Missa Super Octo Tonos

Sebastián de Vivanco



Sourcework

Schola Antiqua

La Danserye

MISSA SUPER OCTO TONOS

Una liturgia académica en la Salamanca del Renacimiento

Sebastián de Vivanco (ca.1553-1622)

1. Procesión (ministriles)	Spiritus sanctus, a 4vv	02'26
2. Motete	Orantibus in loco isto, a 4vv	03'02
3. Antífona para la aspersión	Asperges me, a 4vv	05'50
4. Introito (canto llano)	Statuit ei Dominus	02'42
5. Kyrie	Missa super octo tonos, a 4vv	05'17
6. Gloria	Missa super octo tonos, a 4vv	05'03
7. Gradual (canto llano)	Ecce sacerdos magnus	01'19
8. Motete para el Evangelio (ministriles)	Diligite inimicos vestros, a 4vv	02'13
9. Credo	Missa super octo tonos, a 4vv	07'30
10. Ofertorio (canto llano)	Inveni David	01'17
11. Prefacio (canto llano)		03'23
12. Sanctus	Missa super octo tonos, a 4vv	03'02
Osanna I	Missa super octo tonos, a 8vv	
13. Motete para la elevación (ministriles)	I pars. Ductus est Iesus	03'44
	II pars. Si filius Dei est, a 4vv	
14. Benedictus – Osanna II	Missa super octo tonos, a 3vv	01'35
15. Agnus Dei	Missa super octo tonos, a 5vv	04'04
16. Comunión (canto llano)	Fidelis servus	00'52
17. Motete	Videns crucem, a 6vv	02'59

Total Play Time: 56'27

Primera grabación mundial

SOURCEWORK

Stratton Bull, Rachel Carpentier — SUPERIUS
Ryan Burke, Brett Kostrzewski — ALTUS
Sam Bradley, Christian Goursaud — TENOR
Paul Kolb, Grantley McDonald — BASSUS

SCHOLA ANTIQUA

Juan Carlos Asensio Palacios (Dir.), Javier Blasco Blanco, Mario Fernández-Pacheco de la Torre, Javier de la Fuente Jarillo, Jorge Luis Gómez Ríos, Daniel Gómez Ruiz, Luis Fernando Loro Rodríguez, Abraham Molero López, José Manuel Martín-Delgado Sánchez, Manuel Núñez Llama, Benigno Antonio Rodríguez García, Jesús Mª Román Ruiz del Moral, Federico Rubio García, Luis Miguel Salinas Cámara

LA DANSERYE

Fernando Pérez Valera — CORNETA, SACABUCHE, FLAUTA
Juan Alberto Pérez Valera — CHIRIMÍA, BAJONCILLOS, FLAUTA
Luis Alfonso Pérez Valera — SACABUCHE, FLAUTA
Eduardo Pérez Valera — BAJÓN, CHIRIMÍA, FLAUTA

Instrumentos usados en la grabación
Instruments used in the recording

Spiritus sanctus
Chirimías tiple y alto y sacabuches
Treble and alto shawms and sackbuts

Asperges me
Corneta, bajoncillo alto, sacabuche y bajón
Cornet, alto dulcian, sackbut and bass dulcian

Missa Super octo tonos, Kyrie
Corneta, bajoncillo alto, sacabuche y bajón
Cornet, alto dulcian, sackbut and bass dulcian

Diligite inimicos vestros
Flauta alto, flauta tenor, flauta tenor y flauta bajo
Alto recorder, tenor recorder, tenor recorder and bass recorder

Missa super octo tonos, Sanctus y Osanna I
Corneta, bajoncillo alto, sacabuche y bajón
Cornet, alto dulcian, sackbut and bass dulcian

Ductus est Iesus – Si filius Dei est
Flauta tenor, flauta bajo, flauta contrabajo y flauta gran bajo
Tenor recorder, bass recorder, contrabass recorder, great bass recorder

Missa super octo tonos, Agnus Dei
Corneta, bajoncillo alto, sacabuche y bajón
Cornet, alto dulcian, sackbut and bass dulcian

Videns crucem
Cornetas, sacabuche y bajón
Cornets, sackbut and bass dulcian

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

NOTAS DEL LIBRO DE CORO: SOBRE LA INTERPRETACIÓN DE LA *MISSA SUPER OCTO TONOS* Y LOS MOTETES

Una liturgia imaginaria para inaugurar el año académico a principios del siglo XVII en Salamanca inspira esta presentación de la *Missa super octo tonos* de Sebastián de Vivanco, junto con los propios del canto gregoriano que la acompañan y una selección de motetes. Los polifonistas vocales e instrumentales de Sourcework y La Danserye, junto con los especialistas en canto llano de Schola Antiqua, comparten la práctica singular de ensayar e interpretar el repertorio a partir de fuentes originales. Reunidos alrededor del libro de coro, los polifonistas ofrecen al público por primera vez la *Missa super octo tonos* interpretada directamente desde el libro de coro en el que se imprimió en la primera década del siglo XVII, y grabada en el mismo lugar donde el compositor cumplía con sus tareas. Sin números de compás, marcas de ensayo ni director, estos grupos interpretan esta música a partir de la notación del propio compositor, de la misma manera —y en el mismo lugar— que Vivanco y sus colegas.

Los ocho cantantes de Sourcework interpretan la mayor parte de la música sacra compuesta para cuatro voces. Al *Sanctus* y a las secciones de la misa que Vivanco compuso para cinco voces (*Agnus Dei*) y ocho voces (*Osanna* I), se unen los ministriles de La Danserye. Esta colaboración entre ministriles y cantantes refleja una práctica históricamente documentada en las capillas musicales de las catedrales, colegiatas, conventos, monasterios y otras instituciones eclesiásticas españolas de los siglos XVI al XVIII. Entre las principales responsabilidades de los ministriles estaba la de duplicar o sustituir las voces humanas dentro del coro según las necesidades litúrgicas y prácticas. Al igual que los propios cantantes, se organizaban en familias instrumentales completas que abarcaban tanto los registros agudos como los graves. Además, tenían la capacidad de cambiar de instrumento para conseguir diferentes sonoridades, dependiendo del género musical o de la sección litúrgica específica del oficio. En esta grabación, tanto los intérpretes de La Danserye como los cantantes de Sourcework presentan una selección de motetes interpolados en varios puntos de esta liturgia imaginaria.

La *Missa super octo tonos* aparece junto a otras nueve misas ordinarias de Vivanco en el libro de coro impreso en 1608 por Artus Tavernier y su esposa Susana. La erudita concepción de la *Missa super octo tonos* no le resta belleza; la composición de Vivanco es sutil, cautivadora y magistralmente elaborada. A esta misa ordinaria añadimos una selección de motetes, la mayoría de los cuales no estaban disponibles en grabaciones comerciales hasta ahora. Estos motetes proceden principalmente del tercer libro de coro de música de Vivanco impreso en Salamanca. Este libro de motetes, publicado en 1614 (y no en 1610, como se pensaba antes de que el musicólogo Michael Noone demostrara lo contrario), procede de la imprenta de la propia Susana Muñoz, ya dos veces viuda. Para este proyecto se ha preparado una edición facsímil del libro de misas de 1608 y del libro de motetes de 1614 (Luis Alfonso Pérez Valera, Ensemble La Danserye, 2024-2025), reconstruyendo las fuentes originales a imagen y semejanza de un libro de coro tal y como habría salido de la imprenta de Susana Muñoz.

Aunque cada motete aparece en la colección impresa con una designación para su uso litúrgico, los motetes de esta grabación no se han seleccionado por su aplicación litúrgica concreta, sino por su interés musical y temático. Las dos piezas iniciales preceden a nuestra liturgia imaginaria como obras introductorias. ***Spiritus sanctus***, un responsorio para la fiesta de Pentecostés, es adecuado como apertura instrumental por su carácter festivo. Las chirimías y trombones utilizados en este motete proporcionan un carácter solemne digno de la apertura de una ceremonia litúrgica especial. ***Orantibus in loco isto***, compuesto para la dedicación de una iglesia, contrasta marcadamente con su sobria apertura y su modo frigio. Con ***Asperges me*** comienza nuestra liturgia imaginaria. Esta composición se encuentra únicamente en la fuente manuscrita posterior E-SA LP 2, lo que deja abierta la cuestión de la autoría de Vivanco. Aunque no escuchamos el texto de ***Diligite inimicos vestros***, es adecuado como motete instrumental después del Gradual, con su texto extraído del Evangelio de Mateo, que relata el mandamiento de Jesús de amar a los enemigos y orar por los perseguidores. El motete a dos voces ***Ductus est Iesus/Si filius Dei est***, interpretado en la Elevación, relata la tentación de Jesús en el desierto, contrastando el pan vivo recibido en la eucaristía con las piedras que Satanás desafió a Jesús a convertir en pan. En ambos motetes se han empleado diferentes combinaciones de flautas

de pico: flautas de registro medio-alto para *Diligite* y flautas de registro grave para *Ductus est Iesus*. Era muy común que los ministriles participaran en partes del Oficio Divino utilizando flautas de pico, como atestiguan numerosas referencias históricas, y también hay pruebas de la existencia de conjuntos de flautas de pico de diferentes tamaños dentro de las instituciones eclesiásticas. En el motete final, ***Videns crucem Andreas***, Vivanco establece el Responsorio para la fiesta de San Andrés Apóstol para seis voces, interpretado aquí por voces e instrumentos juntos. Vivanco acentúa la naturaleza narrativa de este texto con cambios de textura y registro, resaltando la exclamación de Andrés ante la cruz (simultáneamente la de Cristo y la de su propio martirio) con una extensa sección de homofonía, que por lo general utiliza con moderación.

La música de Vivanco es considerablemente diferente de la de sus contemporáneos más conocidos, sobre todo de la de su compatriota abulense Tomás Luis de Victoria. Pero la concepción de la *Missa super octo tonos* es única incluso entre las demás misas compuestas por Vivanco. Con este disco, presentamos una muestra de la riqueza musical de Vivanco, interpretada a partir de sus propios libros de coro y grabada en su entorno natural, la catedral vieja de Salamanca, donde descansan los restos mortales del propio compositor.

Fernando Pérez Valera y Rachel Carpentier



Facistol del Coro de la Catedral Nueva de Salamanca
Lectern of the Choir of the New Cathedral of Salamanca

LA IMPRESIÓN DE LIBROS DE CORO EN LA SALAMANCA DEL SIGLO DE ORO:
EL COMPOSITOR, EL FLAMENCO Y LA SALMANTINA ILETRADA

La música de Sebastián de Vivanco (Ávila, 1553? - Salamanca, 1622) ha llegado hasta nuestros días gracias a una notable confluencia de acontecimientos que se iniciaron cuando el compositor conoció a un joven de Amberes. Nuestra historia comienza a principios del siglo XVII, entre los muros de la catedral. Una densa niebla se ha levantado en el Tormes, envolviendo el paisaje urbano de la ciudad en un espeso manto. Los primeros rayos del sol de la mañana inciden sobre la arquitectura plateresca dorada de Salamanca; su piedra de Villamayor, bañada por la luz invernal, adquiere un tono rosado. Afuera, la niebla comienza a disiparse, mientras que dentro, en la sacristía, entre los canónigos y racioneros, encontramos a Vivanco quitándose su capa negra de coro con más determinación de lo habitual. Minutos antes, había dirigido el coro en la misa conventual de la Vigilia de Santo Tomás. Aunque era un día de ayuno, el ánimo de Sebastián se elevó al salir y encontrarse con la deslumbrante luz del sol invernal de Castilla.

Vivanco había alcanzado una reputación envidiable como uno de los mejores músicos de España y en Salamanca, tanto como Maestro de capilla de la catedral como Catedrático de Música, su preeminencia era indiscutible. Sin embargo, en vísperas de su 53 cumpleaños, ninguna de sus composiciones se había publicado. El 20 de diciembre de 1605, eso estaba a punto de cambiar.

Antes de impartir su conferencia semanal en las cercanas Escuelas Menores, Don Sebastián se apresuró a una cita con el impresor Artus Tavernier para firmar un acuerdo ante el notario Antonio de Vera. Aunque su contrato aún no se ha encontrado, conocemos su contenido gracias a referencias en documentos de archivo posteriores. Tavernier nació en Amberes, sede del ilustre taller de Christophe Plantin. La madre de Artus, Lynsken Berckmans, era una consumada impresora, y su padre, Ameet Tavernier, había alcanzado renombre como fundidor de tipos. En la década de 1580, como tantos otros ciudadanos, Artus se vio obligado a huir de la agitación de su ciudad natal. En Salamanca encontró una cálida acogida en el seno de una consolidada comunidad de impresores flamencos. Poco después, conoció a Susana Muñoz y se casó con ella, que no sólo facilitaría su integración en la comunidad local, sino que también se convertiría en socia igualitaria en la fundación de una empresa que llegaría a dominar la impresión de música sacra en el Siglo de Oro español. La familia vivía y trabajaba en un local alquilado a la catedral,

situado frente al Hospital de Santa María la Blanca. Fundado en el s. XII y ubicado en lo que hoy es el barrio de las Tenerías, el hospital y la residencia de Tavernier fueron arrasados por la catastrófica riada de San Policarpo en 1626. Sin embargo, en 1605, su hogar bullía con el jaleo de seis niños y el trabajo disciplinado del personal, cuyo esfuerzo permitió a Artus, que ya contaba con un catálogo de ventas de más de 20 títulos, consolidarse como uno de los impresores más activos de la ciudad universitaria.

Antes de su nombramiento en la catedral de Salamanca en 1602, Vivanco ejerció el magisterio en las catedrales de Lérida (1573-76), Segovia (1577-87) y Ávila (1587-1602). En sus bibliotecas musicales, Vivanco estudió los cantorales de compositores como Morales, Guerrero y Victoria. La mayoría de estos impresos se habían producido en el extranjero. De hecho, la impresión de polifonía en grandes formatos era tan especializada, y la economía asociada a ella tan precaria, que las imprentas españolas no pudieron competir con las de Venecia, Amberes, Roma o Lyons. En los cincuenta años transcurridos entre 1555 y 1605, las imprentas españolas sólo habían producido seis libros polifónicos, y el más reciente, el *Officium defunctorum* de Victoria (Madrid, 1605), era de una calidad tipográfica muy deficiente. Es difícil imaginar que, en octubre de 1605, cuando Vivanco desempaquetó cuidadosamente el envío que le había hecho el obispo Luis Fernández de Córdoba Portocarrero, que contenía el libro de Victoria, no sintiera otra cosa que decepción por su calidad tipográfica. Con tan sólo treinta folios, una maquetación recargada, impreso en papel de baja calidad y con los folios numerados incorrectamente, el *Officium defunctorum* de Victoria debió de intensificar la determinación de Vivanco de ver sus propias obras publicadas con una tipografía de calidad excepcional. Y Vivanco contaba con los fondos necesarios para hacerlo posible. Si bien Tavernier carecía de experiencia en la producción de libros de polifonía de gran formato, sus expectativas de expansión comercial debieron de verse impulsadas cuando el compositor le propuso la publicación no sólo de uno, sino de una *serie* bien planificada de impresos. Estos libros aparecerían en una sucesión ordenada, cada uno dedicado a un género litúrgico diferente: magníficats (1607), misas (1608) y motetes (1614).

Vivanco añadió otra propuesta a Tavernier: que su primera publicación estuviera adornada con un grabado en cobre que representara al propio compositor. Inspirado por la idea, Artus recurrió de inmediato al talento de su célebre compatriota, el grabador Pieter Perret. Milagrosamente, se conserva un ejemplar

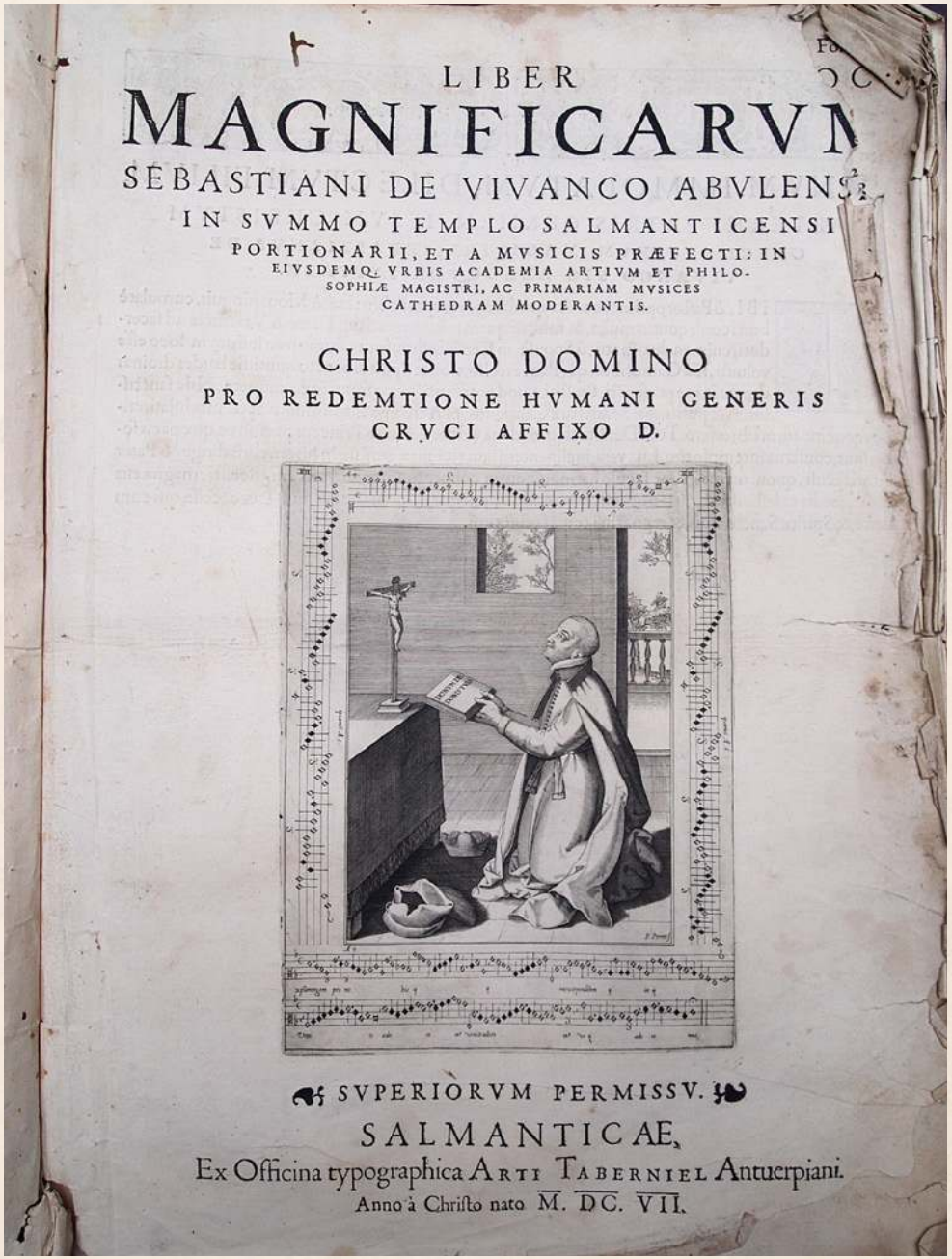
de la magnífica portada de Perret en buen estado en la Hispanic Society of America de Nueva York. Con este impactante frontispicio, el compositor –representado con las vestimentas que simbolizaban su rango académico y eclesiástico, rodeado de la notación musical de sus cánones perpetuos y con Cristo crucificado como único protector– anunció con confianza su entrada en el mundo de la música impresa. Y lo mismo hizo Tavernier.

Dos años y medio después, el 9 de marzo de 1608, el compositor y el impresor se reunieron de nuevo para firmar un nuevo contrato para la publicación de un libro de misas. Este segundo volumen, que contenía diez obras, una de las cuales era la *Missa super octo tonos*, seguiría el modelo del *Liber Magnificarum*.

Los meses transcurridos entre julio de 1607 y septiembre de 1608 representaron un período especialmente intenso para el taller, ya que en este tiempo se produjeron cuatro lujosos libros de coro polifónicos. Menos de un mes antes de que se completara el libro de misas de Vivanco, Artus y Susana invirtieron, el 12 de septiembre de 1608, la considerable suma de 8.680 reales en cuatro prensas y diversos utensilios de imprenta. La compra de estos bienes al impresor Andrés Renaut está documentada en un contrato de compraventa que resulta importante por varias razones. En primer lugar, es el documento más antiguo en el que Artus y Susana figuran como socios a partes iguales y en el que la pareja es descrita como «impresores y mercaderes de libros». En segundo lugar, la compra incluye tipos móviles para notas musicales, además de texto; y, en tercer lugar, nos muestra que Susana era analfabeta, ya que el documento fue firmado en su nombre por un testigo. Al año siguiente, esta joven madre se enfrentaría a una crisis: poco antes del 24 de julio, Artus fallecería y ella quedaría a cargo de la deuda que habían contraído. A finales de 1609, el primer volumen que apareció con el nombre de Susana en la portada marcó su consolidación como impresora independiente. Al año siguiente, se casó con el impresor Francisco de Cea Tesa. Entre 1610 y 1613, Cea Tesa publicó veinte volúmenes, dos de los cuales ocupan un lugar destacado en la historia de la música: el *Arte de canto llano* de Montanos (1610) y el *Psalmorvm, Hymnorvm* de Juan Esquivel (1613). Sin embargo, en 1613, Francisco falleció, y Susana se encontró de nuevo con hijos a su cargo, deudas y contratos de impresión pendientes.

Sin dejarse amedrentar, Susana se casó de nuevo y, para cuando falleció alrededor de 1625, podía contemplar con orgullo un legado impresionante. Entre 1607 y 1620, la imprenta que fundó con Artus había superado a todas las demás de la España de los siglos XVI y XVII en la producción de libros de coro polifónicos de gran formato. Sus siete libros de coro de lujo reúnen las obras completas de tres renombrados compositores y sacerdotes: Vivanco, Juan Esquivel y Diego de Bruceña. Uno de esos libros, el *Psalmorvm, Hymnorvm* de Esquivel, es posiblemente el cantoral más grande jamás impreso en España. En el primer cuarto del siglo XVII, Salamanca se había convertido en el centro de la producción de libros de coro en España. Además, el único hijo de Susana, Jacinto, fue nombrado impresor oficial de la Universidad y su tercer marido, Antonio Vázquez, impresor oficial de la Universidad de Alcalá de Henares. No sería exagerado afirmar que esta joven desempeñó un papel fundamental en el establecimiento de una dinastía de impresores. Y gracias a ella, en el siglo XXI podemos disfrutar de más de 280 obras de tres de los compositores españoles más importantes de las primeras décadas del siglo XVII.

Michael Noone



Portada del *Liber Magnificarum* de Vivanco, impreso por Artus Tavernier (1607)
Frontispiece of Vivanco's *Liber Magnificarum* (1607), printed by Artus Tavernier

UN HOMENAJE AL *OCTOECHOS*

En el libro de misas de Sebastián de Vivanco editado por Artus Taberniel y Susana Muñoz (Salamanca, 1608) encontramos estructuras basadas en los *cantus firmus* tradicionales apropiados para determinadas fiestas litúrgicas, así como muestras de la utilización excepcional de fórmulas melódicas como hilo conductor de algunas de sus composiciones. Vivanco nos ha dejado abundantes muestras de su maestría en el *Liber magnificarum* (Salamanca: Taberniel, 1607) en el que utiliza todos los tonos según la costumbre de estas colecciones, incluyendo además dos *Gloria Patri* a 8 voces de los modos IV y VI donde un par de rúbricas nos alertan de la especificidad del procedimiento usado: *Hic tenor in ordine decantat octo tonos* (para el modo IV) y *Super octo tonis, cum octo vocibus* (para el VI) por lo que podemos considerar que la *Missa super octo tonos* culminaba una práctica que unía sus dos quehaceres en la catedral y en la universidad.

Como en muchas otras obras en las que no se utiliza un *cantus firmus* ligado a una liturgia concreta, poco sabemos de cuál fue el destino interpretativo de una obra como la que se presenta en esta grabación en la que el compositor utiliza lo que es más distintivo en el canto de los salmos –la cadencia final, *differentia* o *sæculorum*– con los ocho tonos del llamado *octoechos*, a los que habría que añadir la *differentia* del *tonus peregrinus* conocido también como *octavus irregularis*, utilizando también esporádicamente las entonaciones de algunos tonos y otras fórmulas melódicas de canto llano familiares al compositor. Quizás su destino fuese una de las ceremonias de apertura de curso académico en la que mostraría su habilidad utilizando de manera *quasi* obsesiva unos temas melódicos bien conocidos por los asistentes. Que, además, en el impreso salmantino, la *Missa super octo tonos* comience precisamente en la p. 88 –detalle hábilmente notado por Michael Noone– muestra la importancia de la simbología en este mundo de transición del Renacimiento al Barroco.

La fiesta de San Martín fue durante años en la universidad salmantina la fecha de apertura del curso académico. Esto nos ha facilitado la elección de las partes del *Proprium Missæ* para poder reconstruir una ceremonia ligada también a la academia. Las melodías de canto llano han sido extraídas de la conocida *Editio Medicæa* (Roma, 1614), uno de cuyos ejemplares se encuentra en el archivo de la catedral que, por entonces, constituiría una novedad y que muy bien pudo ser conocida por el propio Vivanco a pesar de que su fecha de edición sea posterior a la publicación de sus misas. El modo del introito (I) coincide perfectamente con la modalidad predominante en la misa comenzando además el *Kyrie* en el *superius* con la *differentia* del modo I.

Doce son las secciones en las que Vivanco divide este *Ordinarium Missæ* y en ellas se alternan casi exclusivamente las fórmulas del *Protus* con las del *Deuterus*, aprovechando las dominantes comunes en la nota *la* sobre todo en los modos I y IV. Las entonaciones del *Gloria* y el *Credo* junto al Prefacio proceden de misales salmantinos impresos a finales del s. XVI, mientras que los *alternatim* al *Kyrie* y al *Agnus Dei* se han tomado de algunos de los cantorales del archivo de la catedral de los ss. XVI-XVII.

Tras haberse escuchado en valores largos en el *superius* la cadencia del tono primero, en el *Christe eleison* aparecen todas las otras fórmulas cadenciales –incluso el tono peregrino- sucediéndose en las distintas voces sin apenas dejar espacio para otras melodías libres de acuerdo con el siguiente esquema:

Superius: *Differentiæ* IVº tono + Vº tono + VIIIº tono + tono peregrino
Altus: *Differentiæ* IIº tono + VIIº tono + VIº tono + IIº tono + VIIIº tono
Tenor: *Differentiæ* VIIIº tono + VIIº tono (?) + IVº tono + VIº tono + IIº tono
Bassus: *Differentiæ* IIIº + VIIº tono + Vº tono + VIIIº + tono peregrino

Excepcionalmente el primer *Osanna* del *Sanctus* es a 8 voces. El *tenor I*, tras cinco pausas de breve, presenta la *differentia* del tono Iº que va a repetirse cuatro veces más ascendiendo de segunda en cada repetición, lo que le confiere desde el punto de vista melódico una configuración particular, de manera que en cada repetición el ambiente sonoro es de un tono diferente a pesar de que el diseño cadencial sea siempre el del primer tono. No obstante, la sensación sonora se asemeja al tono IIIº en la segunda repetición, al Vº en la tercera, al VIIº en la cuarta para retornar al primero, transportado una 5ª aguda, en la última de las repeticiones, es decir los llamados tonos auténticos.

En el *Agnus Dei* a 5 voces, la voz duplicada es el *altus* y precisamente en ese *altus 2us* la fórmula del IIº tono se manipulará desde el punto de vista tanto rítmico como melódico. Breves, longas, máximas se suceden para dar paso a la última repetición en la que se utilizarán todas las figuras.

Vivanco utilizará algunas fórmulas melódicas del canto llano, como la entonación del tono solemne de la antífona *Salve regina* que aparece en el *bassus* del *Credo* sobre las palabras *ex Maria*, o la cadencia de graduales de Vº modo (en una 2ª formulación diferente a los del tipo *Christus factus est*). Todo ello englobado en un permanente homenaje al número 8 (y a sus múltiplos y/o mitades) que culmina en el *altus* del *Agnus Dei* en forma de proporción de la semibreve (**8 semibreves** = 4 breves / 16 semibreves = **8 breves** = 4 longas / 32 semibreves = 16 breves = **8 longas** = 4 máximas). 40 (**8** x 5) es el número total de breves de esta última sección. Pero no sólo ahí. 16 (**8** x 2) son las breves del *Kyrie* I. La sección final del *Gloria* presenta 48 breves (**8** x 6), La parte central del *Credo* desde *Et incarnatus*, y la sección final hasta el *Amen* presentan 56 breves (**8** x 7). Todo esto junto a la página **88** en la que comienza la *Missa super octo tonos*. Un digno homenaje al *octoechos*.

Juan Carlos Asensio



Liber Magnificarum de Sebastián de Vivanco, impreso por Artus Tavernier (1607)
Sebastián de Vivanco's Liber Magnificarum, printed by Artus Tavernier (1607)

Sourcework, con sede en Boston, Massachusetts, comenzó en 2015 como un proyecto colaborativo con el objetivo de interpretar música de finales del siglo XV y principios del XVI a partir de la notación original. Nos hemos convertido en un conjunto internacional que prepara e interpreta toda la música a partir de fuentes originales. Sourcework ha presentado múltiples programas en Boston y ha realizado tres giras internacionales por Inglaterra e Irlanda (2018), Alemania y Austria (2021) y España (2024-25). Colaboramos regularmente con conferencias musicológicas, bibliotecas de libros antiguos y departamentos de música de universidades para enriquecer y compartir nuestro enfoque académico-interpretativo del repertorio. Actualmente estamos produciendo nuestra primera grabación de la *Missa Inclina Domine* de Philippe Rogier, la primera grabación de esta obra. Sourcework ha colaborado con artistas como Joshua Rifkin (The Bach Ensemble / Universidad de Boston), Stratton Bull (Cappella Pratensis / Fundación Alamire) y Anne Azéma (The Boston Camerata).


Sourcework

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. Ha formado parte del proyecto europeo *Repertorium* de recuperación de canto cristiano litúrgico olvidado tras el concilio de Trento.

Juan Carlos Asensio Palacios comienza sus estudios musicales en la Escolanía de Santa Cruz del Valle de los Caídos que luego continuará en el Real Conservatorio Superior de Madrid. Es colaborador del *Répertoire International des Sources Musicales*, y del A*têlier de Paléographie Musicale* de la Abadía de Solesmes. Ha sido Profesor de Musicología en el Conservatorio Superior de Salamanca y en el Real Conservatorio Superior de Madrid. En la actualidad es Profesor de Musicología en la Escola Superior de Música de Catalunya. Desde 1996 es Director de Schola Antiqua, y desde 2001 Miembro del Consejo Directivo de la *Associazione Internazionale Studi di Canto Gregoriano*, Miembro del grupo de estudio *Bibliopegia,* Editor de la revista *Estudios Gregorianos* y Miembro de número de la Academia San Dámaso de Ciencias Eclesiásticas y de la Societat Catalana d'Estudis Litúrgics y director-presentador del programa de Radio Clásica *Sicut Luna Perfecta.*


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 y colaboran asiduamente con musicólogos como Juan Ruiz Jiménez, Javier Marín López, Raúl Angulo o 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, Italia, Francia, Bélgica, Países Bajos, Alemania, México y Colombia, principalmente desarrollando proyectos relacionados con la recuperación del patrimonio musical hispánico. En este sentido, 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. Han prestado especial atención al repertorio conservado en las catedrales de Puebla y México y a la música conservada 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). También destacan sus colaboraciones con Ensemble Plus Ultra y Sourcework en dos proyectos discográficos monográficos sobre Sebastián de Vivanco, publicados por Cathedralis*,* el sello discográfico propio de la Catedral de Salamanca, en 2022 y 2026, respectivamente. Desde 2013 son grupo residente en el Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza.

En el campo de la formación realizan diversos talleres especializados por España y Portugal. A su vez, es frecuente su participación en los cursos y másteres organizados por la Universidad Internacional de Andalucía, Universidad de Granada, Universidad de Oviedo, Universidad Autónoma de Madrid y Universidad de Salamanca, entre otras. Además, desde 2019 imparten talleres en la Academia de Polifonía Española, organizados por la Universidad de Alcalá de Henares en Guadalajara y Pastrana.


La Danserye

NOTES FROM THE CHOIRBOOK: ON THE PERFORMANCE OF *MISSA SUPER OCTO TONOS* AND MOTETS

An imagined liturgy opening the academic year in early 17th-century Salamanca inspires this presentation of Sebastián de Vivanco's *Missa super octo tonos*, alongside accompanying Gregorian chant propers and a selection of motets. The vocal and instrumental polyphonists of Sourcework and La Danserye, together with the plainchant specialists of *Schola Antiqua*, share the unique practice of rehearsing and performing their repertoire from original sources. Standing together around the choirbook, the polyphonists bring to audiences for the first time the *Missa super octo tonos* performed directly from the choirbook in which it was printed in the first decade of the 17th century, and recorded in the very place where the composer fulfilled his duties. Without measure numbers, rehearsal letters, or a conductor, these ensembles interpret this music from the notation of the composer himself, in the same way – and in the same place – as Vivanco and his colleagues.

The eight singers of Sourcework present most of the mass music composed for four voice parts. To the *Sanctus* and the mass sections Vivanco composed for five voices (*Agnus Dei*) and eight voices (*Osanna* I), the *ministriles* (minstrels) of La Danserye join the singers. This collaboration between *ministriles* and singers reflects a historically documented practice within the musical chapels of Spanish cathedrals, collegiate churches, convents, monasteries, and other ecclesiastical institutions from the 16th to 18th centuries. Among the principal responsibilities of the *ministriles* was the doubling or substitution of human voices within the choir according to liturgical and practical requirements; like the singers themselves, they were organized into complete instrumental families encompassing both higher and lower registers. In addition, they possessed the ability to change instruments in order to achieve different sonorities, depending on the musical genre or the specific liturgical section of the office. In this recording, both the players of La Danserye and the singers of Sourcework present a selection of motets interpolated at various points in this imagined liturgy.

The *Missa super octo tonos* stands alongside nine other mass ordinary settings by Vivanco in the choirbook printed in 1608 by Artus Tavernier and his wife Susana. The erudite conceit of *Missa super octo tonos* does not diminish its beauty; Vivanco's setting is subtle, compelling, and expertly wrought. To this mass ordinary setting we add a selection of motets, most of which were unavailable on commercial recordings until now. These motets are primarily drawn from the third choirbook of Vivanco's music printed in Salamanca. This motet book, published in 1614 (not 1610, as thought before musicologist Michael Noone demonstrated otherwise), comes from the press of Susana Muñoz herself, now twice widowed.

A facsimile edition of the 1608 mass book and 1614 motet book has been prepared for this project (Luis Alfonso Pérez Valera, Ensemble La Danserye, 2024-2025), reconstructing the original sources in the image and likeness of a choirbook as it would have emerged from the press of Susana Muñoz.

While each motet appears in the print collection with a designation for its liturgical use, the motets on this recording were selected not for their precise liturgical application but rather for their musical and thematic interest. The two opening pieces precede our imagined liturgy as introductory works. ***Spiritus sanctus,*** a responsory for the feast of Pentecost, is fitting as an instrumental opening with its fanfare-like quality. The shawms and sackbuts used in this motet provide a solemn character worthy of the opening of a special liturgical ceremony. ***Orantibus in loco isto,*** composed for the dedication of a church, is starkly contrasting with its spare opening and phrygian mode. With ***Asperges me***, our imagined liturgy begins. This setting is found uniquely in the later manuscript source E-SA LP 2, leaving the question of Vivanco's authorship open. Although we do not hear the text of ***Diligite inimicos vestros***, it is fitting as an instrumental motet after the Gradual with its text drawn from the Gospel of Matthew, recounting Jesus's command to love one's enemies and pray for one's persecutors. The two-part motet ***Ductus est Iesus/Si filius Dei est*** played at the Elevation recounts Jesus's temptation in the wilderness, contrasting the living bread received in the eucharist with the stones that Satan challenged Jesus to change into bread. In both motets, different combinations of recorders have been employed: mid- to high-register recorders for *Diligite*, and low-register recorders for *Ductus est Iesus*. It was very common for *ministriles* to participate in parts of the Divine Office using recorders, as attested by numerous historical references, and there is also evidence for the existence of recorder ensembles of varying sizes within ecclesiastical institutions. In the final motet, ***Videns crucem Andreas***, Vivanco sets the Responsory for the Feast of St Andrew the Apostle for six voices, performed here by voices and instruments together. Vivanco accentuates the narrative quality of this text with textural and register changes, highlighting Andrew's exclamation at the cross (simultaneously Christ's and that of his own martyrdom) with an extended section of homophony, which he otherwise uses sparingly.

Vivanco's music is substantially different from his better-known contemporaries, most notably from that of his fellow Ávila native Tomás Luis de Victoria. But the conceit of *Missa super octo tonos* stands alone even among Vivanco's other mass settings. With this disc, we present a sample of the riches of Vivanco's music, performed from his own choirbooks, and recorded in its natural habitat of the Old Salamanca Cathedral, where the mortal remains of the composer himself lie.

Fernando Pérez Valera and Rachel Carpentier



Concierto en la Catedral Vieja de Salamanca el 23 de febrero de 2025
Concert at the Old Cathedral of Salamanca on February 23, 2025

PRINTING CHOIRBOOKS IN GOLDEN AGE SALAMANCA:
THE COMPOSER, THE IMMIGRANT, AND THE ILLITERATE SALMANTINA

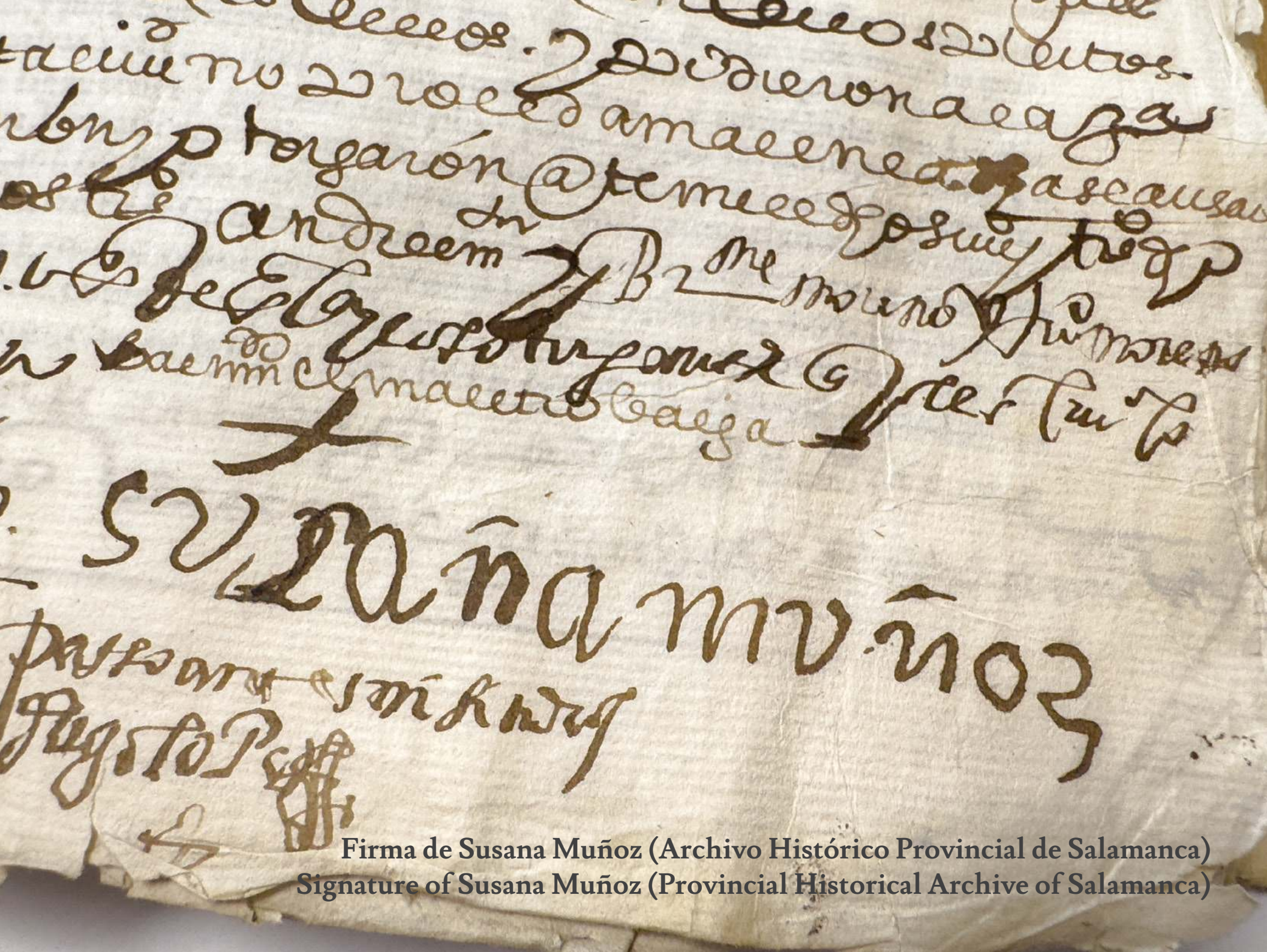
The music of Sebastián de Vivanco (Ávila, 1553? - Salamanca, 1622) comes down to us today as the result of a remarkable confluence of events initiated when the composer met a young man from Antwerp. Our story begins at the dawn of the 17th century within the walls of Salamanca's great gothic cathedral. A dense fog has risen from the Tormes river enveloping the city's urban landscape in a thick shroud. The sun's morning rays are falling on Salamanca's distinctive golden plateresque architecture; its Villamayor sandstone, bathed in the winter light, returns a rosy hue. Outside, the fog is beginning to lift, while inside, in the cathedral's vestry, among the canons and prebendaries, we find Vivanco removing his black choir cape with more purpose than usual. Minutes before, he had directed the choir at Mass for the Vigil of St Thomas. Although it was a day of fasting, Don Sebastián's spirits soared as he emerged from the massive stone structure into the blinding light of Castile's winter sun.

Vivanco was self-assured and optimistic. He had achieved an enviable reputation as one of Spain's finest musicians and in Salamanca, as both cathedral Chapelmaster and distinguished Professor of Music at the city's august university, his preeminence was indisputable. Yet now, on the eve of his 53rd birthday, not a single note of his music had been published. On December 20, 1605, that was about to change.

Before delivering his weekly lecture at the nearby Escuelas Menores, Don Sebastián hastened to an appointment with the printer Artus Tavernier to sign an agreement before the notary Antonio de Vera. Although their contract has not yet been found, we learn its contents from numerous references in later archival documents. Tavernier was born in Antwerp, a city dominated by the print industry and home to Christophe Plantin's illustrious printery. Artus's mother, Lynsken Berckmans, was an accomplished printer and his father, Ameet Tavernier, had achieved renown as a type-founder. In the 1580s, like so many of Antwerp's citizens, Artus was forced to flee from the turmoil of his hometown. In Salamanca he found a warm welcome in the embrace of a well-established community of expatriate Flemish printers. Soon

after, he met and married Susana Muñoz. She would not only assist his integration into the local community, but would also become an equal partner in founding a firm that would come to dominate the printing of sacred music in Spain's Golden Age. The family lived and worked in premises rented from the cathedral and located opposite the Hospital de Santa María la Blanca. Founded in the 12th century and located in what is now the Tenerías district, the hospital and Tavernier's residence were obliterated in the catastrophic floods of St Polycarp in 1626. In 1605, however, their household was abuzz with the bustle of six energetic children and the more disciplined industry of the staff whose exertion enabled Artus, now with a sale catalogue of more than 20 titles, to establish himself as one of the university city's most active printers.

Before his appointment as *maestro de capilla* at Salamanca cathedral in 1602, Vivanco was music director in the cathedrals of Lérida (1573-76), Segovia (1577-87), and Ávila (1587-1602). In their abundant music collections, Vivanco found and studied the printed choirbooks of such composers as Morales, Guerrero, and Victoria. Most of their printed choirbooks had been produced in foreign lands. Indeed, the printing of polyphony in large choirbook format was so specialized, and the economics associated with it so precarious, that Spanish printers found themselves unable to match the competition from Venice, Antwerp, Rome or Lyons. In the fifty years between 1555 and 1605, Spanish presses had produced only six choirbooks and the most recent, Victoria's *Officium defunctorum* (Madrid, 1605), was crudely unpolished. It's hard to imagine that, in October 1605, when Vivanco carefully unwrapped the package sent to him by bishop Luis Fernández de Córdoba Portocarrero containing Victoria's book, he felt anything other than disappointment with its typographical quality. At a mere thirty folios, with a crowded *mise-en-page* printed on paper of inferior quality and with incorrectly numbered folios, Victoria's book must have intensified Vivanco's determination to see his own works emerge in typography of exceptional quality. And Vivanco had the funds to make that possible. If Tavernier lacked experience in the production of large-format choirbooks, his ambitious hopes for commercial expansion must have been ignited when the composer proposed the publication of not just one choirbook, but rather the issuing of a well-planned *series* of choirbooks. Those books would appear in an orderly succession, each devoted to a single liturgical genre: magnificats (1607), masses (1608), and motets (1614).



Firma de Susana Muñoz (Archivo Histórico Provincial de Salamanca)
Signature of Susana Muñoz (Provincial Historical Archive of Salamanca)

Vivanco added a further proposal for Tavernier: that their maiden publication be adorned with a copperplate engraving depicting the composer himself. Suitably inspired, Artus immediately enlisted the artistry of his celebrated compatriot, the engraver Pieter Perret. Miraculously, only one copy of Perret's superb title page survives. It is preserved, in good condition, at the Hispanic Society of America in New York. With this arresting frontispiece, the composer – depicted in the regalia that signified his academic and ecclesiastical rank, surrounded by the musical notation of his perpetual canons, and with the crucified Christ as his only patron – announced his arrival on the stage of printed music with confidence. So too, did Tavernier.

Two and a half years later, on 9 March 1608, with the successful publication of the *Liber Magnificarum* now well behind them, the composer and the printer met again, now to sign a new contract for the publication of a book of masses. Containing ten masses, one of which is the *Missa super octo tonos*, this second volume would be modelled on the *Liber Magnificarum*

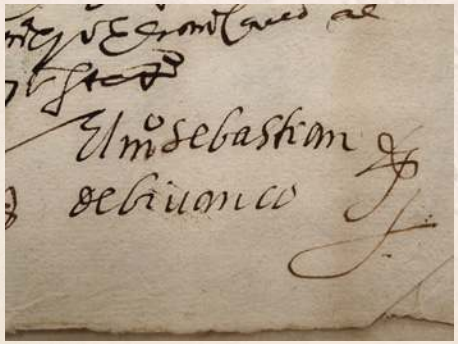
The 14 months between July 1607 and September 1608 represented an especially intense period for the press, for in this period it produced four luxury polyphonic choirbooks, accounting for a total of more than 1,000 pages. Less than a month before the fourth of these – Vivanco's mass book – was completed, Artus and Susana are found, on 12 September 1608, investing the large sum of 8,680 *reales* in four presses and a variety of printing supplies. The purchase of these goods from the printer Andrés Renaut is documented in a bill of sale that is important for several reasons. First, it is the earliest document in which Artus and Susana are listed as equal partners and in which the couple is described as 'printers and book merchants'. Second, the purchase includes metal type for musical notes as well as text and, third, it shows us that Susana was illiterate, the document being signed on her behalf by a witness. In the following year this young mother would face a crisis: some time before 24 July Artus would die and she would be responsible for the debt they had incurred in the previous year. At the end of 1609, the first volume to emerge with Susana's name on the title page signalled her arrival as a printer in her own right. In the following year, she married the printer Francisco de Cea Tesa. In the period 1610 to 1613 Cea Tesa produced twenty volumes, two of which occupy important positions in music history: Montanos's *Arte de canto llano* (1610) and Juan Esquivel's *Psalmorvm, Hymnorvm* (1613). In 1613, however, Francisco died, and Susana was once again left with children, debts, and unfulfilled printing contracts.

Seemingly undeterred, Susana married again and by the time of her death in about 1625 she was able to look back on an impressive legacy. Between 1607 and 1620, the printery she founded with Artus had eclipsed all other printing firms in 16th- and 17th-century Spain in the production of atlas-sized polyphonic choirbooks. Their seven luxury-format choirbooks bring together the complete works of three renowned priest-composers: Vivanco, Juan Esquivel, and Diego de Bruceña. One of those books, Esquivel's *Psalmorvm, Hymnorvm,* is quite possibly the largest choirbook ever printed in Spain. In the first quarter of the 17th century, Salamanca had become the center of choirbook production in Spain. In addition, Susana's only son Jacinto was appointed official printer to the University and her third husband, Antonio Vázquez, was appointed official printer to the University of Alcalá de Henares. It would not be hyperbolic to claim that this young woman played an essential role in establishing a printing dynasty. And it is thanks to her that we in the 21st century are able to enjoy more than 280 works by three of the most important Spanish composers writing in the first decades of the 17th century.

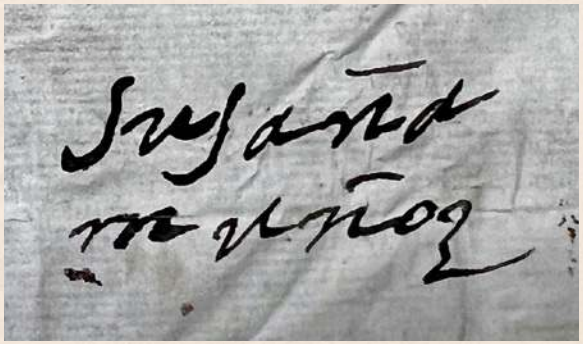
Michael Noone



Sebastián de Vivanco, *Liber Magnificarum* (1607) p. 9



Firma de Sebastián de Vivanco
Sebastián de Vivanco's signature



Firma de Susana Muñoz
Susana Muñoz's signature

A TRIBUTE TO *OCTOECHOS*

In Sebastián de Vivanco's book of masses, printed by Artus Taberniel and Susana Muñoz (Salamanca, 1608), we find structures based on traditional *cantus firmus* appropriate for certain liturgical festivals, as well as examples of the exceptional use of melodic formulas as a common thread in some of his compositions. Vivanco has left us abundant examples of his mastery in the *Liber magnificarum* (Salamanca: Taberniel, 1607), in which he uses all the tones according to the custom of these collections, also including two *Gloria Patri* for eight voices in modes IV and VI, where a couple of rubrics alert us to the specificity of the procedure used: *Hic tenor in ordine decantat octo tonos* (for mode IV) and *Super octo tonis, cum octo vocibus* (for VI), so we can consider that the *Missa super octo tonos* culminated a practice that united his two tasks in the cathedral and the university.

As in many other works that do not use a *cantus firmus* linked to a specific liturgy, little is known about the interpretative purpose of a work such as the one presented in this recording, in which the composer uses what is most distinctive in the singing of psalms – the final cadence, *differentia* or *sæculorum* – with the eight tones of the so-called *octoechos*, to which we should add the *differentia* of the *tonus peregrinus*, also known as *octavus irregularis*, sporadically using the intonations of some tones and other melodic formulas of plainchant familiar to the composer. Perhaps its intended use was for one of the academic year opening ceremonies, where it would showcase his skill by making almost obsessive use of melodic themes well known to the audience. Furthermore, the fact that, in the Salamanca edition, the *Missa super octo tonos* begins precisely on p. 88 – a detail skilfully noted by Michael Noone – shows the importance of symbolism in this world of transition from the Renaissance to the Baroque.

For many years, the feast of Saint Martin marked the start of the academic year at the University of Salamanca. This has made it easier for us to choose the parts of the *Proprium Missæ* in order to reconstruct a ceremony that is also linked to academia. The plainchant melodies have been taken from the well-known *Editio Medicæa* (Rome, 1614), a copy of which is kept in the cathedral archives. At the time, this would have been a novelty and may well have been known to Vivanco himself, even though it was published after his masses. The mode of the introit (I) coincides perfectly with the predominant mode in the mass, with the *Kyrie* also beginning in the *superius* with the *differentia* of mode I.

Vivanco divides this *Ordinarium Missæ* into twelve sections, in which the formulas of the *Protus* alternate almost exclusively with those of the *Deuterus*, taking advantage of the common dominants in the note, especially in modes I and IV. The intonations of the *Gloria* and the *Credo*, together with the Preface, come

from Salamanca missals printed at the end of the 16th century, while the *alternatim* to the *Kyrie* and the *Agnus Dei* have been taken from some of the choir books in the cathedral archives from the 16th and 17th centuries.

After hearing the cadence of the first tone in long values in the *superius*, in the *Christe eleison* all the other cadential formulas appear – including the *tonus peregrinus* – following one another in the different voices with hardly any space left for other free melodies, according to the following scheme:

Superius: *Differentiæ* IV tone + V tone + VIII tone + *tonus peregrinus*
Altus: *Differentiæ* II tone + VII tone + VI tone + II tone + VIII tone
Tenor: *Differentiæ* VIII tone + VII tone (?) + IV tone + VI tone + II tone
Bassus: *Differentiæ* III + VII tone + V tone + VIII + *tonus peregrinus*

Exceptionally, the first *Osanna* of the *Sanctus* is for eight voices. *Tenor* I, after five brief pauses, presents the *differentia* of tone I, which is repeated four more times, ascending by a second in each repetition, giving it a particular melodic configuration, so that in each repetition the sound environment is of a different tone, even though the cadential design is always that of the first tone. However, the sound sensation resembles tone III in the second repetition, tone V in the third, tone VII in the fourth, and then returns to the first, transposed a fifth higher, in the last of the repetitions, i.e. the so-called authentic tones.

In the 5-voice *Agnus Dei*, the doubled voice is the *altus*, and it is precisely in this *altus secundus* that the formula of the II tone will be manipulated from both a rhythmic and melodic point of view. Breves, longas and maximas follow one another to give way to the last repetition, in which all the figures will be used.

Vivanco will use some melodic formulas from plainchant, such as the solemn intonation of the *Salve Regina* antiphon that appears in the *bassus* of the *Credo* on the words *ex Maria*, or the cadence of graduals in the 5th mode (in a 2nd formulation different from those of the *Christus factus est* type). All of this is encompassed in a permanent homage to the number 8 (and its multiples and/or halves), which culminates in the *altus* of the *Agnus Dei* in the form of the proportion of the semibreve (**8 semibreves** = 4 breves / 16 semibreves = **8 breves** = 4 longas / 32 semibreves = 16 breves = **8 longas** = 4 maximas). 40 (**8** x 5) is the total number of breves in this last section. But that's not all. 16 (**8** x 2) are the breves of *Kyrie* I. The final section of the Gloria has 48 breves (**8** x 6), the central part of the *Credo* from *Et incarnatus*, and the final section up to *Amen* have 56 breves (**8** x 7). All this together with page **88**, where the *Missa super octo tonos* begins. A fitting tribute to the *octoechos*.

Juan Carlos Asensio

Sourcework, based in Boston, Massachusetts, began in 2015 as a collaborative project with the goal of singing music of the late fifteenth and early sixteenth centuries from original notation. We have grown into an international performing ensemble that prepares and performs all music from original sources. Sourcework has presented multiple programs in Boston, and has conducted three international tours in England and Ireland (2018), Germany and Austria (2021), and Spain (2024-25). We regularly partner with musicological conferences, rare books libraries, and university music departments to enrich and share our scholar-performer approach to the repertoire. Our debut recording of the *Missa Inclina Domine* of Philippe Rogier, a premiere recording for the work, is currently in production. Sourcework has collaborated with such artists as Joshua Rifkin (The Bach Ensemble / Boston University), Stratton Bull (Cappella Pratensis / Alamire Foundation), and Anne Azéma (The Boston Camerata).

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. They have been part of the European project Repertorium for the recovery of Christian liturgical chant forgotten after the Council of Trent.

Juan Carlos Asensio Palacios began his musical studies at the Escolanía de Santa Cruz del Valle de los Caídos, which he later continued at the Real Conservatorio Superior de Madrid. He is a contributor to the Répertoire International des Sources Musicales. He has published in specialised journals together with transcriptions of the Madrid Codex and the Las Huelgas Codex, as well as the monograph *El Canto Gregoriano* for Alianza Editorial. He has collaborated with the Atêlier de Paléographie Musicale of the Abbey of Solesmes, and has been Professor of Musicology at the Conservatorio Superior de Salamanca and at the Real Conservatorio Superior de Madrid. He is currently Professor of Musicology at the Escola Superior de Música de Catalunya. Since 1996, he has been Director of Schola Antiqua, and since 2001, Member of the Board of Directors of the Associazione Internazionale Studi di Canto Gregoriano, Associate Researcher at CILengua, Member of the Bibliopegia study group, editor of the journal Estudios Gregorianos, and a full member of the Academia San Dámaso de Ciencias Eclesiásticas and the Societat Catalana d'Estudis Litúrgics. He is also the director and presenter of the Radio Clásica programme *Sicut Luna Perfecta*.

La Danserye was founded in 1998 in Calasparra (Murcia, Spain) with the aim of researching, recreating and disseminating music and wind instruments from the late Middle Ages to the early Baroque period, specialising in the Renaissance period. All its members are dedicated to the research and reconstruction of wind instruments, setting up their own workshop from the outset and completing their training as performers with prestigious teachers in various 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 fifty 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 and collaborate regularly with musicologists such as Juan Ruiz Jiménez, Javier Marín López, Raúl Angulo and Michael Noone, among others.

They currently focus on the performance of music from a historically informed perspective, combining different aspects of research and performance in order to offer a high-quality musical product with the greatest possible historical accuracy. In this regard, La Danserye has participated in the most important specialised festivals and cycles in Spain, Italy, France, Belgium, the Netherlands, Germany, Mexico and Colombia, mainly developing projects related to the recovery of Hispanic musical heritage. In this regard, they have carried out more than a dozen unpublished projects, four of which have been recorded since 2012, constituting the first worldwide recordings of music preserved in Spanish and Latin American archives. They have paid special attention to the repertoire preserved in the cathedrals of Puebla and Mexico City and to the music preserved for minstrel ensembles. All the recordings have received excellent reviews and critiques in musicological and art history magazines around the world, leading to the ensemble being considered ‘the world’s most important modern exponent of Renaissance instrumental music’ (Douglas Kirk, *Revista Española de Musicología*, 2014). Also noteworthy are their collaborations with Ensemble Plus Ultra and Sourcework on two monographic recording projects on Sebastián de Vivanco, released by Cathedralis, the record label of Salamanca Cathedral, in 2022 and 2026, respectively. Since 2013, they have been the resident group at the Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza.

In the field of training, they run various specialised workshops throughout Spain and Portugal. They also frequently participate in courses and master’s degrees organised by the International University of Andalusia, the University of Granada, the University of Oviedo, the Autonomous University of Madrid and the University of Salamanca, among others. In addition, since 2019 they have been giving workshops at the Spanish Polyphony Academy, organised by the University of Alcalá de Henares in Guadalajara and Pastrana.



Spiritus sanctus

Motete sobre un texto de un responsorio de maitines en la fiesta de Pentecostés (después de Hechos de los Apóstoles 2,2-3)

Spiritus Sanctus replevit totam domum ubi erant apostoli, et apparuerunt illis dispertitae linguae tamquam ignis, seditque supra singulos eorum.

El Espíritu Santo llenó toda la casa donde estaban los Apóstoles, y vinieron sobre ellos diferentes lenguas como de fuego que se posaron sobre cada uno de ellos.

Orantibus in loco isto

Motete sobre un texto de un responsorio de Maitines, fiesta de la Dedicación de una Iglesia (según 1 Reyes 8:36)

Orantibus in loco isto dimitte peccata populi tui, Deus, et ostende eis viam bonam per quam ambulent.

Para los que oran en este lugar, perdona los pecados de tu pueblo, Dios, y muéstrales el buen camino por el que deben caminar.

Asperges me

Antífona en la aspersión del agua bendita antes de la misa de los domingos (Salmo 50: 7, y 1)

Asperges me, Domine, hyssopo et mundabor, lavabis me, et super nivem dealbabor.
Ps: Miserere mei, Deus, secundum magnam misericordiam tuam.
Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto: sicut erat in principio, et nunc et semper, et in saecula saeculorum. Amen.
Asperges me, Domine …

Rocíame, Señor, con el hisopo y quedaré limpio. Lávame y seré más blanco que la nieve.
Salmo: Ten piedad de mí. Señor, según tu gran misericordia.
Gloria al Padre, y al Hijo, y al Espíritu Santo. Como era en el principio, y ahora, y siempre, y por los siglos de los siglos. Amén.
Rocíame, Señor…

Statuit ei Dominus

Introito de la Misa en la fiesta de San Martín, confesor y obispo (del Eclesiástico 45:30 y del Salmo 131:1)

Statuit ei Dominus testamentum pacis, et principem fecit eum, ut sit illi sacerdotii dignitas in aeternum.

Ps: Memento Domine, David: et omnis mansuetudinis eius. Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto: sicut erat in principio, et nunc et semper, et in saecula saeculorum. Amen.

El Señor estableció con él un pacto de paz y lo hizo príncipe, para que la dignidad del sacerdocio fuese suya para siempre.

Salmo: Acuérdate, Señor, de David y de toda su humildad. Gloria al Padre, y al Hijo, y al Espíritu Santo: como era en el principio, ahora y siempre, por los siglos de los siglos. Amén.

Ecce sacerdos magnus

Gradual de la misa en la fiesta de San Martín, confesor y obispo (del Eclesiástico 44:16 y 20)

Ecce sacerdos magnus, qui in diebus suis placuit Deo.
V: Non est inventus similis illi qui conservaret legem Excelsi.

He aquí un gran sacerdote, que en sus días agradó a Dios.
Versículo: No se encontró quien lo igualara en guardar la ley del Altísimo.

Diligite inimicos vestros

Motete sobre un texto del Evangelio en la misa del viernes después del Miércoles de Ceniza (Mateo 5:44b-45)

Diligite inimicos vestros, benefacite his qui oderunt vos, et orate pro persequentibus et calumniantibus vos, ut sitis filii Patris vestri qui in coelis est.

Amad a vuestros enemigos, haced el bien a los que os odian, y orad por los que os persiguen y calumnian, para que seáis hijos de vuestro Padre que está en los cielos.

Inveni David

Ofertorio de la misa en la fiesta de San Martín, confesor y obispo (Salmo 88:1-2)

Inveni David servum meum, oleo sancto meo unxi eum. Manus enim mea auxiliabitur ei, et brachium meum confortabit eum.

He encontrado a David, mi siervo; lo he ungido con mi óleo santo. Mi mano lo auxiliará, y mi brazo lo fortalecerá.

Prefacio antes del Sanctus de la Misa en la fiesta de San Martín, confesor y obispo

V: Per omnia saecula saeculorum.
R: Amen.
V: Dominus vobiscum.
R: Et cum spiritu tuo.
V: Sursum corda.
R: Habemus ad Dominum.
V: Gratias agamus Domino Deo nostro.
R: Dignum et iustum est.
V: Vere dignum et iustum est, aequum et salutare, nos tibi semper et ubique gratias agere: Domine, sancte Pater omnipotens, aeterne Deus: per Christum Dominum nostrum. Per quem maiestatem tuam laudant Angeli, adorant Dominationes, tremunt Potestates. Caeli caelorumque virtutes, ac beata Seraphim, socia exsultatione concelebrant. Cum quibus et nostras voces, ut admitti iubeas deprecamur, supplici confessione dicentes:
Sanctus, Sanctus…

V: Por los siglos de los siglos.
R: Amén.
V: El Señor esté con vosotros.
R: Y con tu espíritu.
V: Levantemos el corazón.
R: Lo tenemos levantado hacia el Señor.
V: Demos gracias al Señor, nuestro Dios.
R: Es justo y necesario.
V: En verdad es justo y necesario, es nuestro deber y salvación darte gracias siempre y en todo lugar, Señor, Padre santo, Dios todopoderoso y eterno, por Cristo nuestro Señor. Por Él, los Ángeles alaban tu majestad, las Dominaciones la adoran, las Potestades la temen. Los cielos y los ejércitos celestiales, y los bienaventurados Serafines, la celebran con común alegría. Con ellos, te rogamos que permitas que nuestras voces se unan, suplicantes, en humilde confesión, diciendo:
Santo, Santo, Santo...

Fidelis servus

Comunión en la misa de la fiesta de San Martín, confesor y obispo (según Lucas 12:42)

Fidelis servus et prudens, quem constituit Dominus super familiam suam, ut det illis in tempore
tritici mensuram.

Siervo fiel y prudente, a quien el Señor ha puesto al frente de su familia, para darles a su tiempo la ración de trigo.

Videns crucem

Motete sobre un texto de un responsorio de Maitines, fiesta de San Andrés Apóstol

Videns crucem Andreas, exclamavit dicens: O crux admirabilis, O crux inenarrabilis, O crux quae per totum mundum fulges, suscipe discipulum eius qui pependit in te, magister meus, Christus.

Al ver la cruz, Andrés exclamó diciendo: ¡Oh cruz admirable! ¡Oh cruz inenarrable! ¡Oh cruz que brillas en todo el mundo! Recibe al discípulo de aquel que pendió de ti, mi maestro, Cristo.

Grabado en la **Catedral Vieja de Salamanca** los días 23-25 de febrero de 2025
Ingeniero de sonido, editor y masterizador: Bertram Kornacher – Cable Musical
Productor: Bart Vandewege

Fotografías Catedral de Salamanca: Tommaso Tuzj – vist.co
Diseño gráfico: Marco Antonetti – vist.co

vist.co

Consultor artístico: Michael Noone
Coordinador y asesor de producción: Enrique Valverde Tenreiro

Fuente musical: Reproducción facsímil a tamaño original del *Libro de Polifonía 6* (LP 06)
para la *Missa super octo tonos* y *Libro de Polifonía 10* (LP 10)
para los Motetes, ambos procedentes del archivo de la Catedral de Salamanca
(Luis Alfonso Pérez Valera, Ensemble La Danserye, 2024)

cathedralis.es
catedralsalamanca.org
sourceworkboston.org
scholaantiqua.com
ensembledanserye.com

CATEDRAL
D SALAMANCA

COLLEGIUM BOSTONIENSE
FUND. MDCCCLXIII

CATHEDRALIS

℗ & © 2026 Catedral de Salamanca. CTSLM004. DL S 48-2026. 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