

Crítica: La Grande Chapelle rescata del olvido los «Responsorios de Navidad» de José de Nebra

Mario Guada

21 de diciembre de 2023

La agrupación española reúne a una poderosa plantilla para la recuperación de estas obras para la Navidad en la corte de Fernando VI, en lo que supone un evento de suma importancia dado que el Nebra sacro a gran escala está todavía por recuperar prácticamente en su totalidad



Una Navidad en la corte madrileña

Por Mario Guada | [@elcriticorn](#)

Madrid, 13-XII-2023, Teatro Real. *Responsorios de Navidad*, de José de Nebra. La Grande Chapelle: Raquel Mendes, Irene Mas Salom, Victoria Cassano [sopranos], Julien Freymuth, David Feldman [contratenores], Jonathan Hanley, Fernando Guimarães [tenores], Hugo Oliveira [barítono] | Albert Recasens [dirección].

El domingo pasado, víspera de la Natividad de Nuestro Señor Jesucristo, asistieron sus Majestades desde su tribuna a las Vísperas, que cantó la Música de la Real Capilla, y por la noche a los Maitines, Responsorios y Misa, que igualmente se cantaron en la Iglesia de S. Gerónimo.

Gaceta de Madrid [26 de diciembre de 1752].

Entre tanto *Messiah* «handeliano» en estas fechas prenavideñas, se agradece un poco de imaginación y una propuesta novedosa, con repertorio además puramente navideño – el oratorio de Handel, por más que nos empeñemos, no lo es–. **La Grande Chapelle**, agrupación española comandada por **Albert Recasens** a la que hay que seguir

agradeciendo su insistente ahínco por recuperar parte de nuestro patrimonio musical olvidado, llevaba largo tiempo tras este proyecto de interpretación y grabación de los *Responsorios de Navidad* [1752] del bilbilitano **José de Nebra** (1702-1768). No ha sido hasta ahora que ha encontrado, tras chocar contra muchas puertas cerradas, el apoyo de las instituciones para hacerlo posible, a saber: **Fundación Tatiana, Centro de Estudios Europa Hispánica y Centre Européen de Musique**.

No es un secreto a estas alturas que la figura de Nebra es de las más importantes a nivel musical en todo el siglo XVIII español, pero también una de las que más esfuerzo ha recibido para ser puesta, al menos en parte, a la altura de lo que merece. Aunque muchas de sus obras para la escena ya son bien conocidas –conjuntos jóvenes como Ensemble Los Elementos están, además, interpretando y grabando algunas de las obras inéditas que faltaban por recuperar– y las obras sacras de pequeño formato, como las cantadas, han encontrado notable predicamento entre intérpretes y programadores, queda todavía un enorme hueco por cubrir, el de la música sacra a gran escala, todas esas misas, himnos, buena parte de las lamentaciones o salmos que requieren de plantillas que incluye dos coros y orquestas con maderas y metales. Por tanto, la interpretación en directo y posterior grabación –en el propio sello de la agrupación, Lauda Música– supone un importante paso adelante, valiente, no cabe duda, pero muy necesario por cuanto urge conocer también esa otra faceta de Nebra. Este, muy vinculado a la corte de Madrid, donde ostentó cargos de importancia como organista en el monasterio de las Descalzas Reales [1719], para convertirse en segundo organista [1724] y vicemaestro de capilla [1751] en la agrupación musical más importante de la corte, la Real Capilla. Para esta institución compuso precisamente estos *Responsorios para los maitines de Navidad*, aunque no fueron estrenados allí, sino en la Iglesia de San Jerónimo el Real, donde la corte realizaba en aquel momento parte de sus actos más relevantes, dado que el edificio de la Capilla Real estaba todavía en construcción. Fue, por tanto, en la Nochebuena de 1752, ante los reyes Fernando VI y Bárbara de Braganza y su corte, donde estas obras vieron la luz por vez primera.

Al respecto de estas obras y el papel de Nebra en la Real Capilla, dice **Eva Sandoval** – que conoce bien el tema, pues le ha dedicado mucho estudio como parte de su tesis doctoral– lo siguiente en sus extensas y magníficamente documentadas notas al programa: «La producción religiosa de Nebra, junto a la del maestro de capilla Francisco Corselli, estaba destinada a satisfacer los deseos del monarca de conformar un archivo suficiente de partituras de nueva creación destinadas a ser interpretadas durante todo el año litúrgico. Nuestro autor se encargó del culto dominical y, sobre todo, de las grandes festividades, como Navidad, Semana Santa o el Corpus. Así las cosas, la mayor parte de sus obras sacras fueron escritas para doble coro y un amplio conjunto instrumental, que era la plantilla habitual de voces e instrumentos de la Real Capilla en aquellos años. Entre ellas destacan el *Réquiem para Doña Bárbara de Braganza* (1758) y las *Vísperas del común de los Santos y de la Virgen* que él mismo se encargó de enviar al papa Clemente XIII en 1759. En la Real Capilla de Madrid, los maitines de Navidad gozaron de un lugar prioritario entre los eventos del calendario de celebraciones durante toda su historia. La ceremonia se prolongaba durante varias horas desde la noche del 24 de diciembre hasta la mañana del día 25. Se estructuraba en los tres bloques característicos de esta hora canónica, llamados nocturnos, que incluyen, a su vez, tres responsorios cada uno. Tradicionalmente, en la Península Ibérica, después de los ocho primeros responsorios en canto llano se interpretaba un villancico en estilo concertado y en lengua vernácula. Sin

embargo, en 1750 Fernando VI los prohibió, tal y como contaba el tenor de la Real Capilla Vicente Pérez décadas más tarde, en 1791: '[...] hasta 1750, en que habiendo muerto el 4 de septiembre Josef Cañizares, escritor de Letras Sagradas de Villancicos de Navidad y Reyes, mandó S.M. el Rey D. Fernando VI que no se cantasen más villancicos y que en dichas festividades se cantasen en lugar de ellos responsorios, los cuales componía el Maestro de Capilla D. Francisco Corselli'. El género paralitúrgico del villancico, en castellano y de marcado estilo teatral, acarrió a lo largo del siglo una censura tajante que conllevó la recuperación de la interpretación del responsorio latino elaborado polifónicamente en los maitines de Navidad y Epifanía, piezas que, hasta entonces, se incluían en canto llano. En concreto, se cantaban los tres responsorios de los dos primeros nocturnos y los dos primeros responsorios del tercer nocturno, ya que el noveno y último era sustituido por el himno *Te Deum*».



Continúa Sandoval: «Y así, como consecuencia directa de la prohibición de los villancicos de Navidad y Reyes por parte de Fernando VI en 1750, Corselli escribió los primeros responsorios en latín concertados en estilo moderno para la Real Capilla en aquel mismo año, concebidos para una amplia plantilla formada por ocho voces y un nutrido grupo de instrumentos. Y también en 1750, Nebra hizo lo propio para el Real Monasterio de la Encarnación, centro asociado a la corte que no disponía en aquel preciso momento de maestro de capilla. De esta manera, ambos autores se convirtieron en pioneros en este nuevo género en la Península Ibérica, y José de Nebra en el primer compositor nacional en abordar una obra de estas características. Igualmente, el autor aragonés y más tarde Corselli escribieron en el mismo estilo otras secciones para la ceremonia de los maitines navideños, como el responsorio de calenda, el invitatorio o el himno. La Real Capilla y sus centros asociados, como el monasterio de la Encarnación,

se erigieron, por tanto, en las primeras instituciones religiosas españolas en suprimir los villancicos de Navidad y Epifanía y en interpretar responsorios ‘a papeles’, es decir, para coro y orquesta. Nebra escribió varias versiones de su colección de ocho responsorios de Navidad a lo largo del tiempo, con diferencias musicales muy significativas entre ellas y con la incorporación de secciones completamente nuevas. El motivo principal que suscitó esta revisión periódica no fue una depuración voluntaria por parte del compositor, sino la necesidad de adaptar la colección a las exigencias de distintos centros religiosos. Asimismo, en cada uno de esos estadios compositivos, Nebra incluyó modificaciones de orden estético motivadas por decisiones personales y artísticas, en consonancia con la evolución de su estilo en la época de madurez. Tras la partitura original de 1750 compuso la de 1752, una adaptación de la versión de la Encarnación para ser interpretada en la Real Capilla. En 1756 añadió algunas modificaciones a la serie, y en 1760 reescribió las ocho piezas para atender a otro requerimiento que el nuevo rey Carlos III, poco aficionado a la música, envió a Corselli aquel mismo año: ‘No siendo del agrado del Rey [...] que las funciones sagradas de su Real Capilla a que asiste S.M. en la parte que tienen de música sean largas, sino lo más breves que puedan ser, se lo aviso a Vd. y al vicemaestro, para que en cumplimiento de sus obligaciones hagan nuevas obras’».

Concluye: «Los manuscritos que contienen las distintas versiones se encuentran en varias instituciones eclesiásticas españolas. Las fuentes más importantes están en el Arxiu de Música de l’Abadia de Montserrat (en donde se conserva la versión original de la obra de 1750 –a falta del responsorio IV– en un conjunto de partes que llegaron allí a comienzos del siglo XX, procedentes del monasterio de la Encarnación de Madrid), el Archivo General de Palacio de Madrid (en el que se guardan en partitura y en *particellas* las versiones de 1752 y 1760, con algunas modificaciones realizadas en 1756) y el Archivo de la Catedral de Cuenca (donde se encuentra la serie completa en su versión primigenia de 1750, copiada en 1778, diez años después de la muerte del compositor). Algunos de los responsorios de Navidad de Nebra se conservan también en la catedral de Orihuela (Alicante), en la catedral de Las Palmas de Gran Canaria y en la catedral de Teruel, por este orden de relevancia. En lo referente a la pervivencia interpretativa de estos responsorios, es muy probable que en el Real Monasterio de la Encarnación se interpretasen cada Navidad desde 1750 hasta 1756, ya que existe una nueva serie escrita por el maestro de capilla José Mir y Llusà en 1757. Los siguientes titulares escribieron asimismo nuevas colecciones para esta celebración. Y en la Real Capilla, la obra de Nebra compartió protagonismo con los responsorios de Navidad del maestro Corselli, quien, como indicábamos, escribió su serie también en 1750. Desde 1752 y, al menos, hasta el fallecimiento de Nebra en 1768, es posible que se interpretasen de manera alterna en los años sucesivos. Sorprendentemente, hasta 1818 con Francesco Federici no se volvieron a componer nuevos responsorios de Navidad en la Real Capilla. [...] La plantilla de la obra está constituida por dos coros independientes según la tradición española (SSAT y SATB) y una orquesta con instrumentos de cuerda, dos oboes, dos clarines, dos trompas y órgano. La nutrida agrupación que el compositor utilizó en esta partitura responde a la orden de solemnizar los oficios religiosos al gusto de los reyes y revela la trascendencia y ambición de la misma: de entre las aproximadamente cien obras que Nebra escribió para la Real Capilla, sólo nueve poseen esta formación vocal-instrumental. Y es que los responsorios ‘a papeles’ debían servir como intermedio lúdico entre los sobrios y austeros salmos, antifonas y lecturas en canto llano de los maitines. El carácter exuberante, expresivo y amable de las piezas amparaba el poder edificante y

teológico de la palabra divina en su proyección a los fieles. Las partituras concertadas en estilo moderno favorecían, además, el esplendor de la liturgia y de la institución eclesiástica. La forma musical de cada responsorio se ve condicionada por su estructura litúrgica, con cuerpo o respuesta (R), versos (V) y *repetendum* (R') a modo de estribillo. Y el contenido de los textos, que expresan un mensaje festivo por el nacimiento de Dios, también influye en parámetros como la sucesión de tonalidades, la distribución de voces e instrumentos, las dinámicas o los *tempi*. Asimismo, el principio de contraste entre las distintas secciones y los múltiples madrigalismos (descripción del contenido del texto mediante la música) regulan el discurso de la obra».



La Grande Chapelle siempre ha sido un conjunto español de clara vocación europea, lo que lleva a conjugar en su plantilla a intérpretes nacionales con otros extranjeros, en una mixtura que según el caso puede inclinarse más para uno que otro lado o permanecer bastante equilibrada. En esta ocasión, y contando al fin con una plantilla como debe ser para una propuesta de esta índole –nada menos que ocho cantores y diecisiete instrumentistas–, participaron dos sopranos españolas, una lusa, un contratenor israelí y otro francés, un tenor británico junto a otro portugués, siendo luso también el único bajo de la plantilla. Entre los instrumentistas, un total de diez españoles, completando la plantilla músicos suizo-holandeses, japoneses, italianos, israelís y portugueses. Un reto colectivo que no hace sino probar que el estilo italiano –aun con ciertas particularidades españolas– de Nebra puede ser asumido por cualquier músico de todo el mundo. Basta ya de hacer creer que la música española –hecha en España sería un matiz más adecuado– es sólo terreno abonado para los intérpretes patrios, vedando así la posibilidad de que estos puedan acometer repertorios foráneos, pero también que los grupos extranjeros puedan de vez en cuando visitar a nuestros compositores. ¿Por qué no dar algo de libertad de una vez con respecto al patrimonio musical español del Barroco? ¿Acaso no hemos aprendido nada de lo que pasó, y en buena medida sigue pasando, con

nuestro riquísimo patrimonio del Renacimiento? Cuidado con instalar «cordones sanitarios» en la música, que luego pasa lo que pasa.

Los ocho responsorios presentan requerimientos interpretativos distintos, lo que hace que su interpretación uno tras otro y en orden aporte *per se* una notable variedad. Se ofrecieron, además, sin aplausos entre ellos –a pesar de que no se indicó nada al respecto al inicio de concierto–. Comenzó la velada con el Responsorio I: «Hodie nobis caelorum Rex» [Hoy para nosotros el Rey de los cielos], prescrito para un *tutti* enérgico, marcado por la presencia de los metales. Es necesario comentar lo problemática que es la acústica de San Jerónimo el Real, de tal forma que salvo las primeras filas, el sonido no llega al escuchante con la nitidez que requiere un contrapunto de esta índole. Lástima, porque al final, ¿qué es más conveniente, interpretarlo en el mismo lugar dónde se estrenó la obra, por una razón casi más romántica que otra cosa, o intentar que la experiencia auditiva sea lo más favorable posible para el público? Para mí la respuesta es clara. Decía, pues, que la acústica no favoreció –ni siquiera en una fila relativamente cercana, donde me encontraba– el entendimiento de muchos diálogos y el entramado de líneas orquestales, convirtiendo a los metales –muy cumplidores a lo largo de toda la velada los clarines de **Gabriele Cassone** y **César Navarro**, así como las trompas de **Gilbert Camí Farràs** y **Pepe Reche**– en una especie de sonido ambiente. Hizo falta un trabajo mayor para clarificar las articulaciones, especialmente en el *tutti*, evitando así parte de la pastosidad provocada por la acústica. El tratamiento alternante llevado a cabo por Nebra –tanto en textura, como en modos y en el diálogo ente coros– llegó plasmado con notable eficiencia, destacando especialmente la solidez en las entradas de ambos coros y sobre todo el juego pregunta-respuesta entre ambos, por más que el empaque sonoro del coro I fue siempre mayor que el del coro II –el balance entre ambos fue un problema general durante todo el concierto–. Faltó, asimismo, mayor presencia en las líneas de altos de ambos coros, pero también de la soprano III, esto es, la soprano del coro II. Tras el coro notablemente retórico coro «Gaudet exercitus Angelorum» [Se regocija la milicia angélica], llegó el primer versículo «Gloria in excelsis Deo» [Gloria a Dios en las alturas], una cuasi *pastorale* marcada por un contrapunto notable muy bien reflejado por ambas sopranos del coro I [**Raquel Mendes** e **Irene Mas Salom**], reforzada por la escritura de las cuerdas y oboes –magnífico trabajo aquí de **Rodrigo Gutiérrez** y **Aviad Gershoni** a los obos barrocos–. Misma línea en el versículo «Gloria, patri et filio», antes de regresar a la repetición de la última estrofa de la respuesta [R'] para concluir.

El Responsorio II: «Hodie nobis de caelo» [Hoy para nosotros desde el cielo] alternó desde el inicio con una factura más galante, muy bien defendida por violines y oboes al unísono. El dúo entre tenor I [**Jonathan Hanley**] y alto II [**Julien Freymuth**] presentó voces bien trabajadas, de notable recorrido y con un equilibrio bien planteado, a pesar de la distancia espacial entre ambos. Buen trabajo en la concertación general, con un sonido muy cuidado en la cuerda –excepcionalmente liderada por la magnífica violinista barroca **Eva Saladin**–, aun con leves desajustes de la afinación en momentos puntuales. Interesante el trabajo sobre el texto –aquí y en general– con pronunciación del latín a la española. Hanley defendió bien la línea en el cómodo registro medio-grave, mientras Freymuth mostró un fraseo elegante, aunque con cierta estridencia en la emisión del agudo. Interesante planteamiento de ambos en las ornamentaciones al repetir parte del *responsum*. Hay que señalar que en esta interpretación se emitieron los *da capo* en las interpretaciones, para no largar en exceso la velada.

«Quem vidistis, pastores?», responsorio III, presenta uno de los textos más reconocibles para la Navidad –al igual que el responsorio IV–: «Quem vidistis, pastores?» [¿A quién visteis, pastores?]. Quizá por ello Nebra le aporta una marcada escritura pastoral –qué interesante cómo los compositores repiten ciertos recursos que acaban definiendo una tradición, que con el tiempo es reconocida también por el escuchante–. Por tanto, el ambiente pastoral recreado por las notas pedales, la presencia de oboes y trompas y especialmente el *responsum* «Natum vidimus» [Al recién nacido vimos], bajo la indicación *Ayre de pastoral*, una hermosa y muy galante *siciliana* que aglutina en un breve momento buena parte de dichos recursos, aportan un exquisito color a este tercer responsorio. Hubo cierta descompensación en el inicio orquestal –no iban juntas algunas líneas instrumentales–, dando paso a un coro I firme, pero en el que faltó algo de finura. Magnífico momento en el dúo tenor II [**Fernando Guimarães**]/bajo [**Hugo Oliveira**], tanto en la plasmación vocal como en el entendimiento mutuo y el sutil acompañamiento de cuerda y oboes. Muy interesante el contrapunto vocal entre sopranos I//II y tenor I, aunque este algo tosco en las agilidades, dando paso a la repetición de «Natum vidimus», ahora en doble coro a *tutti* –en la primera aparición se encomendó únicamente a las voces graves de ambos coros–. Excelente aquí la solidez e inteligencia del continuo, encabezado al órgano positivo por **Jorge López Escribano**, pero también con una excelente, aunque reducida, cuerda grave: **Diana Vinagre** [violonchelo] y **Marta Vicente** [contrabajo].

En «O magnum mysterium» [Oh, gran secreto], que regresa a una orquestación sin metales, se invirtió el orden entre soprano I/II –algo que hicieron en otras obras–. El *staccato* el cuerda y oboes llegó perfilado con firmeza en las articulaciones, destacando la labor de expansión y retención del *tempo*, así como amplitud sonora, logró un notable impacto. El tratamiento contrapuntístico más imbricado en «Beata Virgo» [Oh, bienaventurada Virgen] y el versículo «Ave Maria» llegó con una plasmación especialmente inspirada tanto en las voces graves como en las sopranos I/II. **Victoria Cassano** –una cantante habitualmente muy solvente– no estuvo especialmente presente, aunque hay que señalar que acudió más tarde para suplir la ausencia de una de las sopranos inicialmente anunciadas. Aun así, fue capaz de dejar algunos destellos de su calidad vocal a lo largo de la velada. En el exquisito pasaje fugado que Nebra depara para los últimos pasajes de la obra, faltó quizá algo de pincel fino en el tratamiento y equilibrio de las voces, tanto en el coro como en el acompañamiento orquestal.



El Responsorio V: «Beata Dei Genitrix Maria,» [La bienaventurada Madre de Dios, María] se inicia con un trío [SAT] solista del coro I, sostenido por un acompañamiento orquestal enfáticamente rítmico en cuerda, oboes y bajo continuo, cuyas notas repetidas le aportan una sonoridad especial. El balance entre el trío solista y la orquesta generó una concertación cuidada, de importante refinamiento, destacando tanto el color como la afinación de los excelentes oboes. Muy contrastante el último verso del *responsum* «Hodie genuit Salvatorem saeculi» [Hoy ha engendrado al Salvador del mundo], dando paso al versículo «Beata quae credit» [Bendita la que ha creído], un hermoso solo de soprano muy bien defendido, con presencia y elegancia a partes iguales, sobre un unísono de violines/oboes espléndidamente elaborado. Qué delicioso pasaje galante, en el que se echó en falta algo más de filigrana en el tratamiento de las dinámicas en la orquesta. El regreso a «Hodie genuit Salvatorem saeculi», con doble coro, impactó por su fuerza, pero la textura polifónica de las ocho voces llegó con cierta pastosidad.

«Sancta et immaculata virginitas» [Oh, santa e inmaculada virginidad], sexto de los responsorios, recupera clarines y trompas, nuevamente muy bien representados, a pesar de la complicada acústica. Su factura mucho más jubilosa y exultante fue plasmada con la consecuente vigorosidad. Interesante planteamiento en las interpolaciones del coro II en el inicio frente al solo de soprano I, una línea extraordinariamente defendida, con redondez en el agudo, bello timbre y delicado fraseo. El versículo «Benedicta tu in mulieribus» [Bendita tú entre las mujeres], a solo con la soprano y una apocada línea de cuerda y bajo continuo sin órgano, sirvió para apreciar la siempre desagradecida labor de las violas, con dos muy solventes instrumentistas como son **Núria Pujolràs** y **Fumiko Morie**, a quienes su hubiera agradecido tener colocadas quizá en el extremo derecho, tras el coro II, y no en medio de la orquesta, donde apenas pudieron hacerse notar. El segundo versículo, «Gloria Patri, et Filio» [Gloria al Padre, y al Hijo], recuperó los oboes, ofreció calidez en la cuerda, dando paso a un repetendum conclusivo de poderío y buen balance en el tutti.

El Responsorio VII: «Beata viscera Mariae Virginis» [Bienaventuradas las entrañas de María, Virgen], de nuevo sin metales, sirvió para mostrar al coro I en plenitud, con varios pasajes *a cappella* –bien con un leve acompañamiento o directamente sin él–, en un trabajo de color y afinación sobresaliente, aunque un balance algo descompensado –sobró presencia en soprano I y faltó en alto y tenor–. Imponente fuga a 4 sobre el texto «Qui hodie pro salute mundo» [Quien hoy, por la salvación del mundo], con voces bien delineadas en el sujeto, en uno de los momentos más destacados de la noche, pues este es sin duda uno de los responsorios de más brillante y bella factura. Tanto coro como orquesta –esta última plasmando con gran acierto el contrapunto por bloques violines/oboes frente a violas/continuo– efectuaron una muy inteligente propuesta del mismo.



El octavo y último responsorio, «Verbum caro factum est» [La Palabra se hizo carne] – otro de los textos navideños más reconocibles –, destacó por la alternancia entre las dinámicas –al fin pudieron escucharse dinámicas medias y bajas, en una lectura en general en la que faltó algo más de trabajo en ello–. Bien concebido, sin embargo, el contrastante planteamiento de las articulaciones entre pasajes más ligados con otros en *staccato*. El balance entre coro I/II se vio nuevamente inclinado hacia el primero, lo que afectó claramente a la comprensión de la polifonía. En el versículo «Omnia per ipsum facta sunt» [Todas las cosas por él fueron hechas], las escalas en oboes llegaron algo desajustadas –lo arreglaron en la repetición–, con un excelente y muy ornado solo del tenor I, en otro de los momentos más expresivos del concierto, mucho más cómodo en el fraseo *legato* que en las articulaciones de las agilidades. La doxología conclusiva «Gloria Patri, et Filio», con un hermoso solo de soprano I y una brillante presencia del *tutti*, cerró una velada de altos y bajos, pero en general de un alto nivel, para dar vida a unas obras de excelente factura, que han tardado demasiado en ver la luz.

Hizo muy bien Albert Recasens en alzar la partitura de estos *Responsorios de Navidad* de Nebra para que recibieran el aplauso compartido del público. Un trabajo el suyo muy encomiable desde que se puso al frente de La Grande Chapelle, sobre todo desde el aspecto programático e investigador. Inasequible al desaliento para recuperar joyas de nuestro patrimonio musical como estas, se echa en falta en su figura un liderazgo musical mayor. Haría bien, si no lo ha hecho, en formarse más desde la visión de director, tanto en el dominio y efectividad del gesto, como en la plasmación de algunas de las buenas ideas musicales que presentan sus propuestas. Este es un conjunto, que más allá de todo lo que ya hace, podría convertirse en una referencia mucho mayor con un empuje en este sentido por su parte. Tiene mucho a su favor para conseguirlo. Para los que no estuvieron presentes en dicho concierto, les alegrará saber que Radio Clásica registró la velada, que será emitida precisamente en la Nochebuena de este año.

N.B. Hay que apuntar que el primero de los responsorios ya fue recuperado y grabado por el ávido Grover Wilkins, en una grabación al frente de la Baroque Orchestra of Madrid editada por Dorian Recordings en 2001, con otras composiciones para la Navidad del propio Nebra y Corselli.

Fotografías: Fundación Tatiana.