasses: Jean Tubéry, Josep Borràs, Douglas Kirk, Renate Hildebrant, Jordi Savall and Jeremy West. They currently have the most important collection of Renaissance instruments in Spain and one of the largest in Europe, with more than 50 different instruments from all families. They also show great interest in the world of minstrels and the role they played in the cultural world of the 16th and 17th centuries, carrying out research work with musicologists such as Juan Ruiz Jiménez, Javier Marín López, Douglas Kirk and Michael Noone, among others.

They currently focus on the interpretation of music from a historically informed perspective, combining the different aspects of research and performance with the aim of offering a quality musical product with the greatest possible historical rigour. In this sense, La Danserye has participated in the most important festivals and specialised cycles in Spain, France, Belgium, Holland, Germany, Mexico and Colombia, mainly developing projects related to the recovery of the Hispanic musical heritage, a field with which they are particularly sympathetic. They have carried out more than a dozen unpublished projects, four of which have been brought to disc since 2012, constituting the world's first recordings of music preserved in Spanish and Latin American archives, paying special attention to the repertoire preserved in the cathedrals of Puebla and Mexico and to music for minstrel ensembles. All the recordings have obtained excellent reviews and reviews in musicological and art history journals around the world, which have led the ensemble to be considered the "world's most relevant modern exponent of Renaissance instrumental music" (Douglas Kirk, *Revista Española de Musicología*, 2014). Since 2013 they have been resident ensemble at the Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza, and since 2019 at the Academia de Polifonía Española in the Pastrana courses organised by the University of Alcalá de Henares.

Grabado en la Catedral Vieja de Salamanca
los días 25-27 de septiembre de 2022
Ingeniero de sonido, editor y masterizador: Bertram Kornacher - Cable Musical
Productor de sonido : Jacob Ewens

Traducciones: Gregory y Luisa Starkey

Foto digipack: Capilla de San Martín, Catedral Vieja de Salamanca

Diseño gráfico: Marco Antonetti - vist.co

vist.co

Consultor artístico: Michael Noone

www.cathedralis.es
www.catedralsalamanca.org
www.ensembleplusultra.com
www.scholaantiqua.com
www.ladanserye.com

CATEDRAL
DE SALAMANCA

IV CENTENARIO
VIVANCO
1622-2022

CATHEDRALIS

℗ & © 2022 Catedral de Salamanca. CTSLM001. DL S 449-2022. Quedan reservados todos los derechos del productor fonográfico y del propietario de la obra grabada.
Salvo autorización, quedan prohibidos la duplicación, alquiler y préstamo, así como la utilización de este CD para la ejecución pública y radiodifusión. Hecho en la UE