

CANTO A MI CABALLERO

Capriccio Stravagante

Skip Sempé



Paradizo



Capriccio Stravagante

Skip Sempé

CANTO A MI CABALLERO

The Tradition of Antonio de Cabezón

I

Antonio de Cabezón (1510-1566)

- | | | |
|---|--|------|
| 1 | Pavana con su glosa | 3'01 |
| 2 | Diferencias sobre el canto llano del Cavallero | 4'27 |

Alonso Mudarra (1510-1580)

- | | | |
|---|---------------------------------|------|
| 3 | O guárdame Las Vacas: Romanesca | 1'58 |
|---|---------------------------------|------|

Nicolas Gombert (1495-1560)

- | | | |
|---|----------------------|------|
| 4 | Dezilde al Cavallero | 3'32 |
|---|----------------------|------|

Anonymous

- | | | |
|---|-----------|------|
| 5 | Las Vacas | 1'51 |
|---|-----------|------|

II

Hernando de Cabezón (1541-1602)

- | | | |
|---|--------------------------------------|------|
| 6 | Dulce Memoria (after Pierre Sandrin) | 4'05 |
|---|--------------------------------------|------|

III

Luys de Narváez (c.1500-1555)

- | | | |
|---|--------------------------------|------|
| 7 | Paseábase el Rey Moro: Romance | 1'01 |
|---|--------------------------------|------|

Cipriano de Rore (1515-1565)

- 8 Signor mio caro 3'51

Luys de Narváez

- 9 Mille regretz: Canción del Emperador (after Josquin des Prez) 2'50

IV

Antonio de Cabezón

- 10 Pavana Italiana 2'57
11 Diferencias sobre La Gallarda Milanesa 2'48
12 Diferencias sobre el canto de La Dama la Demandada 2'26

Anonymous

- 13 La Cara Cossa 0'56

V

Antonio de Cabezón

- 14 Je prens en gré la dure mort (after Thomas Crequillon) 2'57
15 Quien llamo al partir partir 2'10

	Diego Ortiz (1510-1570)	
16	Doulce memoire : Recercada segonda	2'46
	Antonio de Cabezón	
17	Diferencias sobre Las Vacas	3'22
	VI	
	Cristóbal de Morales (1500-1553)	
	Missa Dezilde al Caballero	
18	Kyrie – Christe – Kyrie	2'01
19	Hosanna – Benedictus – Hosanna	1'59
20	Agnus Dei	1'15
	VII	
	Antonio de Cabezón	
21	Anchor che col partire (after Cipriano de Rore)	3'20
	Jacques Arcadelt (c.1505-1568)	
22	Il bianco e dolce cigno	2'27
	Total time	58'09

Capriccio Stravagante
Skip Sempé

Jay Bernfeld, Anne-Marie Lasla
Christine Plubeau, Françoise Enock
Viola da gamba

Patricia Lavail
Recorder

Mike Fentross
Vihuela, Chitarrone, Guitar

Massimo Moscardo, Benjamin Perrot
Guitar

Françoise Johannel
Harp

Skip Sempé
Harpsichord & Virginal



This program pays homage to Michel Murgier, the missing voice of Capriccio Stravagante
Ce programme est dédié à Michel Murgier, la voix disparue du Capriccio Stravagante

The Missing Voice / La Voix Disparue

2, 4, 18, 19, 20

*Dezilde al cavallero que non se quexe,
Que yo le doy mi fè, que no le dexe.
Dezilde al cavallero, cuerpo garrido,
Que non se quexe en en ascondido,
Que yo le doy mi fè, que non le dexe.*

6, 16

*Doulce memoire en plaisir consomée
O siècle heureux qui cause tel scavoir.
La fermeté de nos deux tant aymée
Qui à nos maux a su si bien pourvoir.
Or maintenant a perdu son pouvoir
Romptant le but de ma seul experiance,
Servant d'exemple à tous piteux à voir.
Fini le bien, le mal soudain commence.*

8

*Signor mio caro, ogni pensier mi tira
Devoto a veder voi cui sempre veggio;
La mia fortuna hor che mi può far peggio,
Mi tien'a freno, e mi rivolv'e gira.
Poi quel dolce desio ch'Amor mi spira
Mena mia morte ch'io non me n'aveggio;
E mentre i miei duo lumi indarno chieggio,
Dovunqu'io son, di e notte si sospira.*

Francesco Petrarca

9

*Mille regretz de vous habondonner
Et d'eslonger vostre fache amoureuse,
J'ay si grand dueil et paine douloureuse,
Qu'on me verra brief mes jours deffiner.*

21

*Ancor che col partire
Io mi senta morire,
Partir vorrei agn'hor ogni momento
Tant'è 'l piacer ch'io sento,
Della vita ch'acquisto nel ritorno.
E cosi mill'e mille volt'il giorno
Partir da voi vorrei:
Tanto son dolci gli ritorni miei.*

Alfonso d'Avalos

22

*Il bianco e dolce cigno cantando more,
Et io piangendo giung'al fin del viver mio.
Stran'e diversa sorte, ch'ei more sconsolato,
Et io moro beato, morto che nel morire.
M'empie di gioia tutt' e di desire,
Se nel morir' altro dolor non sento,
Di mille mort' il dì sarei contento.*

Giovanni Giudiccioni

Spanish music by Antonio de Cabezón and his circle

The music of sixteenth-century Spain was just as cosmopolitan and varied as its culture, swiftly evolving under pan-European political alliances and long-distance trade. Even as gold poured into Seville from the new world, musical treasures were carried into the peninsula by the musicians of the capilla flamenca, the Flemish chapel that accompanied Charles V on travels throughout his northern empire and his kingdom of Spain. The capilla flamenca represented a kind of institution that flourished in many parts of Europe, for Franco-Flemish singers and composers were unsurpassed in the polyphonic art, and chapels as far away as Rome sought these Northerners to fill their ranks. Josquin des Prez – easily the most celebrated of the *oltre montani* – worked his way from the Papal Chapel to Ferrara, the French Court, and back to Flanders; Cipriano de Rore traveled South across the Alps to settle finally at San Marco in Venice; Nicolas Gombert visited Spain as part of the capilla flamenca (not to mention seeing quite a bit of the oceanic world during his punishment on the galleys); and Jacques Arcadelt worked for a time in both Florence and France. The imitative counterpoint of the Franco-Flemish was the lingua franca of Catholic church music, and their Masses and motets came to be heard and copied down and performed in Iberia just as across the rest of Europe.

Alongside sacred music, these Northerners popularized the polyphonic chanson in Italy and Spain – at least in the elite circles of court and chapel – and among the works imported into Spain were French-texted

songs such as “Je prens en gré” and the famous setting of a poem attributed to François I himself, “Doulce memoire.” Eventually Italy produced a polyphonic genre of vernacular song to rival the French chanson, and by 1540 even Flemish composers such as Rore and Arcadelt were writing madrigals. “Anchor che col partire” and “Il bianco e dolce cigno” are two exquisite examples of this new genre, ones that reached a phenomenally broad public thanks to the acceleration of Venetian printing ventures. The Spanish, however, never managed to gear up music presses to such a degree, or to create an indigenous music as ripe for export as the chanson or madrigal, and so their native forms rubbed shoulders with polyphonic imports throughout the sixteenth century.

What the Spanish did achieve was a uniquely Iberian assimilation of these northern goods to their own stylistic aims, a tendency beautifully exemplified by the life and oeuvre of Antonio de Cabezón (1510-1566). Although blind from birth, Cabezón began his princely career as organist to Queen Isabella in 1526, serving thereafter in the Spanish chamber consort of Charles V, and, after 1548, in the chapel of Philip II. At court, Cabezón surely interacted with the musicians and repertory of the capilla flamenca, gaining familiarity with the music of Josquin, whose impeccable counterpoint Cabezón managed to translate into the idioms of his own instruments, keyboard and harp. One work by Josquin that Cabezón must certainly have known, if its nickname is true, is the chanson “Mille regretz,” a song known as the “Canción del Emperador,” or the song of the emperor, Charles V, which only goes to show how firmly Josquin’s music took root in Spain.

Philip II valued Cabezón more than any of his other artists except, perhaps, Titian, and Cabezón traveled with the king to Italy, Holland, and England, where he played at the wedding of Philip to Mary Tudor in Winchester Cathedral. Cabezón wrote keyboard fantasies (*tientos*), arranged Spanish tunes, chansons, and madrigals for keyboard (*glosadas*), and composed variation sets (*diferencias*). His genius at variation technique in particular seems to have influenced the English composer and harpsichordist William Byrd, whose emulation of Cabezón reversed, to some extent, the flow of influence into Spain from abroad. But for the most part, Cabezón, his son Hernando, and Cabezón's contemporary, Luys de Narváez, tended to arrange the music of Northerners for keyboard and vihuela.

The practice of echo, gloss, and transference resounds in the musical theme of this program, *Canto a mi caballero*, which refers to a complex of Spanish songs based on a monophonic folksong that surfaces – among other places – in a play by Lope de Vega, “*El caballero de Olmedo*” (written circa 1620). In the play, the knight hears this song, which warns him not to venture out into darkness, a warning he disregards. The stark juxtaposition of light and dark in Vega’s verse shows the atmosphere surrounding the death of the hero to contain a psychological darkness, and the implication of ghosts behind its chiaroscuro suggests a spiritual lesson to be wary of occult and hidden influences on the soul. Among the composers attracted to this song and its series of settings were Cabezón (who arranged the tune in his inimitable style for keyboard), Cristóbal de Morales (who based his four-part *Missa Dezilde al cavallero* on the tune), and Gombert (who, in his only setting of a Spanish text, used the tune

as a cantus firmus). Thus this uniquely Spanish melody charged sacred polyphony, secular song, and instrumental variation with its magnetic allusions to the spirit world.

Kate van Orden

Skip Sempé in conversation with Kate van Orden

Kate van Orden: What motivated you to make an instrumental recording of music from Cabezón's time?

Skip Sempé: The place to start is with performance. Cabezón's temperament was attuned to a poetic truth beyond words. Here text projection works through the magic of sonority rather than language. The reason to play this repertory on instruments is not because Cabezón and his contemporaries did it that way, which we know to be the case; the reason goes deeper, to why virtuoso instrumentalists insisted that meaning resides in sound before language.

Certainly the Medieval and Renaissance instrumentarium of shawms, lutes, and vielles basically came to Europe through Spain. Likewise, the vihuela de arco (which became the viola da gamba) and vihuela de mano are the earliest characteristically Spanish instruments. Is the notion of music without words particularly Spanish? Federico García Lorca gives a beautiful explanation of Spanish style in terms of "duende," that demonic seizure by the muses whose transcendental impulse Lorca sought to define: "The duende's arrival always

means a radical change in forms. It brings to old planes unknown feelings of freshness, with the quality of something newly created, like a miracle, and it produces an almost religious enthusiasm." (Lorca, In Search of Duende). Through glossing, the duende of the interpreter brings new form to a known work with daring and virtuosity. Cabezón, I believe, had duende, which, in the sixteenth century, would have been called possession, the ability to ravish the souls of listeners from their bodies.

So instrumental music – Spanish or otherwise – transmits meaning in a language beyond words?

It is not by chance that the sixteenth-century instrumentarium was perfected at the same time text setting began to take precedence over the rules of expert composition. To perform a sixteenth-century vocal work instrumentally turns the instruments into voices in a very particular way. My idea of interpretation is to do what an interpreter does, to translate, in this case, to the instrumental idiom. Text has always had the reputation of fostering the most powerful expression, but this is not so for an instrumentalist. All true virtuoso instrumentalists create an opulence of sound and gesture to convey meaning. My new attitude toward this repertory is, in a word, affect. Affect presides over text.

Do you feel a special affinity for Cabezón because he played keyboard and harp?

All great instrumentalists know that their instrument is their voice, and that their sound is their text. This program pays homage to the missing voice of Capriccio Stravagante, our cellist Michel Murgier, who projected that magic of sonority.

Musique Espagnole à l'époque d'Antonio de Cabezón

La musique espagnole du seizième siècle fut influencée, au même titre que sa culture, par des courants diversifiés, évoluant rapidement dans le contexte des alliances politiques européennes et du commerce international de l'époque. L'or, en provenance du Nouveau Monde, répand son éclat à Séville ; les trésors musicaux sont introduits dans la péninsule par les musiciens de la capilla flamenca, la chapelle flamande qui accompagne Charles V au cours de ses voyages à travers son empire nordique et son royaume espagnol. La capilla flamenca représente alors un genre d'institution florissante en plusieurs endroits à travers l'Europe, dû au fait que ses chanteurs et ses compositeurs soient reconnus pour leur admirable maîtrise de l'art polyphonique. Aussi, des chapelles parfois très éloignées comme celles de Rome cherchent-elles à joindre ces musiciens au sein de leurs rangs.

Josquin des Prez, certainement le plus célèbré des oltre montani, travaille successivement à la Chapelle papale, se rend à Ferrara puis à la cour de France avant de retourner en Flandres ; Cipriano de Rore prend la direction du sud à travers les Alpes pour finalement s'installer à San Marco de Venise ; Nicolas Gombert visite l'Espagne au sein de la capilla flamenca (sans oublier son épisode maritime lorsqu'il est envoyé aux galères) ; Jacques Arcadelt travaille quelques temps à Florence et en France. L'art polyphonique de l'école franco-flamande est alors la lingua franca de l'Église Catholique. Leurs messes et motets sont entendus, recopiés et joués dans la péninsule ibérique, tout comme à travers le reste de l'Europe.

Parallèlement à la musique sacrée, ces compositeurs nordiques popularisent la chanson polyphonique en Italie et en Espagne, principalement dans les cercles élitistes des cours et des chapelles. Parmi les œuvres introduites en Espagne, on retrouve les chansons françaises telles "Je prens en gré" ainsi que le fameux arrangement d'un poème attribué à François Premier, "Doulce mémoire". Suite à cela, l'Italie introduit les airs vernaculaires polyphoniques afin de rivaliser avec la chanson française et dès 1540, même des compositeurs flamands tels Rore et Arcadelt se consacrent à l'écriture de madrigaux. "Anchor che col partire" et "Il bianco e dolce cigno" sont deux exemples admirables de ce genre nouveau qui rejoint bientôt un vaste auditoire grâce à l'initiative dont font preuve les vénitiens en regard de la diffusion de la musique imprimée. Les Espagnols, quant à eux, ne parviendront jamais à une telle efficacité dans le domaine de l'imprimerie, ni plus qu'à la création d'une musique indigène favorable à l'exportation comme la chanson ou le madrigal. Ainsi, les formes purement espagnoles coexisteront avec les importations polyphoniques étrangères tout au cours du seizième siècle.

Ce que l'Espagne a vraiment réalisé demeure de l'ordre de l'assimilation stylistique de ces produits nordiques, une tendance dont la vie et l'œuvre de Antonio de Cabezón (1510-1566) donne un exemple merveilleusement illustré. Aveugle de naissance, Cabezón débute sa carrière princière comme organiste de la reine Isabella en 1526, se retrouvant plus tard au service du consort de chambre espagnol de Charles V puis, après 1548, à la chapelle de Philippe II. À la cour, Cabezón entre certainement en contact avec les musiciens et le répertoire de la capilla flamenca, se

familiarisant avec la musique de Josquin dont le contrepoint impeccable est transmis par Cabezón dans les idiomes de ses propres instruments, les claviers et la harpe. Une des œuvres de Josquin que Cabezón connaît certainement est la chanson “Mille regretz”, connue comme la “Canción del Emperador”, ou la chanson de l’empereur, Charles V, qui démontre à quel point la musique de Josquin s’enracine fortement en Espagne.

Philippe II reconnaît le talent de Cabezón plus que celui de n’importe quel autre de ses artistes, exception faite, peut-être, de Titien. Aussi voyage-t-il en compagnie du roi à travers l’Italie, la Hollande et l’Angleterre où il joue au mariage de Philippe et de Mary Tudor à la cathédrale Winchester. Cabezón écrit des fantaisies pour clavier (*tientos*), arrangea des airs espagnols, des chansons et des madrigaux pour clavier (*glosadas*) et composa des séries de variations (*diferencias*). Sa maîtrise géniale de la technique de la variation semble avoir influencé le compositeur et claveciniste anglais William Byrd, ce qui renverse, dans une certaine mesure, le courant d’influence de l’étranger envers l’Espagne. Il reste qu’en majeure partie, Cabezón, son fils Hernando ainsi que ses contemporains se consacreront principalement à l’arrangement d’œuvres des compositeurs nordiques pour le clavier et la vihuela.

Les pratiques de la transcription et de l’arrangement résonnent en écho dans le thème musical de ce programme, *Canto a mi caballero*, faisant référence à une série d’airs espagnols basés sur un air monophonique populaire qu’on retrouve entre autres dans une pièce de théâtre de Lope de Vega “El caballero de Olmedo” (écrite aux alentours de 1620). Dans la

pièce, le chevalier entend cet air qui l'avertit de ne pas s'aventurer dans la noirceur, recommandation à laquelle il ne porte attention. La mise en relief évidente de la clarté et de l'obscurité dans l'écriture de Vega manifeste bien l'atmosphère entourant la mort du héros en projetant une noirceur psychologique et une implication des fantômes en arrière plan de son clair-obscur. Elle suggère une leçon spirituelle qui prévient des influences cachées et occultes sur l'âme. Parmi les compositeurs qui s'intéressent à cet air et à sa série d'arrangements, on retrouve Cabezón (qui l'exploite au clavier dans son style inimitable), Cristóbal de Morales (qui base sa messe à quatre voix *Dezilde al cavallero* sur ce thème) et Gombert (qui, dans son unique arrangement d'un texte espagnol, utilise l'air comme cantus firmus). Cette mélodie espagnole influença la polyphonie sacrée, les chansons profanes et les variations instrumentales avec ses allusions au monde spirituel.

Kate van Orden

Skip Sempé en conversation avec Kate van Orden

Kate van Orden : Qu'est-ce qui vous a motivé à faire un enregistrement instrumental de la musique de la période de Cabezón ?

Skip Sempé : Abordons tout d'abord la question de l'interprétation. Le tempérament de Cabezón était d'une vérité et d'une sensibilité poétique qui dépasse toute image. Ici, la projection du texte est effectuée à travers la magie des sonorités plutôt qu'à travers le langage. La raison pour

laquelle nous jouons ce répertoire en version instrumentale n'est pas due au fait que Cabezón et ses contemporains le firent eux-mêmes, puisque nous savons que c'était le cas ; la véritable raison est beaucoup plus profonde. Il s'agit de se demander pourquoi les instrumentistes virtuoses accordèrent plus de signification au son qu'au langage...

Certainement, l'instrumentarium médiéval et renaissance de chalumeaux, luths, et vielles fut introduit en Europe à travers l'Espagne. De la même manière, la vihuela de arco (qui devint la viole de gambe) et la vihuela de mano sont les plus anciens instruments caractéristiques de l'Espagne. La notion de musique sans parole est-elle particulière à l'Espagne ?

Frederico Garcia Lorca donne une très belle explication du style espagnol en termes de "duende", cet effet démoniaque provoqué par les muses et dont il décrit en ces termes l'impulsion transcendante : "L'apparition du duende signifie toujours un changement radical de la forme. Cela amène un sentiment inconnu de fraîcheur, avec les qualités de quelque chose de nouvellement créé, comme un miracle, produisant un enthousiasme presque religieux." (Lorca, In Search of duende). À travers la transcription, le duende de l'interprète apporte à l'œuvre connue une forme nouvelle avec audace et virtuosité. Cabezón, selon moi, possédait le duende qui, au seizième siècle, était probablement appelé possession, ou habileté à séparer de leur corps l'âme des auditeurs.

Donc, la musique instrumentale, espagnole ou autre, transmet sa signification dans une langue qui va au-delà des mots ?

Ce n'est pas par hasard que l'instrumentarium du seizième siècle fut perfectionné au même moment où la mise en musique de textes vocaux délaisse les règles établies de la composition. Interpréter une œuvre vocale du seizième siècle en version instrumentale transforme les instruments en voix humaines de façon étonnante. Mon idée de l'interprétation est de faire ce qu'un traducteur ferait ; dans ce cas, traduire vers l'idiome instrumental. Le texte chanté eut toujours la réputation de rendre possible l'expression la plus convaincante, ce qui n'est pas le cas pour la musique purement instrumentale ou pour l'instrumentiste. Tout véritable instrumentiste virtuose créée une opulence sonore et une gestuelle musicale capables de projeter les idées. Ma nouvelle attitude envers ce répertoire préconise l'affect. L'affect est, en fait, plus important que le texte.

Éprouvez-vous des affinités particulières avec Cabezón parce qu'il jouait des instruments à clavier et la harpe ?

Tous les grands instrumentistes savent bien que leur instrument est leur voix, et que leur sonorité est leur texte. Ce programme rend hommage à la voix disparue du Capriccio Stravagante, notre violoncelliste Michel Murgier, qui projeta cette magie de la sonorité instrumentale.

Canto a mi Caballero – Música del tiempo de Cabezón

En rápida evolución y bajo la polifacética influencia de las variables alianzas europeas y del comercio intercontinental, la música de la España del siglo XVI fue tan variada y cosmopolita como la cultura del tiempo. Tal como el oro del ‘nuevo’ mundo inundó las arcas de Sevilla, así nuevas corrientes musicales alcanzaron la península a través de los músicos de la *Capilla flamenca* que acompañaban a Carlos V durante sus viajes extrapeninsulares e internacionales. *Capillas flamencas* como la española florecieron en muchas partes de Europa – y en sitios tan alejados de Flandres como Roma –, ya que compositores y cantantes flamencos eran considerados insuperables en el arte de la polifonía. Josquin des Prez, sin duda el más célebre de los *oltremontani*, transitó de la Capilla Papal a Ferrara, y de allí a la corte francesa, antes de retornar a Flandres; Cipriano de Rore cruzó los Alpes para finalmente establecerse en San Marco; Nicolas Gombert visitó España como miembro de la *Capilla flamenca* (y quién sabe qué otros sitios durante los viajes oceánicos de las galeras a que fue condenado); y Jacques Arcadelt trabajó ya sea en Florencia que en Francia. El contrapunto imitativo de tradición franco-flamenca, en suma, se volvió la *lingua franca* de la música eclesiástica católica del tiempo, y las misas y motetes de aquellos compositores fueron oídos y copiados en la península ibérica tanto como en el resto de Europa.

Junto a los repertorios sagrados, los mismos músicos *oltremontani* difundieron en Italia y España – o al menos en los altos círculos de capillas y cortes – la *chanson* polifónica, de modo que los géneros importados incluían canciones sobre textos franceses, como “Je prens en gré” o “Doulce memoire”, famoso poema atribuido al mismo rey François I. En Italia, al mismo tiempo, se

difundió un nuevo género de canción vernacular que rivalizó con la *chanson* francesa – lo cual llevó a que hacia 1540 incluso compositores flamencos como Rore y Arcadelt compusieran madrigales. “Anchor che col partire” y “Il bianco e dolce cigno” son dos refinados ejemplos de esta nueva tendencia, que alcanzaron un público asombrosamente numeroso gracias a la proliferación de las imprentas venecianas. En España, en cambio, no sería jamás puesta en marcha una semejante industria tipográfica musical, ni producido un género autóctono tan listo para exportar como la *chanson* o el madrigal. Por lo tanto, capillas y cortes se codearon durante todo el siglo XVI con polifonía profana importada.

Aquello que en España se alcanzó, en cambio, fue la asimilación de todas aquellas influencias nórdicas al propio y típico estilo ibérico, como exemplificado por la vida y obra de Antonio de Cabezón (1510-1566). Aunque ciego de nacimiento, Cabezón inició su principesca carrera como organista de la reina Isabel en 1526, para continuar como miembro del conjunto de cámara español de Carlos V y, desde 1548, Felipe II. En la corte Cabezón seguramente se relacionó con los músicos y con el repertorio de la *Capilla flamenca*, entrando en contacto con obras de Josquin – cuyo contrapunto impecable consiguió traducir al idioma de sus propios instrumentos, el arpa y los teclados. Una de ellas, “Mille regretz”, también conocida como “Canción del Emperador”, muestra hasta qué punto la música de Josquin se asentara en la España de la época.

Felipe II valoraba a Cabezón más que a cualquier otro de sus artistas, probablemente con la única excepción de Ticiano. Tal vez por ello el compositor viajó con el rey a Italia, Holanda e Inglaterra, donde tocó para las nupcias de

Felipe con María Tudor en la catedral de Winchester. Cabezón compuso fantasías para tecla (tientos), arreglos para tecla de melodías españolas, *chansons* y madrigales (glosadas) y series de variaciones (diferencias). Especialmente sus técnicas de variación parecen haber influenciado el compositor y clavecinista William Byrd, cuya emulación de Cabezón en parte invirtió el flujo de influencias desde el extranjero hacia España. Sin embargo, Cabezón – así como su hermano Hernando, y su contemporáneo Luys de Narváez – compuso sobre todo adaptaciones de música de compositores nórdicos para tecla o vihuela.

Las prácticas de la emulación, glosa y arreglo resuenan en la temática del presente programa, “Canto a mi caballero”. Su título alude a un conjunto de canciones españolas basadas en una melodía popular que reaparece – entre otras ocasiones – en una obra de Lope de Vega, “El caballero de Olmedo” (escrita al rededor de 1620). En ella, un caballero oye una melodía que le recomienda no exponerse a continuar su camino en la oscuridad – cosa que el caballero desobedece. En los versos de Lope de Vega la contraposición de luz y tinieblas se asocia a la consiguiente muerte del héroe, a la oscuridad psicológica y a los fantasmas que acosan su alma. Entre los compositores atraídos por el misterio de la misma canción se encuentran Cabezón (que adaptó la melodía a su inimitable estilo tecladístico), Cristóbal de Morales (que basó sobre ella su “Missa Dezidle al cavallero”, a cuatro voces) y Gombert (quien en su única composición sobre texto español usó la canción como *cantus firmus*). Por ende, una melodía auténticamente española como “Canto a mi caballero” acabó por influenciar con sus magnéticas alusiones al mundo de los espíritus ya sea polifonía sagrada que canciones profanas y variaciones instrumentales.

Kate van Orden

Skip Sempé en diálogo con Kate van Orden

Kate van Orden: Qué le ha motivado a grabar un programa instrumental con música del tiempo de Cabezón?

Skip Sempé: empecemos por la interpretación. La índole de Cabezón sintonizaba con una verdad poética que va más allá de las palabras, cuya expresividad se basa en la magia del sonido y no en el lenguaje verbal. La razón de tocar este repertorio con instrumentos no reside en el hecho de que Cabezón y sus contemporáneos lo hicieran – cosa que sabemos ser cierta –, sino en la insistencia con que los instrumentistas virtuosos de la época afirmaban que el sentido radicaba en el sonido antes que en el lenguaje verbal.

Por cierto el instrumentario medieval y renacentista de chirimías, laúdes y vielas llegó a Europa principalmente desde España. Así mismo la vihuela de arco (que luego se transformó en la viola da gamba) y vihuela de mano son los primeros instrumentos típicamente españoles. La noción de música sin palabras es específicamente española? Federico García Lorca da una bella explicación del estilo español utilizando el concepto de “duende”, aquel rapto demoníaco de las musas cuya trascendencia el poeta osó definir como “la llegada del duende [que] presupone siempre un cambio radical en todas las formas. Sobre planos viejos, da sensaciones de frescura totalmente inéditas, con una calidad de cosa recién creada, de milagro, que llega a producir un entusiasmo casi religioso” (Lorca, *Juego y teoría del duende*). A través de glosas, coraje y virtuosismo, el duende del intérprete da nueva forma a una obra conocida. Cabezón, a mi entender, tenía duende, lo cual en su época tal vez habría sido llamado posesión, la capacidad de raptar las almas de los cuerpos de sus oyentes.

Entonces la música instrumental – española o no – transmite significados en un lenguaje más allá de las palabras?

No es sin razón que el instrumentario del siglo XVI se perfeccionó al mismo tiempo que la poesía empezó a tomar precedencia sobre las reglas de composición. Ejecutar una obra vocal del siglo XVI con instrumentos transforma estos últimos en voces de una manera muy especial. Mi idea en cuanto a la interpretación se basa en la actividad misma del intérprete: traducir, en este caso, al idioma instrumental. Textos verbales han siempre sido considerados como capaces de provocar la más poderosa forma de expresividad, pero ésto no es cierto para un instrumentista. Todos los instrumentistas virtuosos generan una exuberancia de sonido y gesto capaz de transmitir sentido. Mi nueva teoría en cuanto a este repertorio es, en una palabra, afecto. El afecto gobierna por sobre el texto verbal.

Siente una afinidad especial hacia Cabezón porque tocaba instrumentos de tecla y arpa?

Todos los grandes instrumentistas saben que su instrumento es su voz y que su sonido es su texto. Este programa rinde homenaje a la voz desaparecida de Capriccio Stravagante, nuestro violonchelista Michel Murgier, que transmitía justamente ésto: la magia de su sonido.

Recorded 1998

Label & Artistic Director: Skip Sempé

Recording Engineer: Emmanuelle Bayet

Digital editing: François Brillet

Musical editing: Skip Sempé, Jay Bernfeld, Olivier Fortin

Remasterings: Hugues Deschaux, 2023

French translation: Olivier Fortin

Digipak photo: Massimo Polvara

Booklet photos: Michel Murgier by Scott Mc Nee

Jay Bernfeld & Skip Sempé by Hanya Chlala

Skip Sempé by James Douglas

Graphic design: Massimo Polvara / Paradizo

Layout: Aurore Duhamel

Versions for instrumental consort transcribed by
Olivier Fortin after Henestrosa (1557) and Cabezon (1578)

Harpsichord after 17th century Italian models by Martin Skowroneck
Virginal by an anonymous 17th century Italian maker

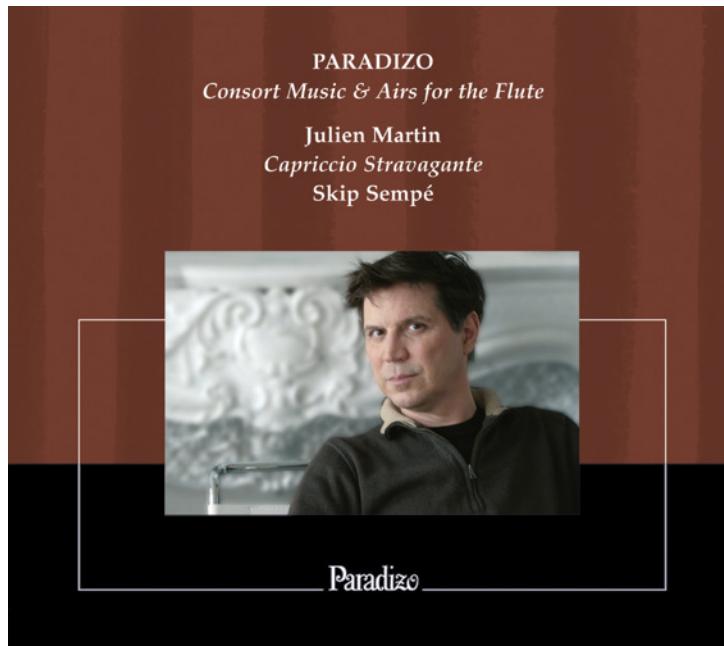
www.paradizo.org

www.skipsempe.com

www.stravagante.com



Jay Bernfeld / Skip Sempé



PARADIZO
Consort Music & Airs for the Flute
Holborne, Dowland, van Eyck,
Scheidt, Hume, Ferrabosco, Brade,
Purcell, Morley

Julien Martin, recorder
Capriccio Stravagante
Skip Sempé

CD / Paradizo PA0001



TELEMANN
Ouverture for Recorder
Fantazias
Concerto for Recorder
& Viola da Gamba

Julien Martin, recorder
Josh Cheatham, viola da gamba
Capriccio Stravagante
Skip Sempé

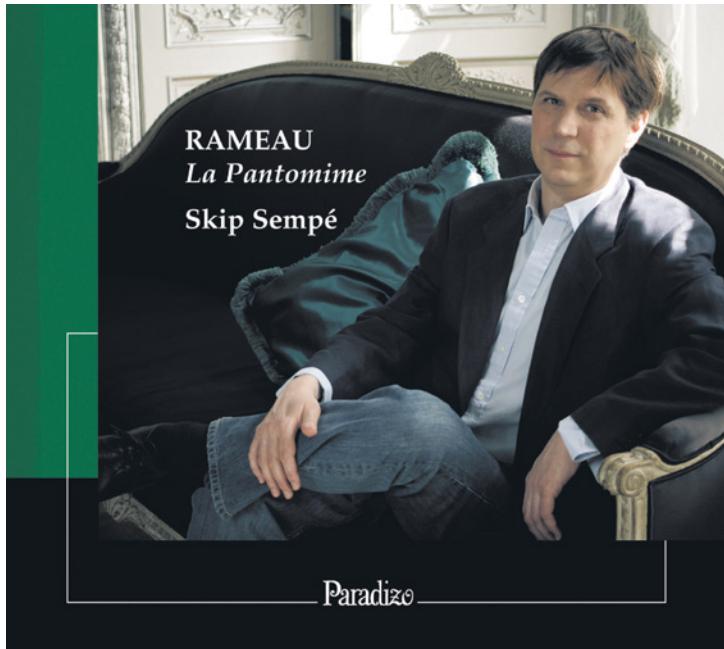
CD / Paradizo PA0002



SCARLATTI
Duende
Harpsichord Sonatas
Skip Sempé, harpsichord
Olivier Fortin, harpsichord
CD + 'Pandora's Box'
(Paradizo CD catalogue)
CD / Paradizo PA9003

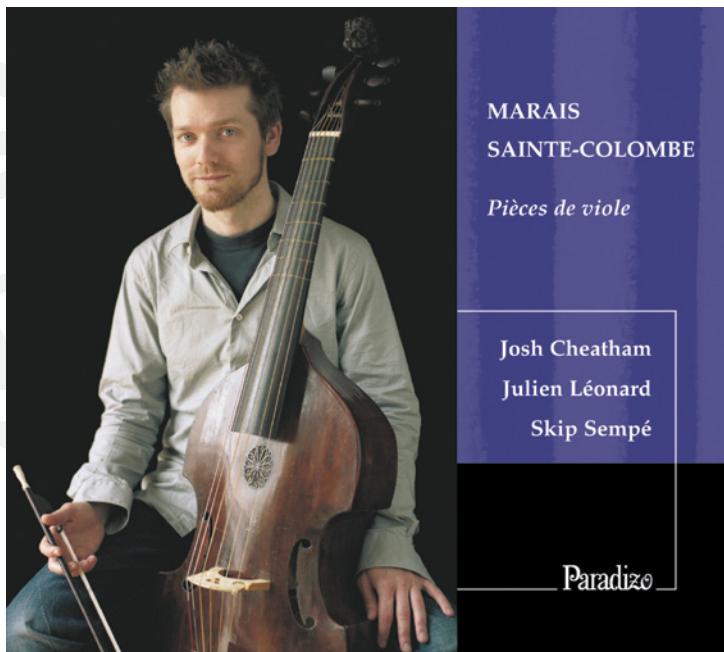


LA PELLEGRINA
Intermedii 1589
**Marenzio, Malvezzi, Caccini,
Peri, Archilei, Cavalieri, Bardi**
Capriccio Stravagante
Renaissance Orchestra
Collegium Vocale Gent
Skip Sempé
CD + Interview CD
with Skip Sempé
CD / Paradizo PA0004



RAMEAU
La Pantomime
Pièces de clavecin
Skip Sempé, harpsichord
Olivier Fortin, harpsichord
CD + DVD

CD / Paradizo PA0005



MARAIS
SAINTE COLOMBE
Pièces de viole
Josh Cheatham, viola da gamba
Julien Léonard, viola da gamba
Skip Sempé, harpsichord
CD + DVD

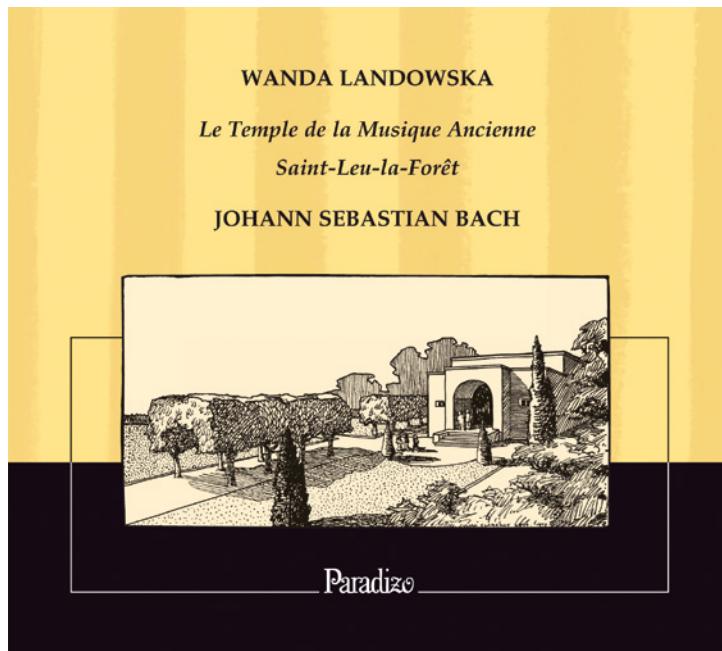
CD / Paradizo PA0006



A FRENCH COLLECTION
Pièces de clavecin
**Duphly, Balbastre, Royer,
Marchand, A-L Couperin, Corrette**
Skip Sempé, harpsichord
CD / Paradizo PA0007



ANTICO MODERNO
**Renaissance Madrigals
Embellished 1517-2009**
**Palestrina, Rore, Sandrin,
Arcadelt, Lasso**
Doron Sherwin, cornetto
Julien Martin, recorder
Josh Cheatham, viola da gamba
Skip Sempé, harpsichord & virginal
Capriccio Stravagante
CD / Paradizo PA0008



WANDA LANDOWSKA
Le Temple de la Musique
Ancienne
Saint-Leu-la-Forêt
JOHANN SEBASTIAN BACH

Recordings & Documents
CD + DVD-ROM

CD / Paradizo PA0009



LA BELLE DANSE
Ballets Anciens & Modernes
Lully, Marais, Muffat, Brade,
Praetorius, Rossi

Capriccio Stravagante Les 24 Violons
Skip Sempé

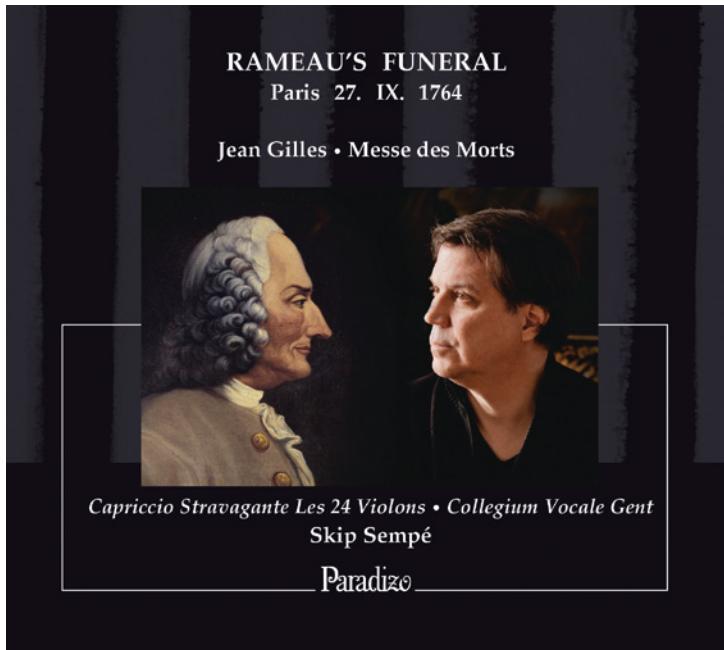
CD / Paradizo PA0010



TERPSICHORE
Muse of the Dance
Dances by Michael Praetorius
& William Brade

Doron Sherwin, cornetto
Julien Martin, recorder
Capriccio Stravagante
Renaissance Orchestra
Skip Sempé

CD / Paradizo PA0011



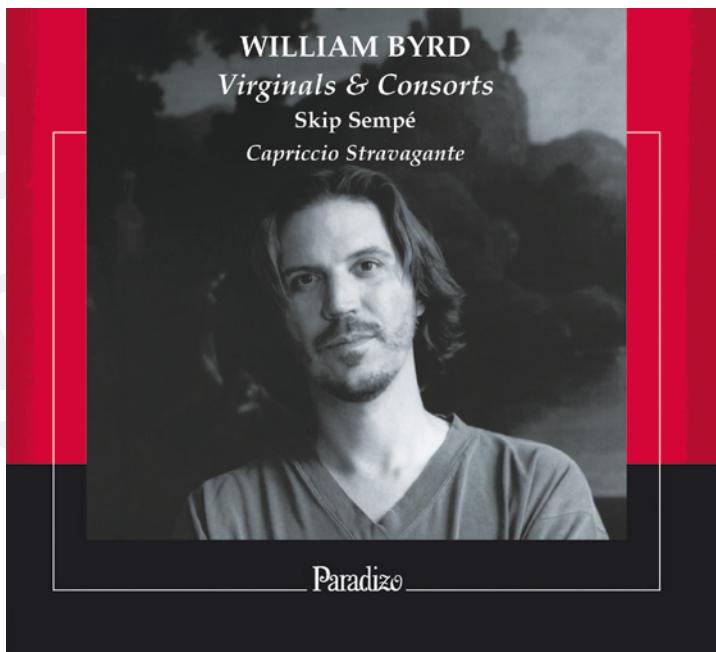
RAMEAU'S FUNERAL
Paris 27. IX. 1764
Jean Gilles – Messe des Morts

Van Wanroij, Getchell,
Sancho, Abadie
Capriccio Stravagante Les 24 Violons
Collegium Vocale Gent
Skip Sempé

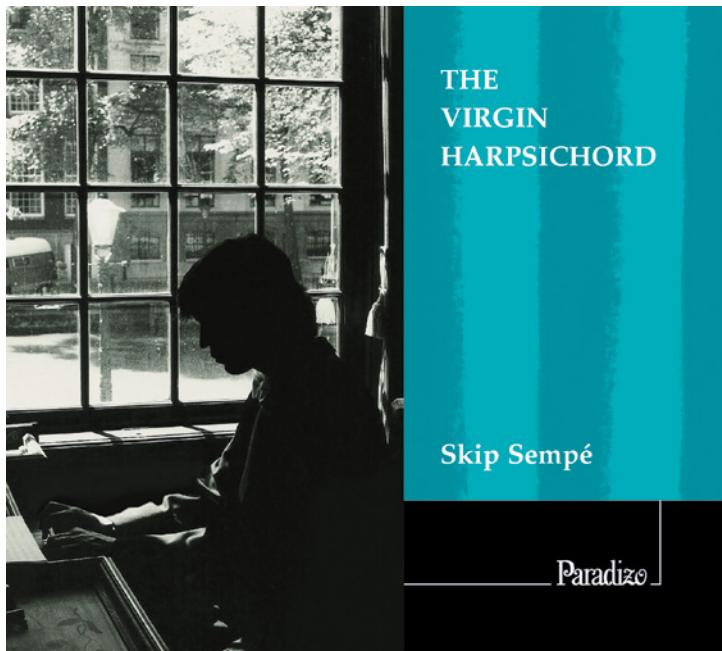
CD / Paradizo PA0013



BACH
2 Harpsichords
Skip Sempé, harpsichord
Olivier Fortin, harpsichord
CD / Paradizo PA0014



WILLIAM BYRD
Virginals & Consorts
Skip Sempé, harpsichord
Capriccio Stravagante
CD / Paradizo PA0015



THE VIRGIN HARPSICHORD

Byrd, Bull, Gibbons, Tomkins,
Dowland, Philips

Skip Sempé

Olivier Fortin

Pierre Hantaï

CD / Paradizo PA0016



FRANÇOIS COUPERIN
Concert dans le Goût Théâtral

(Includes the complete Airs de cour)

Capriccio Stravagante Orchestra

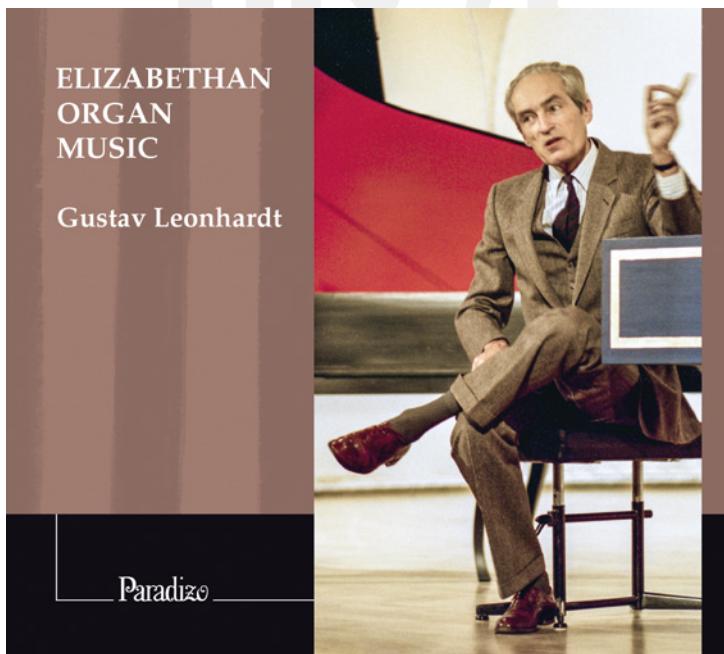
Skip Sempé

Gauvin, Rondot, Desrochers,
Lecornier

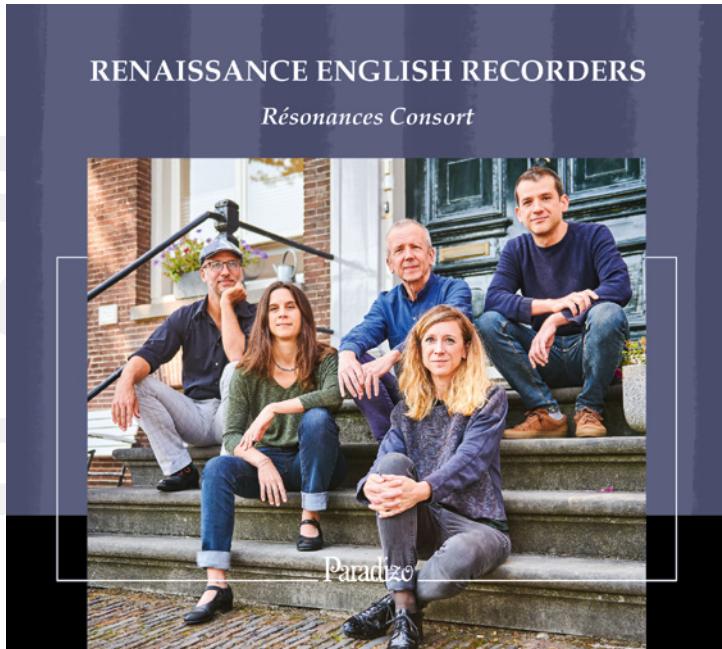
CD / Paradizo PA0017



BACH
Tradition & Transcription
**Bach, Froberger, Fischer, Weiss,
Cabanilles, Purcell, Kuhnau,
Leonhardt**
Skip Sempé, harpsichord
CD / Paradizo PA0018



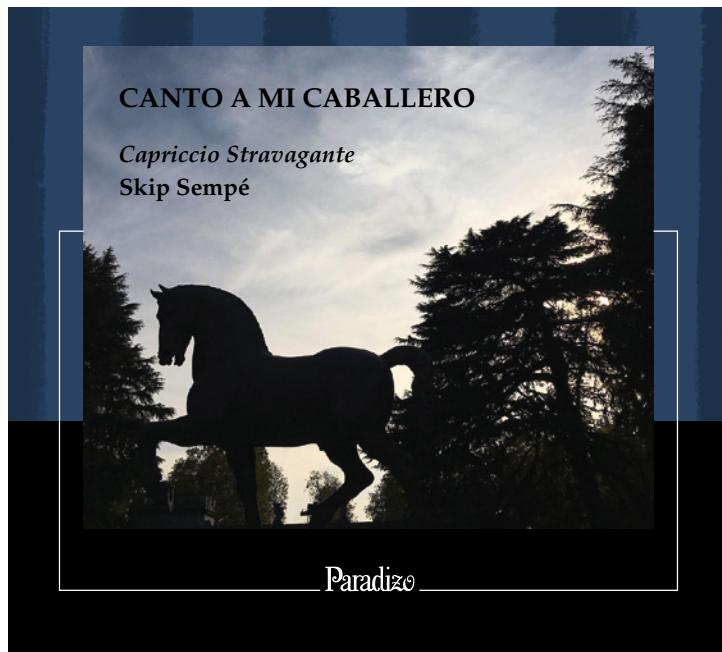
ELIZABETHAN ORGAN MUSIC
**Byrd, Bull, Gibbons, Tomkins,
Philips, Farnaby, Munday**
Gustav Leonhardt, organ
(Arp & Frans Caspar Schnitger,
Zwolle, Holland)
CD / Paradizo PA0019



**RENAISSANCE ENGLISH
RECORDERS**
**Holborne, Dowland, Byrd,
Ravenscroft, Ferrabosco,
Henry VIII**

Résonances Consort
Julien Martin, Marine Sablonnière,
Evolène Kiener, Pierre Boragno,
Benoît Toïgo, recorders
Skip Sempé, Olivier Fortin,
Emmanuel Frankenberg,
virginals & harpsichord

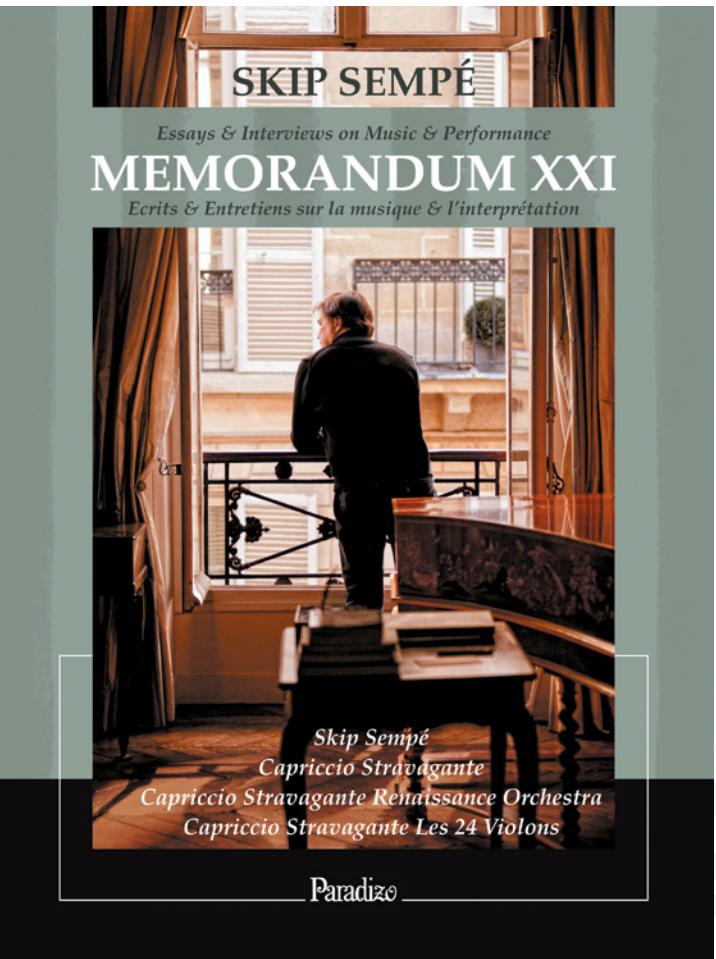
CD / Paradizo PA0020



CANTO A MI CABALLERO
**The Tradition of Antonio
de Cabezón**
**Cabezón, Arcadelt, Rore, Gombert,
Narváez, Mudarra, Ortiz, Morales**

Capriccio Stravagante
Skip Sempé

CD / Paradizo PA0021



MEMORANDUM XXI

Essays & Interviews on Music & Performance

Skip Sempé

5 CDs

400 page book (English / Français)

6 Hours 30 minutes of music

45 Composers

100 Works of Renaissance
& Baroque repertoire

Photo archive

Skip Sempé, Doron Sherwin,
Julien Martin, Josh Cheatham,
Olivier Fortin, Sophie Gent,
Pierre Hantaï, Jasu Moisio,
Julien Léonard, Pablo Valetti,
Guillemette Laurens,
Karina Gauvin, Judith van Wanroij,
Collegium Vocale Gent,
Capriccio Stravagante,
Capriccio Stravagante
Renaissance Orchestra,
Capriccio Stravagante Les 24 Violons

CD / Paradizo PA0012



Paradizo

PA0021

CANTO A MI CABALLERO

The Tradition of Antonio de Cabezón

Antonio de Cabezón

Pavana con su glosa

Diferencias sobre el canto llano del Cavallero

Pavana Italiana

Diferencias sobre La Gallarda Milanesa

Diferencias sobre el canto de La Dama la Demandada

Je prens en gré la dure mort

Quien llamo al partir partir

Diferencias sobre Las Vacas

Anchor che col partire

Hernando de Cabezón – Dulce Memoria

Jacques Arcadelt – Il bianco e dolce cigno

Cipriano de Rore – Signor mio caro

Nicolas Gombert – Dezilde al Cavallero

Luys de Narváez

Mille regretz: Canción del Emperador

Paseábase el Rey Moro: Romance

Alonso Mudarra – O guárdame Las Vacas: Romanesca

Diego Ortiz – Doulce memoire : Recercada segunda

Cristóbal de Morales

Missa Dezilde al Caballero: Kyrie / Hosanna / Agnus Dei

Anonymous – Las Vacas / La Cara Cossa

Capriccio Stravagante

Skip Sempé, harpsichord

D|D|D Total time: 58'09

© Paradizo 1998 PA0021

© Paradizo 2023