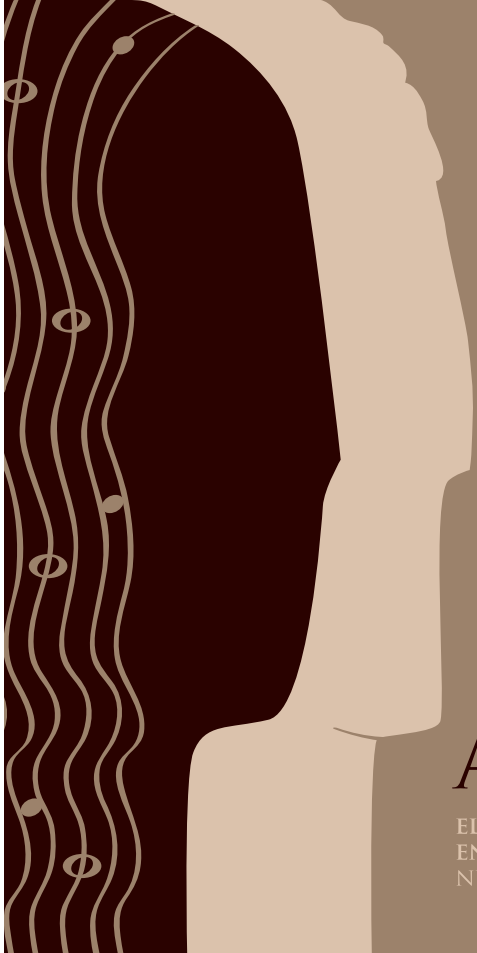


A stylized profile of a person's head and shoulders, facing right. The person's hair is represented by several vertical, wavy lines of varying heights, each topped with a small circle, resembling musical notes. The person's face and neck are a light beige color, while the rest of the head and shoulders are a dark maroon color. The background is a solid, medium-brown color.

lbs
CLASSICAL

AUDI, AUDI

EL CANTAR DE LOS CANTARES
EN LA POLIFONÍA RENACENTISTA
NUMEN ENSEMBLE

EL CANTAR DE LOS CANTARES EN LA POLIFONÍA RENACENTISTA

En diversos momentos de la historia de la cultura occidental, los versículos del *Cantar de los Cantares* han supuesto una inagotable fuente de inspiración para poetas, músicos e incluso pintores y escultores. En un contexto literario tan particular como puede ser el de la Biblia hebrea y el Antiguo Testamento, donde la severa visión de un Dios castigador y aniquilador conmueve y sobrecoge al mortal, el canto atribuido a Salomón viene a aportar un carácter más cercano, humano y sensitivo. La riqueza y sensualidad de unas imágenes literarias de indudable carácter sinestésico hacen del *Canticum Canticorum* una expresión diferente y totalmente original en su ámbito, sean cuales fueren las interpretaciones espirituales y doctrinales asociadas en cada momento a su contenido.

El *Cantar de los Cantares* va a encontrar en la polifonía del Renacimiento uno de sus más efectivos vehículos de representación y expresión;

del mismo modo que este libro parece querer evadirse de la dureza y rigor característicos del Antiguo Testamento, el arte del contrapunto experimenta durante el siglo XVI una progresiva liberación, tanto en el plano técnico como en el expresivo. Esto lo podemos apreciar especialmente en el motete, género que se despoja definitivamente de la rigidez de la construcción isorítmica propia del siglo XIV, y en el que poco a poco los elementos expresivos van ganando terreno a la vez que el contrapunto se estandariza, la armonía se hace más tonal y, en suma, el texto se hace más comprensible. Este último factor, que fue una de las exigencias formuladas sobre la música en el Concilio de Trento, hizo que la música religiosa de la segunda mitad del *Cinquecento* se acercara progresivamente a los rasgos propios del incipiente Barroco, con lo que nos encontramos ante un momento único de la Historia de la Música, en el que el empleo de

THE SONG OF SONGS IN THE POLYPHONY OF THE RENAISSANCE

At several points in the history of the Western culture the verses of the *Song of Songs* have been an inexhaustible source of inspiration for poets, musicians and even painters and sculptors. In the exceptionally peculiar literary context of the Hebrew Bible and the Old Testament, where mere mortals are overwhelmed by the vision of a punishing and vindictive God, this chant (attributed to Solomon) displays a more intimate, human, and sensitive character. Its literary images, rich and sensual, are undoubtedly synesthetic, and whatever the doctrinary and spiritual interpretations of its content, it represents a radically new and original form of artistic expression.

The *Song of Songs* finds one of its most effective means of representation and expression in the polyphonic music of the Renaissance. As the book seem to seek evasion from the rigorousness of the Old Testament, the art



Iglesia de San José, Albaycín

los textos del *Cantar* suscita un enorme interés desde múltiples puntos de vista. Tengamos en cuenta que estamos hablando de la época de Morales, Palestrina, Lasso o Victoria, pero también la época de Fray Luis de León y San Juan de la Cruz, quienes transmiten la influencia del *Cantar* a su prosa y poesía místicas, y que de esa ambigüedad irresoluble entre amor sacro y amor profano que en este contexto observamos, surgen nuevas sensibilidades poético-musicales, como la de las villanescas espirituales de Guerrero o la de los últimos motetes a la Virgen escritos por Victoria.

La devoción a la Virgen María es, precisamente, una de las interpretaciones canónicas con que los compositores de aquel entonces empleaban los textos del *Canticum*, adaptándolos y fragmentándolos según las necesidades de la ortodoxia católica: en motetes y canciones sacras del tipo de las que escuchamos en esta recopilación, los versículos del *Cantar* son libremente extraídos de los diversos capítulos, e incluso manipulados y reordenados, de modo que el diálogo entre el amado y la amada queda a veces reducido a expresiones sueltas que, con la pertinente introducción de invocaciones a la Virgen, acaban perdiendo su sentido original. Las metáforas anhelantes y ardientes de los versos atribuidos a Salomón dejan así de representar el deseo del alma humana de unirse con Dios o el amor de Cristo por su iglesia, para

convertirse en refinados “piropos” a María por parte de su devoto pueblo. No obstante, hay que decir que en ningún momento la música escrita en este sentido pierde un solo ápice de intensidad expresiva, especialmente si nos adentramos ya en el primer Barroco y recordamos el color, la magia y la renovada sensualidad con la que los compositores de la escuela veneciana cantan a la Virgen. Recordemos en este sentido, y a modo de ejemplo, los geniales *concerti* que Monteverdi dispone a modo de antífonas en sus *Vespro della beata Vergine*, o la dificultad técnica que entrañan los exagerados madrigalismos en los motetes que Schütz compondría poco después sobre escogidos y sugerentes textos del *Cantar*.

Poniendo así nuestra atención en ese punto de encuentro de influencias que será la polifonía del siglo XVI, abriremos un poco más el foco hacia el siglo XV, por un lado, y hacia los albores del Barroco, por otro, con el fin de observar cómo los versículos extraídos del *Canticum* son tratados en las piezas contenidas en este disco con algunas diferencias: desde una cierta frialdad melódica en los motetes de autores más tempranos —más preocupados por la perfección formal y el equilibrio de la construcción sonora—, hasta una expresión más libre, colorística y apasionada en el caso de las obras más avanzadas en el tiempo.

Así, entre las páginas más apegadas al estilo del siglo XV, nos encontramos con un monu-

of counterpoint experiences a process of liberation in the 16th century, both in the technical and expressive aspects. This process is best exemplified by the motet, a genre that is free from the constrictions of isorhythmic forms from the 14th century, and in which expressive elements attain relevance through the standardization of counterpoint, the tonalization of harmony, and the accessibility of the text. This last factor was one of the requirements of the Council of Trent in matters of music, and pushed the religious music in the second half of the Cinquecento in the direction of the budding Baroque. This is therefore a unique moment in the history of music, when the texts from the Song of Songs spark an enormous interest from several perspectives of art and life. This is the age of Morales, Palestrina, Lasso, and Victoria, but also the age of Luis de León and Saint John of the Cross, who conveyed the influence of the Song of Songs to their mystical prose and poetry. From the unsolvable ambiguity between sacred and profane love that is evident in this context, new poetical and musical sensitivities arise, as those of the Villanescas Espirituales by Guerrero, or the last motets to the Virgin Mary written by Victoria.

The devotion to the Virgin Mary is one of the canonical interpretations for the content of the *Canticum*, whose texts are adapted and fragmented to meet the requirements of

Catholic orthodoxy. In motets and sacred songs such as those contained in this compilation, the verses of the *Song of Songs* are freely extracted from their chapters and even rearranged. Thus, the dialog of lovers is sometimes reduced to a series of loose utterances which, along with a series of invocations to the Virgin Mary, deprive the text of its original meaning. The longing and burning metaphors of the verses attributed to Solomon no longer describe the soul's desire to join God or the love of Christ for His church, but now constitute a series of refined compliments to the Virgin Mary by Her devout people. This does not make the music lose one bit of expressive intensity, especially during the early Baroque, when composers of the Venetian school sing to the Virgin Mary through colorful, magical, and renewedly sensual compositions. An example of this are the brilliant *concerti* that Monteverdi uses as antiphons in his *Vespro della beata Vergine*, or the technically demanding and extravagant word painting of the motets written by Schütz for some selected and suggestive texts of the *Canticum*.

While focusing on the several influences that collide in the polyphony of the 16th century, we will also pay attention the 15th century on the one hand and to the dawn of the Baroque on the other. We will then be able to appreciate how the verses extracted from the *Canticum* receive unequal treatment in the pieces selected for

mental ejemplo de artificio contrapuntístico en el motete *Tota pulchra es* del compositor suizo Ludwig Senfl, uno de los representantes de las primeras generaciones de la escuela franco-flamenca. En otras obras similares, a la gran calidad en la factura técnica se le añade una expresividad contenida y discreta, como advertimos en *Sicut lilium* de Palestrina o en *Nigra sum* de L'heritier—motete que conocemos, precisamente, por haber sido reutilizado por el propio Palestrina en la misa parodia que con el mismo nombre compusiera en 1590—. De rasgos similares son el equilibrado doble coro *Osculetur me* que Orlando di Lasso construye sobre las primeras líneas del *Cantar*, o el sencillo motete a cuatro *Hortus conclusus* de Rodrigo de Ceballos (con cuya inclusión en esta grabación queremos recordar la aportación de otros compositores españoles a este género tan particular).

En contraste con las anteriores, nos encontramos con un conjunto de piezas de aire mucho más extrovertido: más cercanas al sentimiento tonal del primer Barroco, más tendentes a la combinación de pasajes imitativos con frases de textura vertical, y con una mayor energía en uso del ritmo y los contrastes sonoros. Algunos de sus autores emplean ya en ellas el texto en lengua vernácula, lo que las aproxima más bien géneros como la canción sacra o el madrigal espiritual. Así es como Melchior Franck nos propone un juego de sonoridades amplias e

incluso cálidas en *Du bist aller Dinge schön*, similar en su carácter al madrigal sacralizado *It is my well-beloved's voice* de Thomas Tomkins, donde la gracilidad de la línea melódica —llena de saltos— y la flexibilidad de combinaciones vocales transmiten el entusiasmo de la amada al oír la voz del amado, remitiéndonos a los versos “*Vox dilecti mei! / Ecce iste venit / Saliens in montibus...*” del cántico de Salomón. Igualmente sorprendentes son, en este sentido, los dos motetes a cinco voces *Surge prospera* de Jacob Praetorius, en los que el compositor representa el anhelo de los amantes por medio de un enérgico y exigente fluir melódico. Anotemos, a modo de curiosidad, que estas piezas fueron publicadas en 1607 y 1611, respectivamente, siendo posiblemente la segunda de ellas un regalo del autor a un mecenas, para su ceremonia nupcial, razón por la cual Praetorius decide simbólicamente revisar el tema del amor escogiendo los mismos versos del *Canticum Canticorum* y consiguiendo una forma más sólida y acabada que la de la primera versión.

No podemos dejar de mencionar, por último, a la escuela veneciana y a algunos músicos cercanos a este círculo, con sus obras llenas de colorido y con un gusto por lo sensorial que vemos también reflejado, entre otros, en el ámbito pictórico. Estos rasgos de estilo, traducidos aquí en el manejo de diferentes recursos tímbricos y simbólico-musicales, casan perfectamente con

this compilation: from a certain cold melodic approach in the earliest motets (more concerned with formal perfection and the balance of their sound) to a freer, more colorful and passionate expression in later times.

Between the pieces that are closer to the style of the 15th century we can find a monumental example of the artifice of counterpoint in the motet *Tota pulchra es* of Swiss composer Ludwig Senfl, a member of the first generations of the Franco-Flemish school. In other similar works, technical perfection is merged with a collected expressiveness, as is the case of *Sicut lilium* by Palestrina or *Nigra sum* by L'héritier (a motet that was reused by Palestrina in his parody mass of the same name composed in 1590). Some comparable pieces are the well-balanced *Osculetur me* written by Orlando di Lasso about the first lines of the *Canticum*, or the relatively simple motet in four voices *Hortus conclusus* by Rodrigo de Ceballos (included in this compilation to celebrate the contribution of Spanish composers to the genre).

As a contrast to the aforementioned, some of the pieces have a more extroverted character, closer to the tonality and feeling of the early Baroque. These combine imitational passages with phrases of a vertical texture, and display an energetic use of rhythm and sound contrasts. Some of the authors already use their vernacular languages, thus driving the genre closer to the

sacred song or the spiritual madrigal. In this line, Melchior Franck proposes a set of wide, warm sonorities in *Du bist aller Dinge schön*, similar in character to the sacralized madrigal *It is my well-beloved's voice* by Thomas Tomkins, where the grace of the leaping melodic line and the flexibility of vocal combinations convey the enthusiasm of hearing the voice of the beloved, as in the verses “*Vox dilecti mei! / Ecce iste veniet / Saliens in montibus...*” of the *Song of Solomon*. Equally surprising are the two motets for five voices *Surge propera* by Jacob Praetorius, in which the longing of lovers is represented by a vibrant and demanding melodic flow. Peculiarly, these pieces were published in 1607 and 1611 respectively, and the second was probably a gift from the author to a patron of arts for his wedding ceremony. For this occasion, Praetorius decided to revisit the topic of love by choosing the same verses of the *Canticum Canticorum*, although achieving a more solid and finished form than in the first version.

The Venetian school and some of its related composers have left us colorful pieces, with a taste for the sensory world parallel to the pictorial works of the time. The style of painters is here translated to a series of timbric and symbolic resources that provide a perfect match to the sensuality of the literary images of the *Song of Songs*. Such is the case of the double choir *Quam pulchra es* by Giovanni Gabrieli and

la sensualidad de las imágenes literarias de los versos del *Cantar*, como vemos en el doble coro *Quam pulchra es* de Giovanni Gabrieli o en el motete a siete voces *Audi, dulcis amica mea* de Tiburtio Massaino, en los que un empleo más vivaz del ritmo y una cierta cromatización en las melodías ayudan a subrayar el sentido expresivo del texto.

Aunque no se ha pretendido plantear en este disco una selección exhaustiva de grandes obras basadas en el *Cantar de los Cantares*, sino reunir varios ejemplos de diversa procedencia y poco frecuentes —por otro lado— en los repertorios habituales de grabaciones y conciertos, lo cierto es que estamos ante un conjunto de magistrales creaciones de la polifonía de los siglos XVI y XVII, con cuya difusión esperamos contribuir a un más profundo conocimiento del complejo panorama musical de una época irrepetible.

Francisco Ruiz Montes

the motet for seven voices *Audi, dulcis amica mea* by Tiburtio Massaino, in which a lively use of rhythm and a certain chromaticism in the melodies help underline the expressiveness of the text.

Far from offering an exhaustive compilation of the great works based on the *Song of Songs*, we have aimed at gathering a selection of pieces of varied origins, in general rarely recorded and performed. We hope this collection of masterpieces from the polyphony of the 16th and 17th centuries will contribute to a better understanding of the complex musical landscape of that unique age.

Francisco Ruiz Montes



NUMEN ENSEMBLE

SOPRANOS

Estefanía Alcántara (EA)
Ruth Obermayer (RO)
Verónica Plata (VP)
Lucía Rojas (LR)
Elena Simionov (ES)

ALTOS

Conchita Cortés (CC)
Héctor E. Márquez (HM)
Maribel Rueda (MR)
Francisco Ruiz (FR)

TENORES

Francisco Díaz (FD)
Eduardo Martínez (EM)
Andrés Miravete (AM)
Eduardo Pérez (EP)

BAJOS

Víctor Cruz (VC)
JPablo Guerrero (PG)
ulián Millán (JM)
Antonio Jesús Molina (AJM)

DIRECCIÓN

Héctor E. Márquez

01_ TIBURTIO MASSAINO (C.1550 – C.1608)

Audi, dulcis amica mea (7vv)

RO, VP, ES, EA, LR, CC, MR, FR, FD,
EM, AM, EP, VC, AJM, JM, PG

02_ GIOVANNI PERLUIGI DA PALESTRINA (1525-26 – 1594)

Sicut lilium inter spinas (5vv)

RO, VP, ES, EA, LR, CC, MR, FR, FD,
EM, AM, EP, VC, AJM, JM, PG

03_ LUDWIG SENFL (C. 1486 – 1542-43)

Tota pulchra es (5vv)

RO, ES, EA, LR, CC, MR, FR, FD,
EM, AM, EP, VC, AJM, JM, PG

04_ THOMAS TOMKINS (1572 – 1656)

It is my well beloved's voice (6vv)

RO, VP, ES, EA, LR, CC, MR, FR,
FD, EM, EP, VC, AJM, JM, PG

Audi, dulcis amica mea,

Formosa mea, immaculata mea,

Audi, quia amore tuo langueo.

Audi, quia ad te confugio,

Exaudi, deprecor, orationem meam.

Sicut lilium inter spinas,

Sic amica mea inter filias Adae.

Alleluya

Tota pulchra es, amica mea,

Et macula non est in te.

Favus distillans labia tua, sponsa;

Mel et lac sub lingua tua,

Odor unguentorum tuorum super omnia aromata.

Iam enim hiems transiit,

Imber abiit et recessit.

Flores apparuerunt,

Vineae florentes dederunt

Et vox turturis audita est in terra nostra.

Surge propera, amica mea,

Veni de Libano, coronaberis.

It is my wellbeloved's voice

That soundeth in my ear.

My heart hereat doth much rejoice

To see him draw so near.

See, O see, on yonder mountain top,

On yon same hill so tall,

How hitherward my love doth hop.

My heart doth skip withall.

Escucha, dulce amiga mía,
Hermosa mía, inmaculada mía,
Escucha, Porque estoy enfermo de tu amor.
Escucha, porque en ti me refugio,
Te imploro, escucha mi súplica.

Como el lirio entre los espinos,
Así mi amiga entre las hijas de Adán.
Aleluya

Toda tú eres hermosa, amada mía,
Y en ti no hay mancha.
Como panal destilan tus labios, esposa;
Miel y leche hay debajo de tu lengua.
Y el olor de tus ungüentos supera todo aroma.
Porque ya ha pasado el invierno,
La lluvia se ha mudado, se ha ido.
Se han mostrado las flores,
Las vides en ciernes dieron olor;
Y la voz de la tórtola se ha oído en nuestro país.
Levántate de prisa, amiga mía,
Ven desde el Líbano, serás coronada.

Es la voz de mi bienamado
Que resuena en mi oído,
Entonces mi corazón mucho se regocija
Al verle acercarse.
Mira, oh, mira, desde aquella cima de la montaña,
Sobre aquellos collados tan altos,
Mi amor viene brincando.
De igual modo salta mi corazón.

Listen, listen, sweet lover of mine,
My beautiful and my undefiled,
Listen, for I am sick for your love.
Listen, because I come to you,
I implore thee, hear my prayer.

As the lily among thorns,
So my beloved among the daughters of Adam.
Hallelujah

Thou art all fair, my love,
And there is no spot in thee.
Thy lips drop Honey, my Bride;
Honey and milk are under thy tongue.
And the smell of thine ointments is over all
manner of spices,]

For winter is now past,
The rain is over and gone.
The flowers has appeared,
The vines in blossom give forth their fragrant;
The voice of the turtle is heard in our land.
Arise, my love,
Come from Lebanon, you shalt be crowned.

05_ MELCHIOR FRANCK (ca.1579 – 1639)

Du bist aller Dinge Schön (5vv)

RO, VP, ES, EA, LR, CC, MR, FR, FD,

EM, AM, EP, VC, AJM, JM, PG

06_ JEAN L'HERITIER (ca.1480 – ca.1551)

Nigra sum (5vv)

RO, VP, ES, EA, LR, CC, MR, FR, FD,

EM, AM, EP, VC, AJM, JM, PG

07_ RODRIGO DE CEBALLOS (1525-30 – 1581)

Hortus conclusus (4vv)

RO, VP, ES, EA, LR, CC, MR, FR, FD

EM, AM, EP, VC, AJM, JM, PG

Du bist aller Dinge schön, meine Freundin,
und ist kein Flecken an dir.

Komm, meine Braut von Libanon.

Du hast mir das Herz genommen, meine Schwester,
liebe Braut.]

Wie schön sind deine Brüste, meine Schwester,
liebe Braut!]

Deine Brüste sind lieblicher denn Wein,
Und der Geruch deiner Salben übertrifft alle Würze.

Deine Lippen sind wie ein triefender Honigseim.

Honig und Milch ist unter deiner Zunge,

Und der Geruch deiner Kleider ist wie der G'rich
Libanon.]

Nigra sum sed formosa,

filiae Ierusalem,

Ideo dilexit me domine

Et introduxit me in cubiculum suum.

Hortus conclusus, soror mea, sponsa,

Hortus conclusus et fons signatus.

Aperi mihi, soror mea, amica mea,

Columba mea, immaculata mea,

Surge, propera amica mea, et veni,

Veni, veni, speciosa mea,

Ostende mihi faciem tuam,

Favus distillans labia tua,

Mel et lac sub lingua tua,

Veni sponsa mea;

Veni, coronaberis.

Toda tú eres hermosa, amiga mía,
y en ti no hay mancha.
Ven, esposa mía, desde el Líbano.
Prendiste mi corazón, hermana mía, esposa amada.
¡Cuán hermoso son tus senos, hermana mía, esposa
amada!
Tus senos son más adorables que el vino,
Y el olor de tus ungüentos supera todo aroma.
Tus labios son como un panal que gotea.
Miel y leche hay debajo de tu lengua,
Y el olor de tus prendas es como el olor del Líbano.

Soy negra, pero hermosa,
Hijas de Jerusalén.
Por eso el rey me amó
Y me introdujo en su cámara.

Huerto cerrado eres, hermana mía, esposa mía,
Huerto cerrado y fuente sellada.
Ábreme, hermana mía, amiga mía,
Paloma mía, inmaculada mía,
Levántate deprima, amada mía, y ven,
Ven, ven, preciosa mía,
Muéstrame tu rostro,
Como panal destilan tus labios,
Miel y leche hay debajo de tu lengua,
Ven, esposa mía;
Ven, serás coronada.

Thou art all fair, my love;
and there is no spot in thee.
Come, my spouse, from Lebanon.
Thou hast ravished my heart, my sister, beloved
bride.
How fair is thy breast, my sister, beloved bride!
How much better is thy love than wine,
And the smell of thine ointments above all manner
of spices.]
Thy lips drop as the honeycomb.
Honey and milk are under thy tongue,
And the smell of thy garments is like the smell of
Lebanon.]

I am black, but beautiful,
O ye daughters of Jerusalem,
So the King hath rejoiced in me
And has brought me into his storerooms.

Enclosed garden is my sister, my spouse,
Enclosed garden and a fountain sealed up;
Open to me, my sister, my love,
My dove, my undefiled,
Rise up, my beloved, and come away,
Come, my fair one,
Let me see thy countenance,
Thy lips drop are as a dropping honeycomb,
Honey and milk are under thy tongue,
Come, my bride
Come, thou shalt be crowned.

08_ JACOB PRAETORIUS II (1586 – 1651)

Surge Propera (1607, 5vv)

RO, VP, ES, EA, LR, CC, MR, FR, FD,
EM, AM, EP, VC, AJM, JM, PG

09_ *Surge Propera* (1611, 5vv)

RO, VP, ES, EA, LR, CC, MR, FR, FD,
EM, AM, EP, VC, AJM, JM, PG

10_ ORLANDO DI LASSO (1532 – 1594)

Osculetur me osculo oris sui (8vv)

RO, VP, ES, EA, LR, CC, MR, HE, FR,
FD, EM, AM, EP, VC, AJM, JM, PG

11_ GIOVANNI GABRIELI (ca.1554-57 – 1612)

Quam pulchra es (8vv)

RO, VP, ES, EA, LR, CC, MR, HE, FR,
FD, EM, AM, EP, VC, AJM, JM, PG

Surge propera, amica mea, et veni.

Iam hiems transit,

Imber abiit et recessit.

Flores apparuerunt in terra nostra,

Tempus putationis advenit.

(Et veni, et veni.)

Osculetur me osculo oris sui!

Quia meliora sunt ubera tua vino,

Fragrantia unguentis optimis.

Oleum effusum nomen tuum,

Ideo adolescentulae dilexerunt te.

Trahe me post te.

In odorem unguentorum tuorum curremos

Introduxit me rex in cellaria sua.

Exsultemus et laetemur in te,

Memores uberum tuorum super vinum;

Recte diligunt te.

Quam pulchra es, amica mea,

Nam vulnerasti cor meum

Crine colli tui.

Quam pulchrae sunt mamme tuae,

Soror mea, sponsa mea, columba mea,

Veni in hortum meum, soror mea,

Surge et propera,

Egredere, formosa mea,

Tempus putationis advenit.

Levántate de prisa, oh amada mía, y ven.
Porque ya ha pasado el invierno,
La lluvia se ha mudado, se ha ido.
Se han mostrado las flores en nuestra tierra,
El tiempo de la canción ha venido.
(Y ven, y ven.)

Arise swiftly, my beloved, and come away.
For winter is now past,
The rain is over and gone.
The flowers have appeared in our land,
The time of pruning is come.
(So come, so come away)

[Oh, si él me besara con besos de su boca!
Porque mejores son tus amores más que el vino,
Nada es comparable a la fragancia de tus suaves
ungüentos.]
Tu nombre es como afeites derramados,
Por eso las doncellas te aman.
Atráeme hacia ti.
Correremos en el olor de tus ungüentos.
El rey me introdujo en su cámara.
Nos gozaremos y alegraremos en ti,
Nos acordaremos de tus senos más que del vino;
Con razón te aman.

Let him kiss me with the kiss of his mouth:
For thy breasts are better than wine,
Smelling sweet of the best ointments,
Thy name is as oil poured out:
Therefore young maidens have loved thee.
Draw me,
We will run after thee to the odour of thy ointments;
The king hath brought me into his storerooms;
We will be glad and rejoice in thee,
Remembering thy breasts more than wine;
No wonder they love thee.

Qué hermosa eres, amada mía,
Pues prendiste mi corazón
Con el cabello sobre tu cuello.
Qué hermosos son tus pechos,
Hermana mía, esposa mía, paloma mía.
Ven a mi huerto, hermana mía,
Levántate, y deprisa,
Ven, hermosa mía,
El tiempo de la canción ha venido.

Behold, thou art fair, my love
For thou hast wounded my heart,
With one hair or thy neck.
How beautiful are thy breasts
My sister, my spouse, my dove
Come into my garden, my sister,
Arise and swiftly
Come, my beautiful one
The time of pruning is come.

EL CANTAR DE LOS CANTARES va a encontrar en la polifonía del Renacimiento uno de sus más efectivos vehículos de representación y expresión. AUDI, AUDI reúne algunos ejemplos magistrales de diversa procedencia y poco frecuentes en los repertorios habituales de grabaciones y conciertos, contribuyendo así a la justa difusión de unas obras repletas de refinada intensidad expresiva.

THE SONG OF SONGS finds one of its most effective means of representation and expression in the polyphonic music of the Renaissance. AUDI, AUDI comprises some examples of masterpieces from the age, of varied origins and in general rarely recorded and performed, and hopes to contribute to spreading the appreciation for this refined, intense and expressive compositions.

NUMEN ENSEMBLE [Dir. Héctor E. Márquez]

TIBURTIO MASSAINO (ca.1550 – ca.1608)

01_Audi, dulcis amica mea (7vv.) 3'20"

GIOVANNI PERLUIGI DA PALESTRINA (1525-26 – 1594)

02_Sicut lilium inter spinas (5vv) 4'27"

LUDWIG SENFL (ca.1486 – 1542-43)

03_Tota pulchra es (5vv) 11' 04"

THOMAS TOMKINS (1572 – 1656)

04_It is my well beloved's voice (6vv) 3'08"

MELCHIOR FRANCK (ca.1579 – 1639)

05_Du bist aller Dinge Schön (5vv) 4'30"

JEAN L'HERITIER (ca.1480 – ca.1551)

06_Nigra sum (5vv) 5'03"

RODRIGO DE CEBALLOS (1525-30 – 1581)

07_Hortus conclusus (4vv) 5'39"

JACOB PRAETORIUS II (1586 – 1651)

08_Surge Propera (1607, 5vv) 3'30"

09_Surge Propera (1611, 5vv) 3'57"

ORLANDO DI LASSO (1532 – 1594)

10_Osculetur me osculo oris sui (8vv) 3'35"

GIOVANNI GABRIELI (CA.1554-57 – 1612)

11_Quam pulchra es (8vv) 3'26"

lbs
CLASSICAL

Booklet in English & Español

Producer: Numen Ensemble

Executive Producer: Héctor E. Márquez

Recorded: Iglesia de San José, Albaycín

Granada (Spain) July 20-22, 2012

Recording Producer: Francisco Moya

Sound Engineer: Cheluis Salmerón

www.ibsclassical.com

Text: Francisco Ruiz Montes

Translations: Carlos Pérez

Design and Illustration: Rafa Simón

© 2012 Copyright Numen Ensemble

Dep. Leg. GR 3070-2012 | IBS-52012

