



INAUDITA MUSICA

FRANCISCO GUERRERO

1528-1599

Missa In te, Domine, speravi

1. Kyrie *
2. Gloria *
3. In illo tempore cum sublevasset *
4. Gloria et honore *

Missa In te, Domine, speravi

5. Credo *
6. Hic est discipulus *
7. Magne Pater Augustine *

Missa In te, Domine, speravi

8. Sanctus *
9. Quomodo cantabimus
10. Agnus Dei *
11. Ascendens Christus in altum *

** Primera grabación discográfica / First world recording*



M^a Jesús **PACHECO CABALLERO** - Soprano
Raquel **BATALLOSO MANZANO** - Soprano
Teresa **MARTÍNEZ LEÓN** - Alto
Julio **LÓPEZ AGUDO** - Tenor
Alejandro **RAMÍREZ SOLA** - Bajo / Bass

Manuel **PASCUAL** - Cornetas / Cornets
José Arsenio **RUEDA OCAÑA** - Bajón / Bassoon
Álvaro **GONZÁLEZ CUEVAS** - Órgano / Organ

Grabado en la **Capilla de San Rafael y Santa Teresa de la Hacienda Mendieta** (Alcalá de Guadaira), del 22 al 25 de Julio de 2024.

Grabación: **Miguel Ángel Muñoz**

Notas: **Francisco Rodilla**

Diseño y Maquetación: **Julio López**

Producción: **Miguel Ángel Muñoz y A5 vocal ensemble**

© 2025 Copyright: **A5 vocal ensemble**
- **Cabildo Catedral Metropolitano de Sevilla**



vocal ensemble

FRANCISCO GUERRERO

1528-1599



www.lahaciendamendieta.es



www.a5vocalensemble.com



CABILDO CATEDRAL
METROPOLITANO
SEVILLA



CABILDO CATEDRAL
METROPOLITANO
SEVILLA



Manuel PASCUAL, *Cornetas*
 José Arsenio RUEDA OCAÑA, *Bajón*
 Álvaro GONZÁLEZ CUEVAS, *Órgano*

M^a Jesús PACHECO CABALLERO, *soprano*
 Raquel BATALLOSO MANZANO, *soprano*
 Teresa MARTÍNEZ LEÓN, *alto*
 Julio LÓPEZ AGUDO, *tenor*
 Alejandro RAMÍREZ SOLA, *bajo*



Acerca del proyecto / About the project:

A lo largo de casi 10 años de trabajo, **Francisco Guerrero** es el músico que más ha sido demandado por los programadores de nuestros conciertos. En Sevilla su figura y obra es más que admirada, siendo uno de los músicos más importantes y valorados de nuestro país, en vida y tras su muerte en las postrimerías del siglo XVII, por lo que no podemos obviar lo que todo ello supone para un grupo vocal sevillano como el nuestro.

El presente conjunto de piezas supone el segundo CD que **A5 vocal ensemble** dedica monográficamente a **Francisco Guerrero**. El primero (*Ave Virgo*, 2022) ya incluyó varias obras que no habían sido grabadas previamente, del mismo modo que ocurre con la *Misa In te Domine Speravi* y la mayor parte de los motetes seleccionados en esta compilación, pues para nuestra sorpresa buena parte de la obra del compositor sevillano aun no ha sido recogida en grabación discográfica alguna, y siendo sevillanos nos hemos visto convidados a solucionar, al menos en parte, esta carencia en el patrimonio musical español, andaluz y sevillano. Además son piezas raramente escuchadas en directo, al menos hasta el estreno de este programa en el **Festival de Música Antigua de Sevilla**, en 2024. .

Throughout almost 10 years of work, **Francisco Guerrero** is the musician who has been most in demand by our concert programmers. In Sevilla his figure and work is more than admired, being one of the most important and valued musicians in our country, during his lifetime and after his death in the late 17th century, so we cannot ignore what all this means for a Sevillian vocal ensemble such as ours.

This is the second CD that **A5 vocal ensemble** has dedicated monographically to **Francisco Guerrero**. The first (*Ave Virgo*, 2022) already included several works that had not been previously recorded, as is the case with the *Misa In te Domine Speravi* and most of the motets selected in this compilation, because to our surprise a large part of the Sevillian composer's work



has not yet been recorded on any disc, and being from Sevilla we have been invited to remedy, at least in part, this deficiency in the Spanish, Andalusian and Sevillian musical heritage. Moreover, these pieces are rarely heard live, at least until the premiere of this programme at the **Seville Early Music Festival** in 2024.

Julio López Agudo

Agradecimientos / Acknowledgements

Al **Deán** y el **Cabildo de la Catedral de Sevilla** por apoyar y apostar por proyectos culturales y musicales como éste, que no es más que la plasmación del vastísimo patrimonio musical sacro que allí se atesora. A los propietarios de la **Hacienda Mendieta** por permitirnos realizar esta grabación en sus instalaciones; a **Miguel Ángel Muñoz** por su infinita paciencia. A nuestras familias y amigos, que siempre han estado ahí para hacer lo que fuera necesario. Gracias a todos por ello, pues sin su aportación, este CD no habría visto la luz, y especialmente a D. **Francisco Guerrero** por haber compuesto la más bella de las músicas, y por hacerlo en su ciudad para mayor gloria de la que fue en su tiempo la más importante capital del mundo conocido, y por tanto mereció la presencia y el colosal trabajo del más grande de los maestros polifonistas andaluces.

To the **Dean** and the **Chapter of the Cathedral of Sevilla** for supporting and investing in cultural and musical projects like this one, which is nothing more than the embodiment of the vast sacred musical heritage treasured there. To the owners of **Hacienda Mendieta** for allowing us to make this recording on their premises; to **Miguel Ángel Muñoz** for his infinite patience. To our families and friends, who have always been there to do whatever was necessary. Thanks to all of them, for without their contribution, this CD would not have seen the light of day, and especially to **Francisco Guerrero** for having composed the most beautiful of music, and for doing it in his city for the greater glory of what was in its time the most important capital of the known world, and therefore deserved the presence and the colossal work of the greatest of the Andalusian master polyphonists.

A5 vocal ensemble 19



M O T T E C T A

FRANCISCI GUERRERI

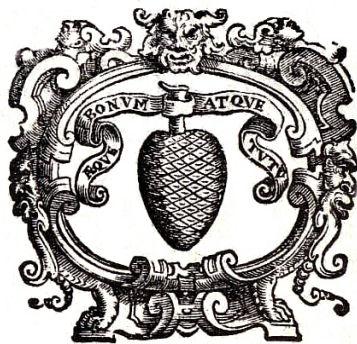
IN HISPALENSIS ECCLESIA

Musiconum praefecti.

QVE PARTIM QVATERNIS

Partim Quinis, alia Senis, alia Octonis
Concinuntur vocibus.

LIBER SECVNDVS.



VENETIIS, Apud Iacobum Vincentium.

M D L X X X I X.

Fuentes / Fonts:

Sacrae cantiones, Sevilla 1555
Liber primus Missarum, Paris 1566
Motteta, Venecia 1570
Mottecta, liber secundus, Venecia 1589
Motecta, Venecia 1597

FRANCISCO GUERRERO
1528-1599

INAUDITA
MUSICA



Inaudita música, de Francisco Guerrero (Sevilla, 1528-1599)

Francisco Guerrero fue uno de los compositores más venerados en su época, la segunda mitad del siglo XVI, según demuestran los numerosos testimonios de artistas, intelectuales de diversas épocas, en nuestro país y fuera de él: pintores como Francisco Pacheco; escritores, como Espinel, Lope o Góngora; tratadistas y compositores, como Cerone, Zarlino, Galilei, Martini, Lorente o Valls, son algunos de los que dejaron por escrito su estima por el maestro sevillano. Para el pintor Pacheco, su contemporáneo, «fue el más único de su tiempo en el arte de la música y escribió de ella tanto que, considerados los años que vivió y las obras que compuso, se hallan muchos pliegos para cada día y esto, en los de mano. Su música es de excelente sonido y agradable trabazón» (Francisco Pacheco, *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, Sevilla, 1599, ff. 94r-95r).

Iniciado en el arte de la música por su hermano Pedro Guerrero, consolidó sus estudios con el maestro de la seo sevillana Pedro Fernández de Castilleja, en cuya capilla ejerció como contralto durante 4 años y, después, con el mismo Cristóbal de Morales, según señala el propio Guerrero en su escrito autobiográfico de 1592 *Viage de Hierusalem*. En 1546, cuando contaba con 18 años, ganó la plaza de maestro de capilla en la catedral de Jaén, donde desempeñó su magisterio durante un trienio, hasta 1549. En este año, regresó a la catedral de Sevilla para retomar su puesto como contralto. Cinco años después, en 1554, ganó la plaza de maestro de capilla mediante oposición en la catedral de Málaga, en la que no llegó a ejercer finalmente por las condiciones tan favorables que le ofrecieron desde la catedral sevillana, la principal, la de ejercer su cargo de manera vitalicia, primero, como ayudante de Castilleja, encargado de los seises, ministriles y cantores y, después de la muerte de este, en 1574, ya como maestro de capilla titular. En esta catedral se establecería definitivamente hasta su muerte, acaecida en 1599. Su actividad no se limitó a la seo sevillana, y es que su fama como compositor le llevo a realizar numerosos viajes, tanto de índole profesional como personal. Sabemos de su presencia ante el emperador Carlos en Yuste en 1557, momento en que pudo ofrecerle alguna de sus recientes ediciones de música; en Madrid, ante Felipe II en 1561, para tratar de la edición de uno de sus libros, o finalmente, en Lisboa, para presentar ante el

joven Sebastián I de Portugal su *Liber primus missarum*, a quien precisamente estaba dedicado. También tuvo ocasión de desplazarse fuera de la península ibérica, a Roma (1581-1582), para tratar sobre dos de sus ediciones allí impresas, o a Tierra Santa, entre 1588 y 1589, con doble escala en Venecia, a la ida y a la vuelta, para ultimar dos de sus ediciones venecianas. De regreso a Sevilla, Guerrero vivió la última etapa de su vida, lo que Llorens llamó «años apacibles», alterados tan solo en 1591 por un auto de prisión contra el maestro por haber contraído una deuda con motivo de la publicación de su *Liber Vesperarum*.

Guerrero falleció el 8 de noviembre de 1599. Su entierro tuvo lugar con las ceremonias propias de prebendado de la catedral, con novenario, toque de campanas y misa a cargo de la capilla. El cuerpo del maestro fue depositado en la capilla de la Virgen de la Antigua de la propia catedral, donde se halla en la actualidad.

La figura de Guerrero como el maestro más influyente quizá de los compositores hispanos del siglo XVI se evidencia no solo por la impronta de su estilo, imitado por buena parte de los compositores ibéricos de las siguientes generaciones, sino también por la difusión de su abrumadora producción musical: motetes, misas, salmos, himnos, versiones del Magnificat, pasiones, canciones y villanescas, libros impresos en sucesivas ediciones a lo largo de toda la segunda mitad del siglo XVI en imprentas de Sevilla (Martín de Montesdoca, 1555), Lovaina (Pierre Phalèse, 1563), París (Nicolas de Chemin, 1566), Venecia (Antonio Gardane, 1570; Giacomo Vincenti, 1589 y 1597) y Roma (Domenico Basa, 1582 y 1584; y Alessandro Gardane, 1585), amén de manuscritos con obras que permanecerían inéditas o versiones instrumentales de su obra. Algunas de estas ediciones llegaron a territorios tan diversos como la península ibérica, España y Portugal, la América hispana, los estados de la península italiana, Francia, Inglaterra, el Sacro imperio germánico, Flandes, e incluso, a alguna de las colonias portuguesas de Asia.

Missa Domine, in te speravi

Las obras que se presentan en este registro corresponden a las dos de las tipologías más cultivadas por los compositores hispanos del momento, la misa y el motete. En primer lugar, la *Missa In te Domine speravi*, a cinco voces, una misa parodia incluida junto a otras siete misas

8. SANCTUS - Missa In te, Domine, speravi (Liber primus Missarum, 1566)

Sanctus, Sanctus, Sanctus,
Dominus Deus Sabaoth.
Pleni sunt coeli et terra gloria tua.
Hosanna in excelsis.
Benedictus qui venit in nomine Domini.
Hosanna in excelsis.

Santo, santo, santo,
Señor Dios de los Ejércitos.
Llenos estan el cielo y la tierra de tu gloria.
Hosanna en las Alturas.
Bendito el que viene en nombre del Señor
Hosanna en las Alturas.

Holy, holy, holy
Lord God of Hosts.
Heaven and earth are full of thy glory.
Hosanna in the highest.
Blessed is he that cometh in the name of the Lord.
Hosanna in the highest.

9. QUOMODO CANTABIMUS (in tempore laetitiae, Motecta, 1597)

*Quomodo cantabimus canticum Domini in terra aliena?
Si oblitus fuerit tui, Hierusalem,
oblivioni detur dextra mea.
Adhaereat lingua mea faucibus meis, si non meminero tui.*

¿Cómo cantaremos los cantos del Señor en tierra extranjera?
Si me olvidara de ti, Jerusalén,
pierda mi mano derecha su destreza.
Que mi lengua se pegue al paladar, si no me acordara de ti.

How shall we sing the Lord's song: in a strange land?
If I forget thee, O Jerusalem,
let my right hand forget her cunning.
May my tongue stick in my throat, if I don't remember you.

10. AGNUS DEI - Missa In te, Domine, speravi (Liber primus Missarum, 1566)

*Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem.*

Cordero de Dios que quitas el pecado del mundo, ten piedad de nosotros.
Cordero de Dios que quitas el pecado del mundo, ten piedad de nosotros.
Cordero de Dios que quitas el pecado del mundo, danos la Paz.

Lamb of God, who takes away the sins of the world, have mercy on us.
Lamb of God, who takes away the sins of the world, have mercy on us.
Lamb of God, who takes away the sins of the world, grant us peace.

11. ASCENDENS CHRISTUS IN ALTUM (in Ascensione Domini, Motecta, 1597)

*Ascendens Christus in altum,
captivam duxit captivitatem:
dedit dona hominibus. Alleluia.
Ascendit Deus in jubilatione,
et Dominus in voce tubae. Alleluia.
Dominus in caelo paravit sedem suam. Alleluia.*

Cristo, ascendiendo a lo alto,
llevó cautiva la cautividad:
dió dones a los hombres. Aleluya.
Dios ascendió con júbilo,
y al Señor con sonido de trompeta. Aleluya.
El Señor ha preparado su asiento en el cielo. Aleluya.

Christ, ascending on high,
led captivity captive:
He gave gifts to men. Alleluia.
God ascended with rejoicing,
and the Lord with the sound of a trumpet. Alleluia.
The Lord has prepared his seat in heaven. Alleluia.



y está sentado a la derecha del Padre;
y de nuevo vendrá con gloria para juzgar a vivos y muertos,
y su reino no tendrá fin.
Creo en el Espíritu Santo,
Señor y dador de vida,
que procede del Padre y del Hijo,
que con el Padre y el Hijo,
recibe una misma adoración y gloria,
y que habló por los profetas.
Creo en la Iglesia, que es una, santa, católica y apostólica.
Confieso que hay un solo Bautismo
para el perdón de los pecados.
Espero la resurrección de los muertos
y la vida del mundo futuro.
Amén.

I believe in one God,
the Father almighty,
Maker of heaven and earth,
and of all things visible and invisible.
And in one Lord,
Jesus Christ,
Only begotten Son of God,
Begotten of his Father before all worlds.
God of God, light of light,
Very God of very God.
Begotten, not made,
being of one substance with the Father:
by whom all things were made.
Who for us men
and for our salvation
came down from heaven.
And was incarnate by the Holy Ghost
of the Virgin Mary:
And was made man.
And was crucified also for us under Pontius Pilate:
suffered, and was buried.
And the third day He rose again
according to the scriptures.
And ascended into heaven,
and sitteth at the right hand of the Father
And He shall come again
with glory to judge the living and the dead:
His kingdom shall have no end.
And (I believe in) the Holy Ghost, Lord
and giver of life:

16 INAUDITA MUSICA

Who proceedeth from the Father and Son.
Who with the Father and Son
together is worshipped and glorified:
Who spake by the Prophets.
And in one holy catholic and apostolic church.
I acknowledge one baptism
for the remission of sins.
And I look for the resurrection of the dead
And the life of the world to come.
Amen.

6. **HIC EST DISCIPULUS** in festo S. Iohannis Apostoli, 27 decembris (*Mottecta liber secundus*, 1589)

*Hic est discipulus ille, qui testimonium perhibet de his;
et scimus quia verum est testimonium eius.*

Este es el discípulo que da testimonio de estos hechos.
Y sabemos que su testimonio es verdadero.

It is this disciple who testifies to these facts:
and we know that his testimony is true.

7. **MAGNE PATER AUGUSTINE** in festo S. Augustine, 28 Augusti (*Mottecta liber secundus*, 1589)

*Magne Pater Augustine preces nostras suscipe,
et per eas conditori nos placare satage.
Atque rege gregem tuum summum decus praesulum.
Amatorem paupertatis te collaudant pauperes.
Assertorem veritatis amant veri iudices.
Frangis nobis favus mellis de Scripturis disserens.*

Gran padre Agustín, recibe nuestras oraciones
y, por ellas, busca reconciliarnos con el Creador.
Y gobierna tu rebaño, el más ilustre de los obispos.
Como amante de la pobreza te alaban los pobres,
como defensor de la verdad los verdaderos jueces te aman.
Compartes con nosotros tu bondad al enseñarnos las Escrituras.

Great Father Augustine, receive our prayers,
and by them, seek thou to reconcile us to the Creator,
and rule thy flock, o highest glory of bishops.
The poor praise thee as one who loved poverty:
true judges love thee as a defender of the truth;
share with us the sweetness as thou expound the Scriptures.



Coro de la Catedral de Sevilla. Sus 117 sillares datan del finales del siglo XV y principios del XVI, y su enorme facistol, de la década de 1560 (en tiempos de Francisco Guerro) continúan hoy en uso diario para el culto.

A5 vocal ensemble 5



y tres motetes (entre ellos, el conocidísimo *Ave Virgo Sanctissima*) en su *Missarum liber Primus*, publicado en París en 1566 y dedicado, como ya se ha señalado, al rey Sebastián I de Portugal. Se trata quizá de una misa basada en un motete conocido por Guerrero, pero que hasta hoy no ha podido ser identificado. En efecto, tenemos conocimiento de varias misas parodia compuestas sobre un motete homónimo, pero que toman sus materiales de fuentes diferentes a la utilizada por Guerrero.

Los diversos motivos de esta misa parodia, compuesta sobre el primer tono transportado, son expuestos en cada una de las cinco voces, *Cantus*, *Altus I*, *Altus II*, *Tenor* y *Bassus*, en estilo imitativo en las diferentes secciones del Ordinario, según la práctica habitual en este tipo de composiciones. Dos motivos principales se hallan presentes en esta misa, el motivo inicial del *Kyrie I*, que sirve como elemento unificador en los comienzos de cada una de las secciones, *Gloria* (en valores largos en la voz del *Cantus*), *Credo* y los dos *Agnus*; y un segundo motivo utilizado en el comienzo del *Christe*, presente además en el *Kyrie II* en las voces de *Cantus*, *Tenor* y *Bassus*, en el *Qui tollis* del *Gloria*, en el *Et iterum venturus* y *et ascendit* del *Credo* y en las voces de *Cantus* y *Tenor* del primer *Agnus Dei*, en este último también con el texto *qui tollis*. Estos dos motivos se combinan de manera simultánea en los comienzos del *Hosanna*, la sección final del *Sanctus*, la única compuesta en tiempo perfecto.

Sin embargo, es en la primera parte de este *Sanctus* donde Guerrero hace uso del antiguo venerado recurso de la técnica del *cantus firmus ostinato*, cuando hace repetir tres veces el motivo inicial de la misa a la voz del *Altus II*, pero esta vez, en valores largos (breves y breves con punto) y separados por pausas de dos breves, mientras que el resto de las voces procede en estilo imitativo con un doble tema.

Si, como ya se ha señalado, en la mayor parte de la misa se hace uso del conjunto de 5 voces, en dos secciones de la misa se reducen los efectivos vocales hasta 3, en el *Crucifixus* del *Credo*, en el *Pleni sunt caeli* del *Sanctus* y hasta 4, en el *Benedictus*, sección final del *Sanctus*.

En el último *Agnus Dei*, el maestro sevillano añade un *Cantus II* al conjunto de 5 voces y elabora un contrapunto más ornamentado combinando alguno de los motivos ya utilizados en las anteriores partes de la misa.

6 INAUDITA MUSICA

Una práctica heredada por Guerrero de compositores anteriores, en especial, de Morales, es la presencia casi absoluta del contrapunto imitativo, tanto en sus misas como en sus motetes.

Ciertamente, en esta misa Guerrero hace uso de la técnica de la homofonía solo en brevisimas y contadas partes, como es el caso del *Credo*: al comienzo de una de las secciones de este, la correspondiente al texto *Et iterum venturus est*, o los brevisimos fragmentos a tres voces del *Et vitam venturi* y *Cum Sancto Spiritu*. En el resto de la misa, Guerrero evita de manera sistemática la composición nota contra nota; así sucede en fragmentos que fácilmente podrían prestarse a la utilización de este recurso por el valor descriptivo y, podríamos decir, contemplativo del texto; tal es el caso, por ejemplo, del *Et incarnatus* de este mismo *Credo*, donde rehúye su uso a pesar de la semejanza rítmica entre algunas de las voces del conjunto polifónico.

Los motetes: música, textos y contextos

Los seis motetes están contruidos según la técnica del contrapunto imitativo, aunque con algunas particularidades. Según esta técnica, un motivo expuesto por una de las voces del conjunto polifónico inmediatamente es imitado a distancia de cuarta o quinta, ya sea inferior o superior, por el resto de las voces de manera sucesiva. De este modo, y antes de concluir la primera sección del texto, una o dos de las voces del conjunto pueden iniciar una segunda sección con un nuevo motivo, que a su vez es imitado del mismo modo por el resto del conjunto polifónico y así, con nuevos motivos, para cada una de las sucesivas secciones, hasta completar el motete en cuestión. Pero Guerrero, aprovechando las posibilidades que le ofrece la composición para un conjunto de 5 voces, no se obliga a utilizar un solo motivo en cada una de las secciones, sino que, en ocasiones, recurre a un segundo motivo que se contrapone al que inicia la sección correspondiente. Así, como puede verse en algunas de sus composiciones para más de cuatro voces, es muy frecuente que un motivo sea presentado de manera sucesiva por dos o tres voces, mientras que el resto se desarrolla exponiendo un segundo motivo, que contrasta con el primero.

En lo que respecta a la presencia de la textura homófona, y como sucede también en la misa, Guerrero

4. GLORIA ET HONORE in Transfiguratione Domini, 6 Augusti (*Mottecta liber secundus*, 1589)

*Gloria et honore coronasti eum,
et constituisti eum super opera manuum tuarum.
Omnia subiecisti sub pedibus eius: oves et boves universas
in super et pecora campi, volucres caeli,
et pisces maris qui perambulant semitas maris.
Domine, Dominus noster,
quam admirabile est nomen tuum in universa terra.*

Lo rodeaste de gloria y dignidad
y lo colocaste por encima de tu obra.
Todo lo sometiste bajo sus pies,
todas las ovejas y bueyes
y ganados del campo, aves del cielo
y peces del mar, todo cuanto recorre el mar.
Señor, Dios nuestro, qué admirable
es tu nombre en toda la tierra.

And hast crowned him with glory and honour.
Thou madest him to have dominion over the works of
thy hands;
Thou hast put all things under his feet:
All sheep and oxen, yea, and the beasts of the field;
The fowl of the air, and the fish of the sea,
And whatsoever passeth through the paths of the seas.
O Lord, our Governor,
how excellent is thy name in all the earth!

5. CREDO - Missa In te, Domine, speravi (*Liber primus* *Missarum*, 1566)

*Credo in unum Deum.
Patrem omnipotentem,
factorem caeli et terrae,
visibilem omnium et invisibilem.
Et in unum Dominum
Jesum Christum,
Filium Dei unigenitum,
Et ex Patre natum ante omnia saecula.
Deum de Deo, lumen de lumine,
Deum verum de Deo vero.
Genitum, non factum,
consubstantialtem Patri:
per quem omnia facta sunt.
Qui propter nos homines
et propter nostram salutem*

*descendit de caelis.
Et incarnatus est de Spiritu Sancto
ex Maria Virgine:
Et homo factus est.
Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato:
passus, et sepultus est.
Et resurrexit tertia die, secundum scripturas.
Et ascendit in caelum:
sedet ad dexteram Patris.
Et iterum venturus est
cum gloria iudicare vivos et mortuos:
Cujus regni non erit finis.
Et in Spiritum sanctum Dominum,
et vivificantem:
Qui ex Patre, Filioque procedit.
Qui cum Patre, et Filio simul adoratur,
et conglorificatur:
Qui locutus est per Prophetas.
Et unam, sanctam, catholicam et apostolicam Ecclesiam.
Confiteor unum baptisma
in remissionem peccatorum.
Et expecto resurrectionem mortuorum
Et vitam venturi saeculi.
Amen.*

Creo en un solo Dios,
Padre Todopoderoso,
Creador del cielo y de la tierra,
de todo lo visible y lo invisible.
Creo en un solo Señor,
Jesucristo,
Hijo único de Dios,
nacido del Padre antes de todos los siglos:
Dios de Dios, Luz de Luz,
Dios verdadero de Dios verdadero,
engendrado, no creado,
de la misma naturaleza que el Padre,
por quien todo fue hecho;
que por nosotros, los hombres,
y por nuestra salvación bajó del cielo,
y por obra del Espíritu Santo se encarnó de María, la
Virgen,
y se hizo hombre;
y por nuestra causa fue crucificado en tiempos de
Poncio Pilato;
padeció y fue sepultado,
y resucitó al tercer día, según las Escrituras,
y subió al cielo,

A5 vocal ensemble 15



1. **KYRIE - Missa In te, Domine, speravi** (Liber primus Missarum, 1566)

Kyrie eleison.
Christe eleison.
Kyrie eleison.

Señor, ten piedad.
Cristo, ten piedad.
Señor, ten piedad.

Lord, have mercy.
Christ, have mercy.
Lord, have mercy.

2. **GLORIA - Missa In te, Domine, speravi** (Liber primus Missarum, 1566)

Gloria in excelsis Deo.
Et in terra pax hominibus bonae voluntatis.
Laudamus te. Benedicimus te.
Adoramus te. Glorificamus te.
Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.
Domine Deus, Rex caelestis, Deus Pater omnipotens.
Domine Fili unigenite, Iesu Christe.
Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris.
Qui tollis peccata mundi, miserere nobis.
Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram.
Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis.
Quoniam tu solus Sanctus. Tu solus Dominus.
Tu solus Altissimus, Iesu Christe.
Cum Sancto Spiritu, in gloria Dei Patris.
Amen.

Gloria a Dios en el cielo
y en la tierra Paz a los hombres de buena voluntad.
Por tu inmensa gloria, te alabamos,
te bendecimos, te adoramos,
te glorificamos, te damos gracias.
Señor Dios, Rey Celestial, Dios Padre Todopoderoso.
Señor Hijo único, Jesucristo.
Señor Dios, Cordero de Dios, Hijo del Padre.
Tú que quitas el pecado del mundo, ten piedad de nosotros.
Tú que quitas el pecado del mundo, atiende nuestra súplica.
Tú que estás sentado a la derecha del Padre, ten piedad de nosotros.

Porque sólo Tú eres Santo, sólo Tú Señor,
sólo Tú Altísimo, Jesucristo.
Con el Espíritu Santo, en la gloria de Dios Padre.
Amén.

Glory be to God on high,
and on earth peace, good will towards men.
We praise thee, we bless thee,
we worship thee, we glorify thee,
we give thanks to thee for thy great glory.
O Lord God, heavenly King, God the Father Almighty.
O Lord, the only-begotten Son, Jesus Christ;
O Lord God, Lamb of God, Son of the Father.
Thou that takest away the sins of the world, have mercy upon us.
Thou that takest away the sins of the world, receive our prayer.
Thou that sittest at the right hand of God the Father,
have mercy upon us.
For thou only art holy; thou only art the Lord;
thou only, O Christ, with the Holy Ghost,
art most high in the glory of God the Father.
Amen.

3. **IN ILLO TEMPORE** de Passione D.N. Iesu Christi (Sacrae Cantiones, 1555)

In illo tempore cum sublevasset Iesus oculos in coelum dixit:
Pater venit hora clarifica filium tuum ut filius tuus clarificet te
sicut dedisti ei potestatem omnis carnis
ut omne quod dedisti ei det eis vitam aeternam.
Haec est autem vita aeterna ut cognoscant te
solum Deum verum et quem misisti Jesum Christum.

En aquel momento, habiendo levantado Jesús los ojos
al cielo, dijo: Padre, ha llegado la hora:
glorifica a tu Hijo para que tu Hijo te glorifique también a ti.
Pues le diste el poder sobre el hombre
para que dé vida eterna a cuantos les confíaste.
Y esta es la vida eterna: que te conozcan a ti,
como único Dios verdadero,
y a Jesucristo, a quien tú mismo les enviaste.

In that time, lifting up His eyes to heaven, Jesus said,
"Father, the hour has come; glorify Your Son, that the
Son may glorify You, even as You gave Him authority
over all flesh, that to all whom You have given Him,
He may give eternal life.
This is eternal life, that they may know You,
the only true God, and Jesus Christ whom You have sent.

es parco en su utilización. Efectivamente, en tan solo dos
motetes, *Gloria et honore* y *Quomodo cantabimus*, hace
uso, y de manera muy breve, de este recurso. En el primer
motete, en cuatro de las voces del conjunto polifónico,
con el texto *super opera manum tuarum*, y en la última
sección, en una clara demostración de hacer inteligible
el texto *Domine, Dominus noster quam admirabile es
nomen tuum in universa terra*. Por su parte, en el segundo
motete, recurre a la técnica nota contra nota en un breve
fragmento para resaltar el texto *oblivioni detur*, en una de
las secciones centrales del motete.

Elementos de carácter descriptivo, heredados ya de
los tiempos de Josquin, se dan preferentemente en el
motete *Ascendens Christus*, donde el maestro sevillano
pone en relación directa música y texto. Ciertamente,
destaca el motivo inicial ascendente asignado al texto
Ascendens Christum in altum, que es imitado por el resto
de las voces de manera sucesiva o, con similar idea, el que
inicia la Secunda pars de este mismo motete, con el texto
Ascendit Deus in iubilatione. Otros diseños melódicos
con ritmos en mínimas y semimínimas se asignan a
breves fragmentos que expresan alegría o júbilo, como
sucede en los primeros *Alleluia* de este mismo motete.
Por su parte, en *Gloria et honore*, llama la atención el
diseño melódico ascendente en simimínimas, que parece
expresar la idea del vuelo para el texto *Volucres caeli*, o
descendente, asignado en este caso, a *pisces maris*.

Junto a estos motetes, que emplean la moderna técnica
del contrapunto imitativo libre, otros dos presentan
técnicas compositivas diferentes, lo que pone de
manifiesto la competencia y erudición contrapuntística de
Guerrero. En primer lugar, *In illo tempore cum sublevasset*,
motete en el que el maestro sevillano hace uso del clásico
recurso compositivo sobre un canon. En este caso, la voz
del *Cantus II* es seguida en canon estricto a distancia de
cuarta inferior por el *Altus*, mientras el resto del conjunto
polifónico se desarrolla en contrapunto imitativo libre. Por
otra parte, en *Magne Pater Augustine*, Guerrero recurre
a la politextualidad al utilizar en una de las voces del
conjunto polifónico, el *Cantus II*, un *cantus firmus ostinato*
que procede de la antifona que se interpreta en las
segundas *Vísperas del Commune Confessoris Pontificis*:
*Ecce sacerdos magnus qui in diebus suis placuit Deo, et
inventus est iustus* (He aquí el gran sacerdote que en sus
días complació a Dios y se le consideró justo). En efecto,
este *cantus firmus*, expuesto en valores largos (breves y

semibreves), se repite dos veces completo, mientras el
resto del conjunto polifónico desarrolla en estilo imitativo
el texto propiamente dicho del motete.

En este registro, se ha optado por realizar una
interpretación históricamente informada respecto al uso
de instrumentos junto a las voces. Y es que ha sido tenida
en cuenta la práctica de las capillas musicales de la época
de doblar algunas voces del conjunto polifónico por
instrumentos de ministriles, en esta ocasión, por la corneta
y el bajón, junto al órgano, un tipo de interpretación en
el que la catedral de Sevilla fue pionera desde tiempo
antes de Guerrero, en las primeras décadas del siglo
XVI. En este caso, si bien el órgano ha sido incorporado
para reforzar el conjunto polifónico, tanto para la misa
como para los motetes, los otros instrumentos de
ministriles han sido utilizados a discreción. En la misa,
el bajón se halla presente en todas las partes a cinco
voces como instrumento de refuerzo al *Bassus* (excepto
en las secciones a tres y cuatro voces, donde esta voz
no está presente), mientras la corneta dobla al *Cantus*
en todas las secciones; un caso especial se da en la
primera sección del *Sanctus*, donde la corneta refuerza
al *Altus II* para destacar el *cantus firmus ostinato* que se
desarrolla en esta voz. En tres de los motetes, de textura
imitativa más diáfana, *In illo tempore cum sublevasset*,
Hic est discipulus y *Quomodo cantabimus*, se ha optado
por el acompañamiento exclusivamente del órgano. Sin
embargo, se ha preferido incluir los dos instrumentos de
ministriles, al lado del órgano, en los motetes *Gloria et
honore*, *Magne Pater* y *Ascendens Christus*.

Los textos utilizados por Guerrero en estos motetes
proceden de diferentes momentos del calendario
litúrgico y están tomados, como era habitual, de fuentes
litúrgicas diversas: evangelios, *In illo tempore cum
sublevasset*, para el tiempo de Pasión, cuyo texto procede
del Evangelio según S. Juan 17: 1-3; responsorios, *Gloria et
honore*, responsorio breve ad Sextam para la fiesta de la
Transfiguración del Señor, y *Ascendens Christus*, también
responsorio breve ad Sextam, pero, en esta ocasión, para
la fiesta de la Ascensión; salmos, *Quomodo cantabimus*, *In
tempore Laetitiae*, es decir, para ser interpretado durante
el periodo que abarca desde Pascua a Pentecostés, con
un texto que procede del Salmo 137: 4-5-6; himnos,
Magne Pater Augustine, para la fiesta de San Agustín; y
antifonas, *Hic est discipulus*, antifona ad Tertiam, para la



fiesta del apóstol San Juan.

Los motetes proceden de ediciones diversas que abarcan la práctica totalidad de la trayectoria compositiva de Guerrero: el primero de ellos, *In illo tempore cum sublevasset*, figura en su primera colección, la publicada en Sevilla en 1555; los dos motetes para las fiestas del Señor, Transfiguración y Ascensión, fueron publicados en sus ediciones venecianas de 1589 y 1597, respectivamente, mientras que otros tres motetes, los dedicados a Santos, al apóstol San Juan y a San Agustín, fueron editados en la primera edición veneciana, la de 1589. En esta misma colección figura el motete *Quomodo cantabimus*, reeditado además en su última colección, la de 1597.

Francisco Rodilla León

*Catedrático de Musicología en la UEX y
Presidente de la Sociedad Española de Musicología*

Inaudita música, by Francisco Guerrero (Seville, 1528-1599)

Francisco Guerrero was one of the most revered composers of his time, the second half of the 16th century, as evidenced by the numerous testimonies of artists and intellectuals from different periods in Spain and abroad: painters such as Francisco Pacheco; writers such as Espinel, Lope and Góngora; writers and composers such as Cerone, Zarlino, Galilei, Martini, Lorente and Valls are some of those who wrote of their esteem for the Sevillian master. For the painter Pacheco, his contemporary, "he was the most unique of his time in the art of music and wrote so much about it that, considering the years he lived and the works he composed, there are many sheets for each day and this, in the handwritten ones. His music is of excellent sound and pleasant workmanship" (Francisco Pacheco, *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, Seville, 1599, ff. 94r-95r).

Initiated in the art of music by his brother Pedro Guerrero, he consolidated his studies with the maestro of the Seville cathedral, Pedro Fernández de Castilleja, with whom he worked as a contralto for four years in his chapel, and later with Cristóbal de Morales, according to Guerrero's autobiographical work *Viage de Hierusalem* of

1592. In 1546, when he was 18 years old, he won the post of maestro de capilla in the cathedral of Jaén, where he taught for three years, until 1549. In that year, he returned to Seville cathedral to resume his position as contralto. Five years later, in 1554, he won the post of maestro de capilla by competitive examination at Malaga cathedral, where he did not finally work due to the favourable conditions offered to him by the Seville cathedral, the main cathedral the main cathedral from that time. Guerrero was offered a life position, first as Castilleja's assistant, in charge of the sixes, minstrels and singers, and after his death in 1574, as the principal chapel master. He remained in this cathedral until his death in 1599. His activity was not limited to the Sevillian church, and his fame as a composer led him to make numerous journeys, both professional and personal. It is known that Guerrero was with Emperor Charles in Yuste in 1557, when he offered him one of his recent editions of music, also in Madrid with Philip II in 1561, discussing the publication of one of his book, and finally in Lisbon, submitting his *Liber primus missarum* to the young Sebastian I of Portugal, to whom it was dedicated. Guerrero also had the opportunity to travel outside the Iberian Peninsula, to Rome (1581-1582), to discuss two of his editions printed there, or to the Holy Land between 1588 and 1589, with stops in Venice on round trip, to finish two of his Venetian editions. On his return to Seville, Guerrero lived the last stage of his life, what Llorens called the 'peaceful years', altered only in 1591 by a prison order for having contracted a debt in relation with the publication of his *Liber Vesperarum*.

Guerrero died on 8 November 1599. His burial took place with the ceremonies befitting a prebendary of the cathedral, with a novena, bells and mass. The maestro's body was deposited in the Virgen de la Antigua's chapel at the cathedral, where it remains today.

The figure of Guerrero as perhaps the most influential master of Hispanic composers of the 16th century is evidenced not only by the imprint of his style, imitated by many of the Iberian composers of the following generations, but also by the dissemination of his overwhelming musical production: motets, masses, psalms, hymns, versions of the Magnificat, passions, songs and villanesques, books printed in successive editions throughout the second half of the 16th century in Seville (Martín de Montedoca, 1555), Louvain (Pierre Phalèse, 1563), Paris (Nicolas de Chemin, 1566), Venice

S V P E R I V S. In te domine speravi.

A L T V S. Francisco Guerrero. xxij.

B A S I S.

Kirie I, facsimil de la Misa In te Domine speravi (Liber primus Missarum, 1566)

D iij



In this recording, there is a historically informed interpretation related to the use of instruments alongside the voices. The practice of doubling some voices of the polyphonic ensemble by minstrel instruments, something usual of that time, it has been taken into account, on this occasion, by the cornet and the bajón, together with the organ. This was a kind of performance in which Seville Cathedral was a pioneer even before Guerrero, in the first decades of the 16th century. In this case, although the organ has been incorporated to reinforce the polyphonic ensemble, both for the mass and for the motets, the other minstrel instruments have been used at the discretion of the group. In the mass, the bajón is present in all the five-voice parts as a reinforcement instrument for the bassus (except in the three- and four-voice sections, where this voice is not present), while the cornet doubles the *Cantus* in all the sections. A special case occurs in the first section of the *Sanctus*, where the cornet reinforces the *Altus II* to emphasise the ostinato *cantus firmus* that is developed by this voice. In three of the motets, which have a more diaphanous imitative texture, *In illo tempore cum sublevasset*, *Hic est discipulus* and *Quomodo cantabimus*, the organ accompaniment has been chosen exclusively. However, in the motets *Gloria et honore*, *Magne Pater* and *Ascendens Christus*, it has been preferred to include the two minstrel instruments alongside the organ.

The texts used by Guerrero in these motets come from different moments of the liturgical calendar and are taken, as usual, from different liturgical sources: Gospels, *In illo tempore cum sublevasset*, for the time of Passion, whose text comes from the Gospel according to St. John 17: 1-3; responsories, *Gloria et honore*, *responsorio breve ad Sextam* for the feast of the Transfiguration of the Lord, and *Ascendens Christus*, also *responsorio breve ad Sextam*, but, on this occasion, for the feast of the Ascension; psalms, *Quomodo cantabimus*, *In tempore Laetitiae*, i.e. to be performed during the period from Easter to Pentecost, with a text taken from Psalm 137: 4-5-6; hymns, *Magne Pater Augustine*, for the feast of St Augustine; and antiphons, *Hic est discipulus*, *antiphon ad Tertiam*, for the feast of St John the Apostle.

The motets come from various editions that cover almost the entirety of Guerrero's compositional career. *In illo tempore cum sublevasset*, appears in his first collection the one published in Seville in 1555; the two

motets for the feasts of the Lord, Transfiguration and Ascension, were published in their Venetian editions of 1589 and 1597, respectively, while three other motets, those dedicated to Saints, the apostle Saint John and Saint Augustine, were published in the first Venetian edition, that of 1589. In this same collection, it appears the motet *Quomodo cantabimus*, which was also reprinted in the last collection in 1597

Francisco Rodilla León

*Professor of Musicology at the UEX and
President of the Spanish Society of Musicology*



El Viage de Jerusalem, Portada de la primera edición del libro de Francisco Guerrero, por el impresor Juan de León II (1592).

(Antonio Gardane, 1570; Giacomo Vincenti, 1589 and 1597) and Rome (Domenico Basa, 1582 and 1584; and Alessandro Gardane, 1585), as well as manuscripts with works that would remain unpublished or instrumental versions of his work. Some of these editions reached territories as diverse as the Iberian Peninsula (Spain and Portugal), Hispanic America, the states of the Italian peninsula, France, England, the Holy Germanic Empire, Flanders, and even some of the Portuguese colonies in Asia.

Missa Domine, in te speravi

The works presented in this recording correspond to the two most cultivated typologies of compositions created at that time by Hispanic composers, the mass and the motet. First of all, the *Missa In te Domine speravi*, for five voices, a parody mass included together with seven other masses and three motets (among them, the well-known *Ave Virgo Sanctissima*) in his *Missarum liber Primus*. It was published in Paris in 1566 and dedicated, as already mentioned, to King Sebastian I of Portugal. It is perhaps a mass based on a motet known to Guerrero, which nowadays it has not been identified. Indeed, we know of several parody masses composed on the basis of a motet of the same name, but which take their materials from sources other than the one used by Guerrero.

Various motifs of this parody Mass, composed on the first transposed tone, are set out in each of the five voices, *Cantus*, *Altus I*, *Altus II*, *Tenor* and *Bassus*, in imitative style in the different sections of the Ordinary, according to the usual practice in this type of composition. There are two main motifs presented in this mass, the initial motif of the *Kyrie I*, which serves as a unifying element at the beginnings of each of the sections, *Gloria* (in long values in the voice of the *Cantus* voice), *Credo* and in both *Agnus*; and another motif used at the beginning of the *Christe*, also present in *Kyrie II* by the *Cantus*, *Tenor* and *Bassus* voices, in the *Qui tollis* of the *Gloria*, in the *Et iterum venturus* and *et ascendit* of the *Credo* and in *Cantus* and *Tenor* voices of the first *Agnus Dei*, in this case with the text *qui tollis*. These two motifs are simultaneously combined in the beginnings of the *Hosanna*, and in the final section of the *Sanctus*, the only one composed in perfect time.



San Luis de los Franceses (Sevilla, S. XVIII). Detalle de la cúpula de su Capilla Central, lugar de estreno del presente CD en formato concierto, en el XLI Festival de Música Antigua de Sevilla en marzo de 2024.

However, it is in the first part of this *Sanctus* where Guerrero makes use of the ancient and venerated resource of the *cantus firmus ostinato* technique, when he repeats the initial motif of the mass three times in the voice of the *Altus II*, but this time, in long values (breves and dotted breves) and separated by pauses of two breves, while the rest of the voices

A5 vocal ensemble 9



proceed in imitative style with a double theme.

As it has already been pointed out, in most of the mass the 5-voice ensemble is used, in two sections of the mass the vocal numbers are reduced to 3, at the *Crucifixus* of the *Credo*, the *Pleni sunt caeli* of the *Sanctus* and to 4 at the *Benedictus*, the final section of the *Sanctus*. In the last *Agnus Dei*, the Sevillian master adds a *Cantus II* to the 5-voice ensemble elaborating a more ornamented counterpoint combining some of the motifs already used in the previous parts of the mass.

A practice inherited by Guerrero from previous composers, especially Morales, is the almost absolute presence of imitative counterpoint, both in his masses and in his motets.

Certainly, in this Mass Guerrero makes use of homophony's technique only in few very brief parts, such as the *Credo*: at the beginning of one of its sections, the one corresponding to the texts *Et iterum venturus est*, or the very brief three-part fragments of *Et vitam venturi* and *Cum Sancto Spiritu*. In the rest of the Mass, Guerrero systematically avoids note-against-note composition; this is the case in fragments that could easily use this resource due to the descriptive and also contemplative value of the text; for example, at *Et incarnatus* of this same *Credo*, where he avoids its use despite the rhythmic similarity between some of the voices of the polyphonic ensemble.

The motets: music, texts and contexts

The six motets are composed according to the technique of imitative counterpoint, although with some particularities. According to this technique, a motif set out by one of the voices of the ensemble is immediately imitated by the rest of the voices in intervals of fourth or fifth, either lower or higher. According to this effect, and before the end of the first section of the text, one or two voices can begin a second section with a new motif, which will be imitated in the same way by the rest of the polyphonic ensemble and so on, with new motifs, for each of the successive sections, until the motet is completed. However, Guerrero, taking advantage of the possibilities offered by the composition for a 5-voice, does not force himself to use only one

motif in each of the sections. Sometimes creates a second motif which is counterposed to the first one. For this reason, it is very common in some of his compositions for more than four voices, to present a first motif by two or three voices, while the rest is developing a second motif in contrast with the first.

In relation to the use of homophonic texture, as in the mass, Guerrero is measured about his use. Indeed, in only two motets, *Gloria et honore* and *Quomodo cantabimus*, he makes very brief use of this resource. In the first motet, it appears in four of the voices of the polyphonic ensemble, with the text *super opera manum*

tuarum, and in the last section, in a clear demonstration of making the text *Domine, Dominus noster quam admirabile es nomen tuum in universa terra* intelligible. In the second motet, he resorts to the note-against-note technique in a brief fragment to highlight the text *oblivioni detur*, in one of the central sections of the motet.

In the motet *Ascendens Christus*, elements of a descriptive nature are found, already inherited from the time of Josquin, where the Sevillian master directly links music and text. Certainly, the initial ascending motif assigned to the text *Ascendens Christum in altum* stands out, which is imitated by the rest of the voices in succession or, with a similar idea, and also the one that begins the *Secunda pars*, with the text *Ascendit Deus in iubilatione*. Other melodic designs with rhythms in minims and semiminims are assigned to short fragments expressing joy or jubilation, as in the first *Alleluia* for example. On the other hand, in *Gloria et honore*, it draws attention the ascending melodic design in *siminimas*, which seems to express the idea of flight for the text *Volucres caeli*, or descending, assigned in this case to a *pisces maris*.

Alongside these motets, which employ the modern technique of free imitative counterpoint, two others present different composition's techniques, which shows Guerrero's counterpoint competence and erudition. Firstly *In illo tempore cum sublevasset*, where the Sevillian master makes use of the classic compositional resource based on a canon. In this case, the voice of *Cantus II* is followed in strict canon at a distance of a lower fourth by the *Altus*, while the rest of the polyphonic ensemble is developed in free imitative counterpoint. On the other hand, in *Magne Pater Augustine*, Guerrero resorts to polytextuality by using in one of the voices, *Cantus II*, an ostinato cantus firmus which comes from the antiphon performed at the second Vespers of the *Commune Confessoris Pontificis*: *Ecce sacerdos magnus qui in diebus suis placuit Deo, et inventus est iustus* (Behold the great priest who in his days pleased God and was considered just). In fact, this cantus firmus, set out in long values (brief and semi-brief), is repeated twice in its entirety, while the rest of the polyphonic ensemble develops in imitative style the actual text of the motet.



Vista de Sevilla (Joris Hoefnagle, 1565)

Se publicó en el famoso Civitatis Orbis Terrarum (1598) El ángulo elegido por el artista flamenco permite ver el otro "río" que limitaba Sevilla por el Este: el arroyo Tagarete.

