

18/23-IV-2011

Consortio de Santiago de Compostela

VI FESTIVAL DE MÚSICAS CONTEMPLATIVAS

Santiago de Compostela





CONSORCIO DE SANTIAGO
CULTURA E PATRIMONIO

VI FESTIVAL DE MÚSICAS CONTEMPLATIVAS

Santiago de Compostela
18/23-IV-2011

800
anive
RSARIO
CATEDRAL de
SANTIAGO

Consortio da Cidade de Santiago de Compostela

CONSELLO DE ADMINISTRACIÓN

Presidente

- D. Xosé Antonio Sánchez Bugallo
Alcalde da Cidade de Santiago de Compostela

Vicepresidentas

- Dña. Juana María Lázaro Ruíz
Subsecretaria do Ministerio de Economía e Facenda
- D. Roberto Varela Fariña
Conselleiro de Cultura e Turismo

Vocais

- D. Alfonso Rueda Valenzuela
Conselleiro da Presidencia, Administracións Públicas e Xustiza
- Dña. Marta Fernández Currás
Conselleira de Facenda
- D. Jesús S. Miranda Hita
Subsecretario do Ministerio de Fomento
- Dña. Mercedes Elvira del Palacio Tascón
Subsecretaria do Ministerio de Cultura
- Dña. Socorro García Conde
Concelleira do Concello de Santiago de Compostela
- Dña. Rosa Fernández Somoza
Concelleira do Concello de Santiago de Compostela
- D. Francisco Javier Castiñeira Izquierdo
Secretario do Concello de Santiago de Compostela e Secretario do Consorcio de Santiago
- D. Xosé Manuel Villanueva Prieto
Xerente do Consorcio de Santiago de Compostela
- D. Emilio Vázquez Salgado
Delegado Territorial de Facenda na Coruña e Interventor do Consorcio de Santiago

EQUIPO DIRECTIVO

- D. Xosé Manuel Villanueva Prieto
Xerente
- D. Xosé Denis Hombre
Director de Programas
- D. Angel Panero Pardo
Director da Oficina Técnica

VI Festival de Músicas Contemplativas

Concepto e Dirección artística

Xosé Denis

Coordinación Técnica

Esther Calvo

Jefa de administración

Laura Castro

Administración

Begoña Vázquez Rodríguez

Emilia Díaz Varela

Mercedes Suárez Louzao

Beatriz González Vecín

Diseño gráfico

Ombretta, etc.

Comunicación

Jaime Mera

Documentación Patrimonio

Juan Conde Roa

Imprenta

La Ibérica

Fotografía portada

Salustiano, Les Nourritures Terrestre (War) (detalle), 2006

450x150cm - Natural pigments and acrylic resin on canvas

© Salustiano, VEGAP, Santiago de Compostela, 2011

AGRADECIMIENTOS

Aga Khan Music Initiative-Aga Khan Trust for Culture

D. Carlos Alvarez Varela
Reitor do Seminario Maior

D. Salvador Barros Nogueira
Presidente Orde Franciscana Seglar

Sor M^a Angeles Couto Anido
Comunidade de Clausura das Clarisas

D. Santiago Ferreiro
Igrexa das Animas

D. Francisco Javier Garbayo Montabes
Vicerreitor de Cultura da USC

Padre José Manuel Méndez
Comunidade de Xesuitas de Santiago

D. Jorge Sanmartín
Director do Hotel-Monumento San Francisco

VI Festival de Músicas Contemplativas

18/23-IV-2011

Santiago de Compostela

- 18-IV, 20:30 h.** **The New London Consort (Inglaterra)**
Philip Picket, director
Oratorio de Pascua: J. S. Bach - Praetorius
Igrexa de San Agustín
-
- 19-IV, 19:30 h.** **The Gustaf Sjökvist's Chamberchoir (Suecia)**
Gustaf Sjökvist, director
Jan Lundgren, piano
Jesper Lundgaard, violoncello e contrabaixo
Magnum Mysterium: Varios autores
(*Ingmar Bergman, in memoriam*)
Igrexa das Animas
-
- 19-IV, 21:30 h.** **Nodira Ensemble (Uzbekistán)**
In the shrine of the heart
Igrexa da Universidade
-
- 20-IV, 19:30 h.** **Fargana Qasimova Ensemble (Azerbaián)**
Spiritual Music of Azerbaijan
Claustro do Hotel San Francisco
-
- 20-IV, 21:30 h.** **Rheinische Kantorei (Alemaña)**
Herman Max, director
Integral Motetes BWV 225-230: J. S. Bach
Igrexa do Convento de Santa Clara
-
- 20-IV, 23:30 h.** **Deba (Mayotte - Océano Índico - África)**
Chants soufis des femmes de Mayotte
Igrexa da Universidade
-
- 21-IV, 19:30 h.** **Diabolus in Musica (Francia)**
Antoine Guerber, director
SURSUM CORDA ! Les chants de la lumière:
Ecole de Notre-Dame (1170-1240)
Igrexa da Orde Terceira de San Francisco
-
- 21-IV, 21:30 h.** **Hilliard Ensemble (Inglaterra)**
Christopher Bowers-Broadbent, director
Passio Domini nostri Jesu Christi secundum Joannem: Arvo Pärt
Igrexa de San Martiño Pinario
-

-
- 21-IV, 23:30 h.** **Nouredine Khourchid & Derviches de Damasco (Siria)**
Music and mystical rituals
Igrexa da Universidade
-
- 22-IV, 19:30 h.** **Vishwa Mohan Bhatt & Divana Ensemble (India)**
Vishwa Mohan Bhatt, guitarra
Desert Slide
Igrexa de San Martiño Pinario
-
- 22-IV, 21:30 h.** **Il Complesso Barocco (Holanda)**
Alan Curtis, director
Responsorios para el Jueves Santo: C. Gesualdo
Igrexa das Ánimas
-
- 22-IV, 23:30 h.** **Sheikh Yasin Al Tuhami (Exipto)**
Sufi music and songs
Igrexa da Universidade
-
- 23-IV, 19:30 h.** **The King´s Consort (Inglaterra)**
Robert King, director
Sophie Junker & Mhairi Lawson, sopranos
Trois Leçons de Ténèbres: F.Couperin – Sainte-Colombe - Marais
Igrexa das Ánimas

VI Festival de Músicas Contemplativas

O VI Festival de Músicas Contemplativas de Santiago conserva intactas as súas características de identidade. Unha programación excepcional de músicas espirituais do mundo, co máis destacado da cultura viva de distintos continentes.

Unha vez máis converteremos as maravillosas igrexas de Santiago de Compostela nun escenario desexado por grandes creadores e que constitúen unha plataforma sólida para a reflexión e o goce da arte sen fronteiras: esas liñas difusas, que sobre o mapa serpentean como belos trazos de debuxo, pero como símbolo de Pertenza, Propiedade ou Límite son no noso tempo escusa para a intolerancia, a exclusión ou o desarraigamento.

Profundando na temática que ocupou anteriores convocatorias, a programación do Festival 2011 xira ao redor da idea de franquear camiños, abrir diálogos e acabar coas barreiras de descoñecemento e ignorancia que se levantan, a modo de muros infranqueables, entre os pobos e as culturas.

Hoxe, son moitos os artistas e activistas culturais comprometidos nesta causa, que estiman que é hora de repensar o rol fundamental da arte na formación dunha nova cultura caracterizada pola coexistencia da diferenza e a hibridación, e que consideran a creación artística non só como testemuño do presente, senón tamén como ferramenta para pensar solucións de futuro.

Debemos pois sentirnos felices de poder escoitar a música, a poesía e admirar os ritos espirituais de artistas de Uzbekistán, Inglaterra, Azerbaixán, Suecia, a illa africana de Mayotte, Alemaña, Siria, Francia, Exipto, Holanda ou a India. Trece agrupacións musicais que nos iluminarán coas súas propostas culturais que, a modo de ferramentas mediadoras, serven aos fins da participación activa do público e a posta en valor da relación entre o patrimonio e a sociedade.

É sempre enriquecedor deixarse cegar pola arte e os seus artistas, estraños visitantes son eles e estraños visitantes somos nós para a súa arte. Debemos intentar gozar ese diálogo estético entre diferentes, de ti a ti, sentir ao outro e admirar como lentamente mundos creativos de diferentes continentes míranse, admíranse e respétanse, conscientes de que vivir en consonancia co mundo contemporáneo significa, sobre todo, entender a liberdade como forma de outorgar sentido, de chegar a un consenso, de participar na súa proxección e actuar, conscientes do alto grao de valor, risco, vicisitude que implica este compromiso. Para finalizar quixera agradecer a todos cantos colaboraron na produción deste evento, e invitar ao público local e visitante a participar activamente na VI edición do Festival de Músicas Contemplativas para compartir este concepto cultural aberto.

Consortio de Santiago

El VI Festival de Músicas Contemplativas de Santiago conserva intactas sus características de identidad. Una programación excepcional de músicas espirituales del mundo, con lo más destacado de la cultura viva de distintos continentes.

Una vez más convertiremos las maravillosas iglesias de Santiago de Compostela en un escenario deseado por grandes creadores y que constituyen una plataforma sólida para la reflexión y el disfrute del arte sin fronteras: esas líneas difusas, que sobre el mapa serpen-

tean como bellos trazos de dibujo, pero como símbolo de Pertenencia, Propiedad o Límite son en nuestro tiempo excusa para la intolerancia, la exclusión o el desarraigo.

Profundizando en la temática que ocupó anteriores convocatorias, la programación del Festival 2011 gira en torno a la idea de franquear caminos, abrir diálogos y acabar con las barreras de desconocimiento e ignorancia que se levantan, a modo de muros infranqueables, entre los pueblos y las culturas.

Hoy, son muchos los artistas y activistas culturales comprometidos en esta causa, que estiman que es hora de repensar el rol fundamental del arte en la formación de una nueva cultura caracterizada por la coexistencia de la diferencia y la hibridación, y que consideran la creación artística no sólo como testimonio del presente, sino también como herramienta para plantear soluciones de futuro.

Debemos pues sentirnos felices de poder escuchar la música, la poesía y admirar los ritos espirituales de artistas de Uzbekistán, Inglaterra, Azerbaijón, Suecia, la isla africana de Mayotte, Alemania, Siria, Francia, Egipto, Holanda o la India. Trece agrupaciones musicales que nos deslumbrarán con sus propuestas culturales que, a modo de herramientas mediadoras, sirven a los fines de la participación activa del público y la puesta en valor de la relación entre el patrimonio y la sociedad.

Es siempre enriquecedor dejarse deslumbrar por el arte y sus artistas, extraños visitantes son ellos y extraños visitantes somos nosotros para su arte. Debemos intentar disfrutar ese diálogo estético entre diferentes, de tú a tú, sentir al otro y admirar como lentamente mundos creativos de diferentes continentes se miran, se admiran y se respetan, conscientes de que vivir en consonancia con el mundo contemporáneo significa, sobre todo, entender la libertad como forma de otorgar sentido, de llegar a un consenso, de participar en su proyección y actuar, conscientes del alto grado de valor, riesgo, vicisitud que implica este compromiso.

Para finalizar quisiera agradecer a todos cuántos han colaborado en la producción de este evento, e invitar al público local y visitante a participar activamente en la VI edición del Festival de Músicas Contemplativas para compartir este concepto cultural abierto.

Consortio de Santiago

The VI Contemplative Music Festival in Santiago maintains intact its identity characteristics. An exceptional programme of spiritual music from around the world, with the most outstanding of each living culture from various continents.

Once again, the wonderful churches of Santiago de Compostela are turned into a stage wished for by great creators and which constitutes a solid platform for the reflection and enjoyment of art without frontiers: those diffused lines that meander across a map like beautiful brush strokes, but as a symbol of Belonging, Owning, or Limit they are in our time an excuse for intolerance, exclusion and uprooting.

Delving deeper into the subject matter seen in previous editions, the 2011 Festival programme revolves around the idea of clearing paths, opening dialogues and ending barriers of ignorance that are raised as insurmountable walls between cultures and peoples.

Nowadays, there are many artists and activists committed to this cause, who believe it is time to rethink the fundamental role of art in the formation of a new culture characterized

by the coexistence of difference and hybridization, and who consider artistic creation not only as a testimony of the present but also as a tool for posing future solutions.

We should feel happy to be able to listen to music, to poetry and admire the spiritual rites of artists from Uzbekistan, England, Azerbaijan, and Sweden, the African isle of Mayotte, Germany, Syria, France, Egypt, Holland or India. Thirteen musical groups who will dazzle us with their cultural proposals, which as mediating tools, serve the aims of an active participating audience and the placing of value between heritage and society.

It is always enriching to allow oneself to be dazzled by art and its artists, strange visitors are they and strange visitors are we to their art.

We should try and enjoy this aesthetic dialogue between separates, on equal terms, feeling the other and admiring how creative worlds from different continents slowly look at each other, admire and respect each other, aware that to live in harmony in the contemporary world means, above all, to understand freedom as a way of giving sense, of reaching an agreement, of taking part in its projection and acting, being conscious of the high level of value, risk and difficulties this commitment entails.

To end, we would like to thank all those who have collaborated in the production of this event and to invite the local public and visitors to actively participate in the 6th edition of the Contemplative Music Festival in order to share in this open cultural concept.

Consortium of Santiago

The New London Consort

Inglaterra

Philip Pickett, director

Luns, 18, 20:30 h.

Igrexa de San Agustín



O **New London Consort** é un dos conxuntos de Música Antiga máis versátiles e aclamados do mundo. O grupo explora uns repertorios medieval, renacentista e barroco únicos e coloridos, ademais de presentar interesantes programas deseñados con gran coidado que combinan a seriedade académica co máis fino entretemento.

Os seus artistas principais son solistas de renome no seu campo, que comparten a mesma preocupación polo estilo e forma de traballar, do que resulta unha reputación artística, intuición e virtuosismo indiscutibles. Os seus concertos e gravacións inclúen frecuentemente primeiras interpretacións modernas de obras inéditas, redescubertas e reconstruídas, así como de pezas coñecidas vistas desde unha perspectiva nova, moitas veces controvertida.

A orquestra visita con regularidade os festivais e as salas de concerto máis importantes do mundo. As súas actuacións máis recentes inclúen unha xira mundial de L'Orfeo de Monteverdi (producida por Jonathan Miller) con actuacións en todo o Reino Unido así como en Róterdam, Luxemburgo, París, Bergen, Aranzue, Pamplona, Xerusalén, Guanajato e Cidade de México; o Oratorio de Pascua no Perth International Arts Festival e na Filarmónica de Estrasburgo; The Indian Queen de Purcell en Sevilla e Don Quixote de Purcell/Eccles en Cité da Musique en París. Recentemente New London Consort finalizou unha extensa xira europea presentando a súa nova reconstrución de Dido & Aeneas 1700 (producida por Jonathan Miller) con representacións no Reino Unido, España, Países Baixos, Polonia, Hungría, Luxemburgo e Austria.

Ademais de actuar frecuentemente no South Bank Centre de Londres (onde o conxunto foi a orquestra residente de 1995 a 2006) actúa tamén habitualmente nos festivais británicos máis importantes e asumiu cinco xiras en Early Music Networks por todo o país.

El New London Consort es uno de los conjuntos de Música Antigua más versátiles y aclamados del mundo. El grupo explora unos repertorios medieval, renacentista y barroco únicos y coloridos, además de presentar interesantes programas diseñados con gran cuidado que combinan la seriedad académica con el más fino entretenimiento.

Sus artistas principales son solistas de renombre en su campo, que comparten la misma preocupación por el estilo y forma de trabajar, lo que resulta en una reputación artística, intuición y virtuosismo indiscutibles. Sus conciertos y grabaciones incluyen frecuentemente primeras interpretaciones modernas de obras inéditas, redescubiertas y reconstruídas, así como de piezas conocidas vistas desde una perspectiva nueva, muchas veces controvertida.

La orquesta visita con regularidad los festivales y las salas de concierto más importantes del mundo. Sus actuaciones más recientes incluyen una gira mundial de L'Orfeo de Monteverdi (producida por Jonathan Miller) con actuaciones en todo el Reino Unido así como en Rotterdam, Luxemburgo, París, Bergen, Varsovia, Aranjuez, Pamplona, Jerusalén, Guanajuato y Ciudad de México; el Oratorio de Pascua en Perth International Arts Festival y en la Filarmónica de Estrasburgo; The Indian Queen de Purcell en Sevilla y Don Quijote de Purcell/Eccles en Cité de la Musique en París. Recientemente New London Consort ha finalizado una extensa gira europea presentando su nueva reconstrucción de Dido & Aeneas 1700 (producida por Jonathan Miller) con representaciones en el Reino Unido, España, Países Bajos, Polonia, Hungría, Luxemburgo y Austria.

Además de actuar frecuentemente en South Bank Centre de Londres (donde el conjunto ha sido la orquesta residente de 1995 a 2006) actúa también habitualmente en los festivales británicos más importantes y ha asumido cinco giras en Early Music Networks por todo el país.

New London Consort is one of the most versatile and acclaimed early music ensembles in the world. The Consort explores a uniquely wide and colourful repertoire of Renaissance and Baroque music presented in interesting and carefully planned programmes designed to combine the very best in scholarship and entertainment.

The principal artists are renowned soloists in their own field and share a rare unanimity of purpose and style, resulting in an undisputed reputation for artistry, flair and virtuosity. Their concerts and recordings, while frequently including first modern performances of unpublished, undiscovered or reconstructed masterpieces, also shed unexpected and often controversial new light on more familiar works.

The orchestra is a regular visitor to major festivals and concert halls throughout the world. Most recent performances have included a world-wide tour of Monteverdi's L'Orfeo (directed by Jonathan Miller) with performances in the United Kingdom as well as Rotterdam, Luxembourg, Paris, Bergen, Warsaw, Aranjuez, Pamplona, Jerusalem, Guanajuato and Mexico City; Bach's Easter Oratorio at the Perth International Arts Festival and Strasbourg Philharmonie, Purcell's Don Quixote and The Indian Queen at the Cité de la Musique in Paris. The New London Consort has recently completed a European tour featuring their new reconstruction of Dido & Aeneas 1700 (directed by Jonathan Miller) with performances in the United Kingdom, Spain, Netherlands, Poland, Hungary, Luxembourg and Austria.

Apart from appearing frequently at London's South Bank Centre (where the Consort was resident orchestra between 1995-2006) the Consort regularly performs at the leading British festivals and has undertaken five nationwide Early Music Network tours.

Philip Pickett, Director musical e fundador de dous dos grupos de maior renome mundial –New London Consort e Musicians of the Globe– está considerado actualmente como un dos máis eminentes defensores da interpretación de Música Antiga con criterios históricos. Iniciou a súa carreira musical como trompetista antes de converterse nun dos flautistas máis prestixiosos do Reino Unido, actuando e gravando discos como solista e como Director invitado, coas máis importantes orquestras do mundo.

En abril de 2004 dirixiu unha nova produción de L'Orfeo de Monteverdi na Ópera National de Lyon. Da tempada 2008/2009 cabe destacar o seu debut coa Norwegian Chamber Orchestra, Copenhagen Philharmonic Orchestra, Trondheim Symphony Orchestra, Netherlands Radio Chamber Philharmonic e Royal Flanders Philharmonic Orchestra. En marzo de 2009 Philip Pickett tamén dirixiu unha nova produción de Don Giovanni na Ópera Nacional de México. Como artistas asociados de South Bank Centre London de 1996 a 2005 Philip Pickett e New London Consort actuaron nalgunhas das salas de concertos máis importantes do mundo. En novembro de 2003 Pickett dirixiu o New London Consort nunha aclamadísima produción de Jonathan Miller de L'Orfeo de Monteverdi no South Bank Centre de Londres, que levaron a importantes festivais de Europa e Asia, e unha xira mundial da produción en 2007 marcou o 400 aniversario da estrea de L'Orfeo.

De 1996 a 2003 Philip Pickett foi director artístico do festival anual de Música Antiga de South Bank Centre. En 1995 foi nomeado Director de Música Antiga do Shakespeare Globe Theatre de Londres.

Philip Pickett, Director musical y fundador de dos de los grupos de mayor renombre mundial –New London Consort y Musicians of the Globe– está considerado actualmente como uno de los más eminentes defensores de la interpretación de Música Antigua con criterios históricos.

Inició su carrera musical como trompetista antes de convertirse en uno de los flautistas más prestigiosos del Reino Unido, actuando y grabando discos como solista y como Director invitado, con las más importantes orquestas del mundo.

En abril de 2004 dirigió una nueva producción de L'Orfeo de Monteverdi en la Ópera Nacional de Lyon. De la temporada 2008/2009 cabe destacar su debut con Norwegian Chamber Orchestra, Copenhagen Philharmonic Orchestra, Trondheim Symphony Orchestra, Netherlands Radio Chamber Philharmonic y Royal Flanders Philharmonic Orchestra. En marzo de 2009 Philip Pickett también dirigió una nueva producción de Don Giovanni en la Ópera Nacional de México. Como artistas asociados de South Bank Centre London de 1996 a 2005 Philip Pickett y New London Consort han actuado en algunas de las salas de conciertos más importantes del mundo. En noviembre de 2003 Pickett dirigió a New London Consort en una aclamadísima producción de Jonathan Miller de L'Orfeo de Monteverdi en South Bank Centre de Londres, y que llevaron a importantes festivales de Europa y Asia, y una gira mundial de la producción en 2007 marcó el 400 aniversario del estreno de L'Orfeo.

De 1996 a 2003 Philip Pickett fue director artístico del festival anual de Música Antigua de South Bank Centre. En 1995 fue nombrado Director de Música Antigua de Shakespeare Globe Theatre de Londres.

Philip Pickett, Musical Director and founder of two of the world-renowned ensembles, The New London Consort and Musicians of the Globe. Philip Pickett is considered one of today's most eminent advocates of early music with historical criteria.

He began his musical career as a trumpeter before becoming one of Britain's leading flutists players, performing and recording as soloist as well as guest conductor of the most important orchestras in the world.

In April 2004 he conducted a new production of Monteverdi's *L'Orfeo* at Lyon National Opera. The 2008/2009 season included his debut with the Norwegian Chamber Orchestra, Copenhagen Philharmonic Orchestra, Trondheim Symphony Orchestra, Netherlands Radio Chamber Philharmonic and the Royal Flemish Philharmonic. In March 2009 he also conducted a new production of *Don Giovanni* at Mexico National Opera.

As Associate Artists of London's South Bank Centre between 1996-2005, Philip Pickett and the New London Consort have performed in some of the most prestigious concert halls in the world. In November 2003 Pickett conducted the New London Consort's acclaimed Jonathan Miller production of Monteverdi's *L'Orfeo* at London's South Bank Centre, which led them to the major festivals in Europe and Asia. A world-wide tour of the production in 2007 marked the 400th anniversary of the premiere of *L'Orfeo*.

From 1996-2003 Philip Pickett was the artistic director of the South Bank Centre's annual Early Music Festival. In 1995 he was appointed Director of Early Music at Shakespeare's Globe Theatre in London.

Programa

Oratorio de Pascua

Michael Praetorius

Christ is erstanden [Musae Sioniae]

Michael Praetorius

Hallelujah: Christ ist erstanden

[Polyhumnia Caduceatrix et Panegyrica]

Johann Sebastian Bach

Christ lag in Todesbanden BWV 4

Johann Sebastian Bach

Oratorio de Pascua BWV249



Michael Praetorius (1571-1621)

Christ ist erstanden, Hallelujah [Cristo resucitou, aleluia]

Alemaña ten un repertorio particularmente rico e variado de cancións tradicionais de Pascua, moitas das cales remóntanse á Idade Media. A maioría dos arranxos –desde os máis sinxelos aos máis elaborados– de finais do século XVI e principios do XVII e compostos por músicos luteranos como Michael Praetorius e os seus contemporáneos, escribíronse para incluír algún ou ata todos os grupos de cantantes e instrumentistas eclesiásticos dos que dispuñan.

Praetorius cría ferventemente que a música coral e policoral formaban a verdadeira música celestial, o que explica –en parte– o seu propio interese polas corais e os arranxos corais de compositores anteriores como Walther e outros, cuxa música publicaba Praetorius xunto á

súa. Certamente, Praetorius recorría libremente ao crecente número de fontes dispoñibles de himnos e salmos luteranos –incluídos textos e himnos novos adaptados da tradición católica– en particular do “Catholisch Cantual” publicado en Maguncia en 1605.

Todas as publicacións de Praetorius contiñan extensos e detallados prefacios que, unidos á información do seu tratado “Syntagma Musicum” e ás introducións das súas obras de maior escala, forman unha incalculable fonte de información acerca das prácticas de interpretación en Alemaña naquela época, o “sempre-práctico” compositor ofrecía aos músicos un amplo número de posibilidades de interpretación.

As congregacións cantaban sen acompañamento, ao unísono e lideradas por un cantor (normalmente un profesor de escola de latín) que figuraba entre eles. Este en ocasións servíase do apoio do “coro de unísono” profesional que interpretaba canto antes da Reforma, e un “Cantorei” afeccionado (un grupo de cantantes de clase social media que ensaiaba de forma privada). A estes grupos uníase frecuentemente un coro profesional de agudos e graves procedentes das escolas locais de Latín. Este grupo cantaba en harmonía desde a tribuna do órgano acompañado polo órgano e (en igrexas máis grandes) por instrumentos, e eses ás veces complementados en festas importantes polo Stadtpfeifer local ou banda municipal.

Cara a finais do século XVI moitas das máis importantes igrexas instalaran órganos nas galerías ou noutros lugares apropiados ao redor do edificio; entón os solistas e unha variedade de pequenos grupos de voces e instrumentos –algúns cos diferentes órganos, outros con claves, virxinais ou laúdes– situábanse ao redor do edificio para ofrecer coloridas interpretacións nos grandes días de festa, contrastando e combinando co groso de intérpretes. Os esquemas publicados e documentados da época mostran unha inegotable multiplicidade de posibilidades de interpretación.

A vasta colección “Musae Sioniae” de Praetorius contén diferentes arranxos de melodías corais, e a súa “Polyhymnia Caduceatrix et Panegyrica” (1618-19) contén versións para varios coros e gran número de instrumentos.

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

BWV 4 Christ lag in Todesbanden (Erster Pfingstag)

BWV 4 Cristo xacía amortallado (Primeiro día de Pascua)

Unha das primeiras Cantatas de Bach e a primeira en empregar un coral como fonte do seu material melódico e textual, BWV 4 foi composto en Mühlhausen cara a 1707/8, pero as partes do manuscrito conservado datan das actuacións ofrecidas en Leipzig en 1724/5, cando Bach dobrou as voces con cornetas e trombóns e quizá substituíse o existente coro final por unha repetición do coro da abertura.

Case a totalidade de BWV 4 é unha homenaxe á anterior música tradicional alemá –en particular as 5 partes de corda con dúas violas– unha reminiscencia da composición para cordas de Schein, Schmelzer e Biber do século XVII; a duplicación de voces por parte do Stadtpfeifer local (banda municipal); e o uso ao longo de toda a Cantata dun cantus firmus, un estilo común no século XVIII que seguramente tivo as súas orixes no Tenorlied de Senfl e os seus contemporáneos de principios do século XVI.

A melodía coral omnipresente procede do himno luterano “Christ ist erstanden” (Cristo resucitou), que é á súa vez unha versión da antiga secuencia do canto “Victimae Paschali laudes”, parte da Misa de Domingo de Pascua. Bach conservou o texto luterano orixinal,

presentando cada verso en sucesivos movimientos.

BWV 249 Osteroratorium

BWV 249 Oratorio de Pascua

Tras asumir o prestixioso posto de Cantor de Santo Tomás de Leipzig en maio de 1723, Johann Sebastian Bach embarcouse no asombroso proxecto de compor unha cantata para cada domingo e cada festividade do calendario da igrexa luterana, excepto para a coresma que precedía o Nadal e a Pascua. Isto requiriu a composición de ciclos anuais completos de aproximadamente 60 cantatas.

O Oratorio de Pascua forma parte do primeiro ciclo anual, e foi escrito para o Luns de Pascua do 10 de abril de 1724. Este oratorio ten unha enrevesada historia. Os tres primeiros movementos desta obra levan o selo estilístico dos Concertos de Brandemburgo de Bach cun deseño similar ao rápido-lento-rápido. Isto conduciu á especulación de que inicialmente fose composto para un concerto instrumental. Despois, a principios de 1725, este posible concerto foi transformado nos primeiros tres movementos doutra cantata, a do aniversario do Duque Christian von Sachsen-Weissenfels. Para esta ocasión Bach engadiu á cantata varios recitativos, tres importantes arias e un festivo coro final. O libreto era un retablo pastoral, infestado de pastores e pastoras.

Máis tarde, en 1725, Bach reutilizou esta cantata para a Pascua, quizais usando as súas propias palabras. E poida que fose reutilizada novamente para o aniversario en agosto de 1726 do Conde Joachim Friedrich Fleming, Comandante de Leipzig.

Parace que tomou a súa forma definitiva cara a 1735. Bach revisou a obra levemente e quizá porque contiña algunhas pasaxes de diálogos e debido a súa magnitude, conferiulle o título de Oratorio. Con papeis para María Magdalena, María Jacobi, Pedro e Xoan, este Oratorio de Pascua semi-dramático conta a historia da visita ao Santo Sepulcro e a Resurrección: o libreto traza a senda dos seguidores de Cristo desde a súa desesperación pola crucifixión ata o seu xúbilo ao descubrir a resurrección.

As singulares calidades dramáticas desta obra proceden da asentada tradición do seu precursor directo, o “*Visitatio Sepulchri*”, un drama eclesiástico que literalmente reconstrúe a visita de María e dous discípulos á tumba de Cristo, e que foi interpretado en toda Europa durante a Idade Media e o Renacemento.

Cortesía de Philip Pickett

Michael Praetorius (1571-1621)

Christ ist erstanden, Hallelujah [Cristo ha resucitado, aleluya]

Alemania tiene un repertorio particularmente rico y variado de canciones tradicionales de Pascua, muchas de las cuales se remontan a la Edad Media. La mayoría de los arreglos –desde los más sencillos a los más elaborados– de finales del siglo XVI y principios del XVII y compuestos por músicos luteranos como Michael Praetorius y sus contemporáneos, se escribieron para incluir alguno o incluso todos los grupos de cantantes e instrumentistas eclesiásticos de los que disponían.

Praetorius creía fervientemente que la música coral y policoral formaban la verdadera música celestial, lo que explica –en parte– su propio interés por las corales y los arreglos corales

de compositores anteriores como Walther y otros, cuya música publicaba Praetorius junto a la suya. Ciertamente, Praetorius recurría libremente al creciente número de fuentes disponibles de himnos y salmos luteranos –incluidos textos e himnos nuevos adaptados de la tradición católica– en particular de “Catholisch Cantual” publicado en Maguncia en 1605. Todas las publicaciones de Praetorius contenían extensos y detallados prefacios que, unidos a la información de su tratado “Syntagma Musicum” y a las introducciones de sus obras de mayor escala, forman una incalculable fuente de información acerca de las prácticas de interpretación en Alemania en aquella época, el “siempre-práctico” compositor ofrecía a los músicos un amplio número de posibilidades de interpretación.

Las congregaciones cantaban sin acompañamiento, al unísono y lideradas por un cantor (normalmente un profesor de escuela de latín) que figuraba entre ellos. Éste en ocasiones se servía del apoyo del “coro de unísono” profesional que interpretaba canto antes de la Reforma, y un “Cantorei” aficionado (un grupo de cantantes de clase social media que ensayaba de forma privada). A estos grupos se unía frecuentemente un coro profesional de agudos y graves procedentes de las escuelas locales de Latín. Este grupo cantaba en armonía desde la tribuna del órgano acompañado por el órgano y (en iglesias más grandes) por instrumentos, y éstos a veces complementados en fiestas importantes por el Stadtpfeifer local o banda municipal.

Hacia finales del siglo XVI muchas de las más importantes iglesias habían instalado órganos en las galerías o en otros lugares apropiados alrededor del edificio; entonces los solistas y una variedad de pequeños grupos de voces e instrumentos –algunos con los diferentes órganos, otros con claves, virginales o laúdes– se situaban alrededor del edificio para ofrecer coloridas interpretaciones en los grandes días de fiesta, contrastando y combinando con el grueso de intérpretes. Los esquemas publicados y documentados de la época muestran una inagotable multiplicidad de posibilidades de interpretación.

La vasta colección “Musae Sioniae” de Praetorius contiene diferentes arreglos de melodías corales, y su “Polyhymnia Caduceatrix et Panegyrica” (1618-19) contiene versiones para varios coros y gran número de instrumentos.

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

BWV 4 Christ lag in Todesbanden (Erster Pfingstag)

BWV 4 Cristo yacía amortajado (Primer día de Pascua)

Una de las primeras Cantatas de Bach y la primera en emplear una coral como fuente de su material melódico y textual, BWV 4 fue compuesto en Mühlhausen hacia 1707/8, pero las partes del manuscrito conservado datan de las actuaciones ofrecidas en Leipzig en 1724/5, cuando Bach dobló las voces con cornetas y trombones y quizá sustituyera el existente coro final por una repetición del coro de la obertura.

Casi la totalidad de BWV 4 es un homenaje a la anterior música tradicional alemana –en particular las 5 partes de cuerda con dos violas– una reminiscencia de la composición para cuerdas de Schein, Schmelzer y Biber del siglo XVII; la duplicación de voces por parte de el Stadtpfeifer local (banda municipal); y el uso a lo largo de toda la Cantata de un cantus firmus, un estilo común en el siglo XVIII que seguramente tuvo sus orígenes en el Tenorlied de Senfl y sus contemporáneos de principios del siglo XVI.

La melodía coral omnipresente procede del himno luterano “Christ ist erstanden” (Cristo ha resucitado), que es a su vez una versión de la antigua secuencia del canto “Victimae

Paschali laudes”, parte de la Misa de Domingo de Pascua. Bach conservó el texto luterano original, presentando cada verso en sucesivos movimientos.

BWV 249 Osteroratorium

BWV 249 Oratorio de Pascua

Tras asumir el prestigioso puesto de Cantor de Santo Tomás de Leipzig en mayo de 1723, Johann Sebastian Bach se embarcó en el asombroso proyecto de componer una cantata para cada domingo y cada festividad del calendario de la iglesia luterana, excepto para la cuaresma que precedía la Navidad y la Pascua. Esto requirió la composición de ciclos anuales completos de aproximadamente 60 cantatas.

El Oratorio de Pascua forma parte del primer ciclo anual, y fue escrito para el Lunes de Pascua del 10 de abril de 1724. Este oratorio tiene una enrevesada historia. Los tres primeros movimientos de esta obra llevan el sello estilístico de los Conciertos de Brandemburgo de Bach con un diseño similar al rápido-lento-rápido. Esto ha conducido a la especulación de que inicialmente fuera compuesto para un concierto instrumental. Después, a principios de 1725, este posible concierto fue transformado en los primeros tres movimientos de otra cantata, la del cumpleaños del Duque Christian von Sachsen-Weissenfels. Para esta ocasión Bach añadió a la cantata varios recitativos, tres importantes arias y un festivo coro final. El libreto era un retablo pastoral, plagado de pastores y pastoras.

Más tarde, en 1725, Bach reutilizó esta cantata para la Pascua, quizá usando sus propias palabras. Y puede que fuera reutilizada nuevamente para el cumpleaños en agosto de 1726 del Conde Joachim Friedrich Fleming, Comandante de Leipzig.

Parace que tomó su forma definitiva hacia 1735. Bach revisó la obra levemente y quizá porque contenía algunos pasajes de diálogos y debido su magnitud, le confirió el título de Oratorio. Con papeles para María Magdalena, María Jacobi, Pedro y Juan, este Oratorio de Pascua semi-dramático cuenta la historia de la visita al Santo Sepulcro y la Resurrección: el libreto traza la senda de los seguidores de Cristo desde su desesperación por la crucifixión hasta su regocijo al descubrir la resurrección.

Las singulares cualidades drámaticas de esta obra proceden de la asentada tradición de su precursor directo, el “Visitatio Sepulchri”, un drama eclesiástico que literalmente reconstruye la visita de María y dos discípulos a la tumba de Cristo, y que fue interpretado en toda Europa durante la Edad Media y el Renacimiento.

Cortesía de Philip Pickett

Michael Praetorius (1571-1621)

Christ ist Erstanden, Hallelujah

Germany has a particularly rich and varied repertory of traditional Easter songs, many dating back to medieval times. The large number of simple and elaborate late 16th- and early 17th-century settings of some of these by Lutheran composers like Michael Praetorius and his contemporaries were written to involve any or all of the various groups of church singers and instrumentalists who might have been available to take part.

Praetorius believed fervently that choral and polychoral music formed the true music of heaven, which partly explains his own interest in the chorale and the chorale settings of

earlier composers like Walther and others, whose music Praetorius published alongside his own. Indeed, Praetorius drew freely on the growing number of available sources of Lutheran hymnody and psalmody, including newly-written texts and hymns adapted from the Catholic traditions – in particular the *Catholisch Cantual* published in Mainz in 1605. All of Praetorius' publications tended to have long and detailed prefaces which, taken together with the information in his treatise *Syntagma Musicum* and the introductions to his larger-scale works, form an invaluable source of information about German performance practices of the time, the ever-practical composer offering performers a vast number of performance possibilities.

Congregations sang unaccompanied, in unison, led by a cantor (normally a Latin school-master) who stood among them. He may have been assisted by the professional unison-choir which had sung the plainchant before the Reformation, and an amateur Cantorei (a privately-rehearsed middle class Society). To these groups was often added a professional choir with altos and trebles drawn from the local Latin school. This group sang in harmony from the organ loft accompanied by the organ and (in larger churches) by instruments, these sometimes supplemented on major feast days by the local *Stadtpfeifer*, or town bandmen.

By the end of the 16th century many of the more important churches had installed extra organs in galleries or other suitable locations around the building; then soloists and a variety of small groups of voices and instruments – some with the various organs, others with harpsichords, virginals or lutes – could be deployed around the building for especially colourful performances on the grandest feast days, contrasting and combining with the main body of performers. Published and documented schemes of the time show an inexhaustible multiplicity of performance possibilities.

Praetorius' vast *Musae Sioniae* collection contains many different settings of chorale melodies, and his *Polyhymnia Caduceatrix et Panegyrica* (1618-19) contains versions for several choirs and large numbers of instruments.

Johann Sebastian Bach (1685 – 1750)

BWV4 Christ lag in Todesbanden (First Day of Easter)

One of Bach's earliest cantatas and the first to employ a chorale as the source of its melodic and textual material, BWV4 was written in Mühlhausen around 1707/8, but the surviving manuscript parts date from Leipzig performances given in 1724/5, when Bach doubled the voices with cornetts and trombones and perhaps substituted the extant simple final chorale for a repeat of the opening chorus.

Almost everything about BWV4 pays homage to earlier German musical traditions – in particular the 5-part string texture with 2 violas, reminiscent of the 17th-century string writing of Schein, Schmelzer and Biber; the doubling of voices by the local *Stadtpfeifer* [town bandmen]; and the use throughout the Cantata of a *cantus firmus*, a style common in the 17th century which surely had its origins in the early 16th-century Tenorlied settings of Senfl and his contemporaries.

The ever-present chorale melody is derived from the Lutheran hymn *Christ ist erstanden*, itself a version of the ancient plainsong sequence *Victimae Paschali laudes*, part of the Easter Sunday Mass. Bach preserves Luther's original text, presenting each verse in successive movements.

BWV249 Easter Oratorio

Soon after taking up the prestigious post of Cantor of St Thomas's Leipzig in May 1723, Johann Sebastian Bach embarked on an astonishing project to compose a cantata for every Sunday and feast day of the Lutheran church year, except for the Lenten weeks preceding Christmas and Easter. This required the composition of several complete annual cycles of approximately sixty cantatas.

The Easter Oratorio forms part of the first annual cycle, and was written for Easter Monday, 10 April 1724. The Oratorio has a convoluted history. The first three movements of the work bear the stylistic hallmarks of Bach's Brandenburg Concertos with a similar fast-slow-fast layout. This has led to speculation that they were first composed as an instrumental concerto. Then in early 1725 this possible concerto was transformed into the first three movements of another birthday cantata, this time that of Duke Christian von Sachsen-Weissenfels. Bach added recitatives, three significant arias and a festive final chorus to the cantata for the occasion. The libretto was a pastoral tableau, littered with shepherds and shepherdesses.

Bach parodied this cantata for Easter later in 1725, perhaps using words he wrote himself. It may have been parodied again for the August 1726 birthday of Count Joachim Friedrich Fleming, Commandant of Leipzig.

It appears to have taken its final form around 1735. Bach revised the work slightly and, because it contains small passages of dialogue and because of its sheer size, gave it the title Oratorio. With roles for Mary Magdalene, Mary Jacobi, Peter and John, the semi-dramatic Easter Oratorio tells the story of the Visit to the Sepulchre and the Resurrection, the libretto tracing the path of Christ's followers from their despair following the crucifixion to their joy on discovering the resurrection.

The unique dramatic qualities of the work derive from the long-established tradition of its direct ancestor the *Visitatio Sepulchri*, a church drama literally re-enacting the visit to Christ's tomb by the Marys and two disciples, performed throughout Europe during the middle ages and Renaissance.

Courtesy of Philip Pickett

Gustaf Sjökvist's Chamberchoir

Suecia

Gustaf Sjökvist, director
Jan Ludgren, piano
Jesper Lundgaard, violoncello e contrabaixo

Martes, 19, 19:30 h.
Igrexa das Ánimas



Gustaf Sjökvist's Chamberchoir. O Coro de Cámara, foi fundado en 1994 con base na Catedral de Estocolmo en Suecia. Considerado como un dos coros máis famosos de Suecia, levou a cabo extensas xiras internacionais, ofrecendo concertos en todos os países nórdicos, en moitos países de Europa, África, Norte América e Asia.

Debido á diversidade do repertorio que interpreta colabora habitualmente con artistas internacionais como Barbara Hendricks, Edita Gruberova, Kiri Che Kanawa, Anne Sofie von Otter, The Real Group e Håkan Hagegård, entre outros moitos.

O Coro de Cámara Gustaf Sjökvist é tamén un promotor acérrimo da interpretación da música contemporánea. Durante estes anos acumula un amplo repertorio neste campo abarcando desde a maioría da obra de Francisc Poulenc, pasando pola obra de Olivier Messiaen, Arnold Schönberg, Rautavaara, Tormis, etc.

Desde os seus inicios traballaron con orquestras como a Swedish Radio Symphony Orchestra, Royal Stockholm Philharmonic Orchestra, a Drottningholm Baroque Ensemble, e con directores invitados como Eric Ericson, Emmanuelle Haïm e Perter Dijkstra, entre outros.

Ademais de música a capella, o seu repertorio inclúe oratorios como a Misa en mi menor e o Oratorio de Nadal de Bach, o Requiem de Brahms, Verdi, Mozart e Britten.

Dentro dos actos de celebración do décimo aniversario na tempada 2004-2005, varios compositores suecos compuxeron obras para o coro con letras do poeta Thomas Tranströmer.

Gustaf Sjökvist's Chamberchoir. El Coro de Cámara, fue fundado en 1994 con base en la Catedral de Estocolmo en Suecia. Considerado como uno de los coros más famosos de Suecia, ha llevado a cabo extensas giras internacionales, ofreciendo conciertos en todos los países nórdicos, en muchos países de Europa, África, Norte América y Asia.

Debido a la diversidad del repertorio que interpreta colabora habitualmente con artistas internacionales tales como Barbara Hendricks, Edita Gruberova, Kiri Te Kanawa, Anne Sofie von Otter, The Real Group y Håkan Hagegård entre otros muchos.

El Coro de Cámara Gustaf Sjökvist es también un promotor acérrimo de la interpretación de la música contemporánea. Durante estos años acumula un amplio repertorio en este campo abarcando desde la mayoría de la obra de Francisc Poulenc, pasando por la obra de Olivier Messiaen, Arnold Schönberg, Rautavaara, Tormis, etc.

Desde sus inicios han trabajado con orquestas tales como la Swedish Radio Symphony Orchestra, Royal Stockholm Philharmonic Orchestra, la Drottningholm Baroque Ensem-

ble, y con directores invitados como Eric Ericson, Emmanuelle Haïm, Perter Dijkstra entre otros.

Además de música a capella, su repertorio incluye oratorios como la Misa en mi menor y el oratorio de navidad de Bach, el Requiem de Brahms, Verdi, Mozart y Britten.

Director de los actos de celebración del décimo aniversario en la temporada 2004-2005, varios compositores suecos compusieron obras para el coro con letras del poeta Thomas Tranströmmer.

Gustaf Sjökvist's Chamber Choir. The Chamber Choir was founded in 1994 based in the Stockholm Cathedral in Sweden. Considered one of the most famous choirs in Sweden it has carried out extensive international tours, performing in all the Nordic Countries, in many European Countries, Africa, North America and Asia.

Due to the diversity of their repertoire they collaborate with many international artists such as Barbara Hendricks, Edita Gruberova, Kiri Te Kanawa, Anne Sofie von Otter, The Real Group and Håkan Hagegård, among others.

The Gustaf Sjökvist's Chamber Choir is a staunch promoter of the interpretation of the contemporary music. During these years they have accumulated a great repertoire in this field covering most of the Francisc Poluenc's works, including the works of Olivier Messiean, Arnold Schönberg, Rautavaara, Tormis, etc.

From the beginning they have worked with orchestras such as the Swedish Radio Symphony Orchestra, Royal Stockholm Philharmonic Orchestra, the Drottningholm Baroque Ensemble, and with Guest Conductors as Eric Ericson, Emmanuelle Haïm, Perter Dijkstra, among others.

Apart from capella music, their repertoire include oratorios such as the Mass en E minor and Bach's Christmas Oratorio, Brahms' Requiem, Verdi, Mozart and Britten.

Within the events of the tenth anniversary celebration during the 2004-2005 season, several Swedish composers composed works for the Choir with lyrics of the poet Thomas Tranströmmer.

Gustaf Sjökvist. Profesor e director, naceu en 1943. Estudou interpretación de música sacra e dirección no Royal College of Music en Stockholm entre 1963 e 1970, incluíndo nos seus estudos dirección de coro con Eric Ericson e dirección de orquestra con Sixten Ehrling e Karl Miinchingner, entre outros. En 1967 asignáronlle unha praza como cantor da catedral de Estocolmo e desde 1981 como organista da catedral e coordinador do coro e da actividade musical da mesma.

Durante algúns anos foi o líder do grupo vocal Camerata Holmiae especializado no pre-barroco e a música contemporánea. Foi o principal director invitado e director artístico da Swedish Radio Choir entre 1986 e 1994. Baixo a súa dirección o Coro da Radio ofreceu concertos con Claudio Abbado, Riccardo Muti, Carlo Maria Giulini e Herbert Blomstedt.

Desde 1970 foi tamén director invitado por moitas orquestras de Escandinavia, numerosas orquestras alemás, a BBC de Londres e orquestras de Estados Unidos e Australia.

Baixo a súa dirección graváronse máis de corenta discos e colaborou con artistas como Victor Borge, Birgit Nilsson, Stan Getz, Putte Wickman e Bob Brookmeyer. Durante a década

de 1980 foi frequentemente director invitado da Real Ópera de Estocolmo, especializado en repertorio de ópera contemporánea.

É desde 1988 membro da Royal Swedish Academy of Music. En 1991 foi nomeado profesor do Swedish Government e en 1998 gañou a *Royal Medal Litteris et Artibus* e en 2000 danlle o título Royal Court Organist (Hovorganist).

Gustaf Sjökvist. Profesor y director, nació en 1943. Estudió interpretación de música sacra y dirección en el Royal College of Music en Stockholm entre 1963 y 1970, incluyendo en sus estudios dirección de coro con Eric Ericson y dirección de orquesta+ con Sixten Ehrling y Karl Münchinger entre otros. En 1967 le asignaron una plaza como cantor de la catedral de Estocolmo y desde 1981 como organista de la catedral y coordinador del coro y de la actividad musical de la misma.

Durante algunos años fue el líder del grupo vocal Camerata Holmiae especializado en el pre-barroco y la música contemporánea. Fue el principal director invitado y director artístico de la Swedish Radio Choir entre 1986 y 1994. Bajo su dirección el Coro de la Radio ha ofrecido conciertos con Claudio Abbado, Riccardo Muti, Carlo Maria Giulini y Herbert Blomstedt.

Desde 1970 ha sido también director invitado por muchas orquestas de Escandinavia, numerosas orquestas alemanas, la BBC de Londres y orquestas de Estados Unidos y Australia.

Bajo su dirección se han grabado más de cuarenta discos y ha colaborado con artistas como Victor Borge, Birgit Nilsson, Stan Getz, Putte Wickman y Bob Brookmeyer. Durante la década de 1980 fue frecuentemente director invitado de la Real Ópera de Estocolmo, especializado en repertorio de ópera contemporánea.

Es desde 1988 miembro de la Royal Swedish Academy of Music. En 1991 fue nombrado profesor del Swedish Government, habiendo ganado en 1998 la Royal Medal Litteris et Artibus y en 2000 le dan el título Royal Court Organist (Hovorganist).

Gustaf Sjökvist. Professor and Conductor, born in 1943. He studied sacred music and orchestral conducting at the Royal College of Music in Stockholm from 1963 to 1970, where his studies included choral conducting with Eric Ericson and orchestral conducting with Sixten Ehrling and Karl Münchinger. In 1976 he was appointed Cathedral Cantor at the Stockholm Cathedral, and since 1981 as the Cathedral Organist and coordinator of the Cathedral's Choir and musical activities. During many years he was the leader of the vocal group Camerata Holmiae specializing in pre-baroque and contemporary music. He was the principal Guest Conductor and Artistic Director of the Swedish Radio Choir between 1986 and 1994. Under his direction the Swedish Radio Choir has performed many concerts with Claudio Abbado, Ricardo Muti, Carlo Maria Giulini and Herbert Blomstedt.

Since 1970, Professor Sjökvist has conducted many Scandinavian orchestras, German orchestras, the BBC of London as well as American and Australian orchestras.

Under his direction the group has made a number of CD recordings, collaborated with artists such as Victor Borge, Birgit Nilsson, Stan Getz, Putte Wickman and Bob Brookmeyer. During 1980 he was the Guest Conductor at the Royal Opera in Stockholm, specialising

in the contemporary operatic repertoire. Since 1988 he is a member of the Royal Swedish Academy of Music. In 1991 he was appointed Professor by the Swedish Government, and in 1998 he was awarded the Royal Medal *Litteris et Artibus*, and in 2000 he was appointed Royal Court Organist (Hovorganist).

Programa

Magnum Mysterium

(Ingmar Bergman, in memoriam)

Adaptación de Jan Lundgren

- *Vinea mea*
Anónimo
- *Prophetiae Sibyllarum*
Orlando Di Lasso (1532-1594)
- *Pastores dicite, quidnam vidistis?*
Cristóbal de Morales (1500-1553)
- *Se nel partir da voi*
Claudio Monteverdi (1567-1643)
- *Crux fidelis*
John IV, Rey de Portugal (1604-1656)
- *Missa de Carneval*
Franchino Gaffurio (1451-1522)
- *O quam gloriosum*
Tomás Luis de Vitoria (1548-1611)
- *Dominica CVIII. Post Pentecosten*
Introitus
- *Maria Magdal ene et altera Maria*
Andrea Gabrieli (1510-1586)
- *O Magnum Mysterium*
William Byrd (1540-1623)
- *Instrumental improvisation*
- *Parts from Missa Papae Marcelli*
G. P. da Palestrina (ca.1525-1594)



Jan Lundgren. A exploración de novos territorios e a evitación de asfixiantes convencionalismos contaron sempre entre as características do pianista sueco Jan Lundgren. Poucos músicos de jazz europeos investigaron o *Great American Songbook* tan profundamente como o fixo Lundgren nos anos 90, mentres aínda estudaba na Escola de Música de Malmö, e nos primeiros anos da súa carreira. Pouco despois, mergullouse nas raíces da rica heranza folclórica de Escandinavia, unha decisión que o converteu nunha estrela no seu país coa publicación en 1997 da súa “Swedish Standards”.

Lundgren explorou o universo da música de Duke Ellington e de Billy Strayhorn, antes de

que el mesmo se apuntase ás leccións na chamber-jazz, sen evitar o papel do acompañante. A última publicación de Lundgren foi *Mare Nostrum* e pode verse como o pináculo destas andanzas, durante as cales o seu estilo melódico natural vese reforzado polas paisaxes sonoras do Mediterráneo de Paolo Fresu e Richard Galliano. Inquedo como sempre, apresurouse a se dedicar a novos retos. *Magnum Mysterium*, posiblemente o seu proxecto máis ambicioso ata a data, é a aceptación da música clásica aos 41 anos de idade. A música sacra do renacemento europeo por Orlando di Lasso e Claudio Monteverdi ata Cristóbal de Morais e William Byrd fornecen o patrón para unha colaboración impresionante con Gustavo Sjökvist e o seu coro de cámara –fantasticamente gravada no "Storkyrkan"–, a catedral de Estocolmo durante unha noite única.

Jan Lundgren adaptou as obras, fusionando o son do jazz e a música litúrxica medieval nunha forma moi produtiva. O resultado provoca a meditación e a serenidade, eliminando a barreira temporal e creando unha atmosfera de atractiva tensión e atemporal.

Sjökvist, un dos máis respectados directores de corais de Suecia, foi a elección natural para este proxecto, non só porque el e o pianista coñecéronse durante moito tempo: Sjökvist distínguese pola dimensión e a amplitude do tema no seu propio terreo, comparable a Lundgren no jazz. O seu repertorio vai desde o barroco á música contemporánea, ata as primeiras estreas de obras de compositores modernos como o seu compatriota Jennefelt. Igual de notable é a súa experiencia no uso de combinacións inusuais como coros e guitarras.

A inclusión do artista **Jesper Lundgaard**, que demostra unha vez máis ser un dos máis innovadores e intelixentes baixistas contemporáneos, introduce a linguaxe musical do século XXI a través do uso sutil de xiros e efectos electrónicos.

No *Magnum Mysterium*, as solemnes pasaxes vocais orixinais interpretados polos excepcionais cantantes de Sjökvist, forman o contexto para que Lundgren abra novos camiños nos maxestuosos madrigais. Algunhas notas tristes, un adorno musical ou unha elección diferente da harmonía, é suficiente. Lundgren resulta un mestre da economía, como intérprete e como arreglista da maioría das pezas. Os arranxos son a clave da combinación fascinante da forma estrita e da liberdade dun improvisador: sen deixar de ser ordenados e minimalistas por natureza, logran absorber os estados de ánimo e as cores dos orixinais, presentando desta forma unha versión sorprendentemente contemporánea desta mente aberta aínda que no centro da música antiga festiva.

Texto da organización

Jan Lundgren. La exploración de nuevos territorios y la evitación de asfixiantes convencionalismos han contado siempre entre las características del pianista sueco Jan Lundgren. Pocos músicos de jazz europeos han investigado el *Great American Songbook* tan profundamente como lo hizo Lundgren en los años 90, mientras todavía estudiaba en la Escuela de Música de Malmö, y en los primeros años de su carrera. Poco después, se sumergió en las raíces de la rica herencia folclórica de Escandinavia, una decisión que lo convirtió en una estrella en su país con la publicación en 1997 de su "Swedish Standards".

Lundgren exploró el universo de la música de Duke Ellington y de Billy Strayhorn, antes de que él mismo se apuntase a las lecciones en la chamber-jazz, sin evitar el papel del acom-

pañante. La última publicación de Lundgren ha sido *Mare Nostrum* y puede verse como el pináculo de estas andanzas, durante las cuales su estilo melódico natural se ve reforzado por los paisajes sonoros del Mediterráneo de Paolo Fresu y Richard Galliano. Inquieto como siempre, se apresuró a dedicarse a nuevos retos. *Magnum Mysterium*, posiblemente su proyecto más ambicioso hasta la fecha, es la aceptación de la música clásica a los 41 años de edad. La música sacra del renacimiento europeo por Orlando di Lasso y Claudio Monteverdi hasta Cristóbal de Morales y William Byrd suministran el patrón para una colaboración impresionante con Gustavo Sjökvist y su coro de cámara –fantásticamente grabada en el “Storkyrkan”–, la catedral de Estocolmo durante una noche única.

Jan Lundgren ha adaptado las obras, fusionando el sonido del jazz y la música litúrgica medieval en una forma muy productiva. El resultado provoca la meditación y la serenidad, eliminando la barrera temporal y creando una atmósfera de atractiva tensión y atemporal. Sjökvist, uno de los más respetados directores de corales de Suecia, fue la elección natural para este proyecto, no sólo porque él y el pianista se habían conocido durante mucho tiempo: Sjökvist se distingue por la dimensión y la amplitud del tema en su propio terreno, comparable a Lundgren en el jazz. Su repertorio va desde el barroco a la música contemporánea, hasta los primeros estrenos de obras de compositores modernos como su compatriota Jennefelt. Igual de notable es su experiencia en el uso de combinaciones inusuales como coros y guitarras.

La inclusión del artista **Jesper Lundgaard** que demuestra una vez más ser uno de los más innovadores e inteligentes bajistas contemporáneos, introduce el lenguaje musical del siglo XXI a través del uso sutil de giros y efectos electrónicos.

En el *Magnum Mysterium*, los solemnes pasajes vocales originales interpretados por los excepcionales cantantes de Sjökvist, forman el contexto para que Lundgren abra nuevos caminos en los majestuosos madrigales. Algunas notas tristes, un adorno musical o una elección diferente de la armonía, es suficiente. Lundgren resulta un maestro de la economía, como intérprete y como arreglista de la mayoría de las piezas. Los arreglos son la clave de la combinación fascinante de la forma estricta y de la libertad de un improvisador: sin dejar de ser ordenados y minimalistas por naturaleza, logran absorber los estados de ánimo y los colores de los originales, presentando de esta forma una versión sorprendentemente contemporánea de esta mente abierta aunque en el centro de la música antigua festiva.

Texto de la organización

Jan Lundgren. The exploration of new territory, and the avoidance of stifling conventions have always counted among Swedish pianist Jan Lundgren's trademarks. Few European jazz musicians have searched the Great American Songbook as thoroughly for relationships pertinent to their own lives as Lundgren did in the early 90's, while still studying at the Malmö College of Music, and in the early years of his career. Soon after, he immersed himself deeply in the roots of Scandinavia's rich folk heritage, a move that made him a star at home with his 1997 release "Swedish Standards".

Lundgren explored the universe of Duke Ellington and Billy Strayhorn's music, before he assigned himself lessons in chamber-jazz, without eschewing the role of the sideman.

Lundgren's recent release has been *Mare Nostrum* and can be seen as the pinnacle of these wanderings, during which his natural melodic style is congenially enhanced by the Mediterranean soundscapes of Paolo Fresu and Richard Galliano. Restless as ever, he immediately rushed to apply himself to new challenges. *Magnum Mysterium*, possibly his most ambitious project to date, is the 41 year-old's take on classical music. European renaissance sacred music by Orlando di Lasso and Claudio Monteverdi through to Cristobal de Morales and William Byrd supply the pattern for an impressive collaboration with Gustaf Sjökvist and his chamber choir – suitably recorded in the “Storkyrkan”, Stockholm's Cathedral during a unique evening.

Jan Lundgren has adapted his works, fusing the sound of jazz and medieval liturgical music in a very productive way. The result leads to meditation and serenity, eliminating the temporary barrier and creating an attractive atmosphere of tension and timelessness. Sjökvist, one of Sweden's most respected choral directors who amongst other engagements has been a longstanding guest conductor of the choir of the Bayerischer Rundfunk, was the natural choice for this project, not only because he and the pianist have been acquainted for a long time: Sjökvist is distinguished by a scope and extent of subject in his own field comparable to Lundgren's in jazz. His repertoire extends from baroque to contemporary music, right up to premieres of works by modern composers like his compatriot Jennefelt. Just as notable is his experience in using unusual ensemble combinations like choirs and guitars.

The inclusion of the artist Jesper Lundgaard who once again proves himself to be one of the most innovative and intelligent contemporary bassists, introduces the musical language of the 21st century through the subtle use of loops and electronic effects.

On *Magnum Mysterium*, the solemn original vocal passages performed by Sjökvist's fantastic singers, form the context for Lundgren to open up new ways within the stately madrigals. A few blue notes here, a world music embellishment or different choice of harmony there, suffice. Lundgren, it turns out, is a master of economy – as a player and as the arranger of most of the pieces. The arrangements are the key to the fascinating combination of strict form and the improviser's freedom: while remaining uncluttered and minimalist in nature, they still manage to absorb the moods and colours of the originals, thus presenting a startlingly contemporary version of this open-minded yet at the core joyously festive ancient music.

Text by the organization

Nodira Ensemble

Uzbekistán

Martes, 19, 21:30 h.
Igrexa da Universidade



Nodira Ensemble. En Uzbekistan, centro da Asia Central sedentaria, Nodira Pirmatova é unha das máis coñecidas intérpretes de temas clásicos. Estudou tanto música tradicional como canto de ópera no estrito sistema de conservatorio que se desenvolveu en Asia Central durante a era da Unión Soviética para achegarse ao sentido musical Occidental. Acompañándose a sí mesma co dutar, Nodira ofrece un control vocal exquisito e unha enorme intensidade á interpretación das cancións clásicas.

O Nodira Ensemble interpreta enérxicos *katta ashula*, xénero vocal a capella moi identificado co Val de Ferghana, ao Leste de Uzbekistán. Antigamente interpretados nos encontros sufís, *katta ashula* nos últimos tempos volveuse máis popular e interprétase en contextos festivos ao aire libre. Tamén interpreta cancións da clásica arte coñecida como *maqâm*. As tradicións de *Maqâm* en Asia Central son variacións rexionais dun amplo dominio musical que se cultivaba en centros urbanos da cultura Islámica desde o Norte de África ata China. Tanto o *Maqâm Ufâri Irâq*, que pertence ao Shashmaqâm, asociado á cidade de Bukhara e ao patronazgo dos emires de Bukharan, como o *Chargâh* que pertence aos chamados *maqâm* de Tashkent-Ferghana, unha colección de ciclos de pequenas cancións creadas por compositores-cantantes cuxos nomes perdéronse.

Nodira Ensemble. En Uzbekistan, centro de la Asia Central sedentaria, Nodira Pirmatova es una de las más conocidas intérpretes de temas clásicos. Estudió tanto música tradicional como canto de ópera en el estricto sistema de conservatorio que se desarrolló en Asia Central durante la era de la Unión Soviética para acercarse al sentido musical Occidental. Acompañándose a si misma con el dutar, Nodira ofrece un control vocal exquisito y una enorme intensidad a la interpretación de las canciones clásicas.

El Nodira Ensemble interpreta enérgicos *katta ashula*, género vocal a capella muy identificado con el Valle de Ferghana, al Este de Uzbekistán. Antiguamente interpretados en los encuentros sufís, *katta ashula* en los últimos tiempos se ha vuelto más popular y se interpreta en contextos festivos al aire libre. También interpreta canciones del clásico arte conocido como *maqâm*. Las tradiciones de *Maqâm* en Asia Central son variaciones regionales de un amplio dominio musical que se cultivaba en centros urbanos de la cultura Islámica desde el Norte de África hasta China. Tanto el *Maqâm Ufâri Irâq*, que pertenece al Shashmaqâm, asociado a la ciudad de Bukhara y al patronazgo de los emires de Bukharan, como el *Chargâh* que pertenece a los llamados *maqâm* de Tashkent-Ferghana, una colec-

ción de ciclos de pequeñas canciones creadas por compositores-cantantes cuyos nombres se han perdido.

Nodira Ensemble. In Uzbekistan, centre of the sedentary Central Asia, Nodira Pirmatova is one of the most wellknown interpreters of classical songs. She studied both traditional music and opera singing in the rigorous conservatory-style educational system that developed in Central Asia during the Soviet era to merge Eastern and Western musical approaches. Accompanying herself on the *dutar*, Nodira brings exquisite vocal control and intensity to the performance of classical songs.

The Nodira Ensemble performs vigorous *katta ashula*, a genre of *a cappella* music that forms part of the identity of various peoples of the Ferghana Valley, east of Uzbekistan. Formerly played in Sufi gatherings, in recent times *katta ashula* has become more popular and is interpreted in outdoors festivals. They also perform songs from the classic art known as *maqâm*. The *maqâm* tradition in Central Asia are regional variations of a broad domain of music that was grown in urban centers of Islamic culture from North Africa to China. Both the *Maqâm Ufâri Irâq*, which belongs to the Shashmaqâm, associated with the city of Bukhara and the patronage of the emir of Bukhara, and the *chargâh*, which belongs to the so-called *maqâm* of Tashkent-Ferghana, a collection of cycles of small songs created by composers-singers whose names have been lost.

Programa

No santuario do corazón

En el santuario del corazón

In the shrine of the heart



O mundo musical das poboacións sedentarias de Asia central comprende un enorme repertorio de cancións e pezas instrumentais que abarca toda a vida civil, desde a devoción e os rezos ata as festividades e celebracións. Non só nas grandes cidades como Samarcan-

da, Bukhara e Khiva, senón tamén en modestas cidades e pobos, coñecedores da música tradicional e da poesía, crearon un tipo de música centrada nos grades creadores que poderíamos denominar música clásica popular. Os cantores e autores que compuxeron esta música basearon as súas melodías en poesías sufís escritas en formas clásicas como o *ghazal* e o *rubâ' iyât*, en Persa e Turco.

Interpretadas ambas *a cappella* cun austero acompañamento instrumental nunha ampla variación de xéneros e estilos rexionais, en diferentes linguas e dialectos. Interpretanse por cantantes tanto homes como mulleres, as letras destas cancións clásicas populares, tipicamente ascenden inexorablemente ata un cenit espiritual onde tanto o público como o propio cantante chega a experimentar o rostro invisible do amado, do Amigo, da Verdade.

A música instrumental de Tajikistan e Uzbekistan desenvolveuse como arte escénica, paralelamente á música vocal. Algúns cantantes son tamén instrumentistas excepcionais, con todo a música instrumental formou o seu propio cadro de especialistas que arranxan e interpretan versións de cancións, ou ata compón pezas específicas para o seu propio instrumento. Nun destacado primeiro lugar entre tales músicos innovadores están os compositores e intérpretes do instrumento Tajik-Uzbek chamado *dutâr* –especie de láud de dúas cordas– igual a moitos dos existentes en Asia Central. A simplicidade de construción do *dutâr* desmente a complexidade das técnicas da súa interpretación, que son exquisitamente mostradas polo Mestre Sirojiddin Juraev.

Con todo o punto álxido da interpretación instrumental, está enmarcada invariablemente na demostración de virtuosismo do tambor *doyra* –ou para ser máis precisos *doyras*– tal e como o mostra o gran percusionista e Mestre **Abbos Kosimov**, que confirma a permanencia da música tradicional na cultura contemporánea de Asia Central.

Cortesía do Aga Khan Trust for Culture

El mundo musical de las poblaciones sedentarias de Asia central comprende un enorme repertorio de canciones y piezas instrumentales que abarca toda la vida civil, desde la devoción y los rezos hasta las festividades y celebraciones. No solo en las grandes ciudades como Samarcanda, Bukhara y Khiva, sino también en modestas ciudades y pueblos, conocedores de la música tradicional y de la poesía, han creado un tipo de música centrada en los grades creadores que podríamos denominar música clásica popular. Los cantores y autores que han compuesto esta música basaron sus melodías en poesías sufís escritas en formas clásicas tales como el *ghazal* y el *rubâ' iyât*, en Persa y Turco.

Interpretadas ambas *a cappella* con un austero acompañamento instrumental en una amplia variación de géneros y estilos regionales, en diferentes lenguas y dialectos. Se interpretan por cantantes tanto hombres como mujeres, las letras de estas canciones clásicas populares, típicamente ascienden inexorablemente hasta un cenit espiritual donde tanto el público como el propio cantante llega a experimentar el rostro invisible del amado, del Amigo, de la Verdad.

La música instrumental de Tajikistan y Uzbekistan se ha desarrollado como arte escénico, paralelamente a la música vocal. Algunos cantantes son también instrumentistas excepcionales, sin embargo la música instrumental ha formado su propio cuadro de especialistas que arreglan e interpretan versiones de canciones, o incluso componen piezas es-

pecíficas para su propio instrumento. En un destacado primer lugar entre tales músicos innovadores están los compositores e intérpretes del instrumento Tajik-Uzbek llamado *dutâr* –especie de láud de dos cuerdas– igual a muchos de los existentes en Asia Central. La simplicidad de construcción del *dutâr* desmiente la complejidad de las técnicas de su interpretación, que son exquisitamente mostradas por el Maestro Sirojiddin Juraev. Sin embargo el punto álgido de la interpretación instrumental, está enmarcada invariablemente en la demostración de virtuosismo del tambor *doyra* –o para ser más precisos *doyras*– tal y como lo muestra el gran percusionista y Maestro **Abbos Kosimov**, que confirma la permanencia de la música tradicional en la cultura contemporánea de Asia Central.

Cortesía del Aga Khan Trust for Culture

The musical world of the sedentary populations of Central Asia covers a huge repertoire of songs and instrumental pieces that encompasses the entire spectrum of civic life, from devotion and prayer to festivity and celebration. Not only in big cities like Samarkand, Bukhara and Khiva, but also in modest towns and villages, connoisseurs of traditional music and poetry, have created a type of music focused on great music creators that might be called popular classical music. The singers and writers who have composed this music based their melodies on Sufi poetry written in classical forms such as the *ghazal* and the *rubâ'iyât*, in Persian and Turkish.

Performed both *a cappella* and with austere instrumental accompaniment in a wide variation in regional styles and genres, in different languages and dialects. Interpreted by male and female singers, their lyrical vocal lines ascend inexorably toward a musical and metaphorical zenith, where singers and listeners alike may experience the invisible face of the Beloved, the Friend, the Truth.

The instrumental music of Tajikistan and Uzbekistan has been developed as a performing art, alongside the vocal music. Some singers are also exceptional musicians, but instrumental music has formed its own cadre of specialists who arrange and perform versions of songs, or make specific pieces for his own instrument. In a remarkable first place among such innovative musicians are composers and performers of the Tajik-Uzbek instrument called *dutâr* – a kind of two-stringed lute – similar to those of Central Asia. The simplicity of construction of *dutâr* contradicts the complexity of the interpretation techniques, which are beautifully displayed by the Master Sirojiddin Juraev.

However, the crucial point of the instrumental performance is invariably framed in the demonstration of virtuosity of the *doyra* drum – or more precisely *doyras* – as shown by the great drummer and teacher **Abbos Kosimov**, which confirms the permanence of traditional music in the contemporary culture of Central Asia.

Courtesy of the Aga Khan Trust for Culture

Fargana Qasimova Ensemble

Azerbaixán

Mércores, 20, 19:30 h.
Claustro do Hotel San Francisco



Fargana Qasimova. Ávida estudante de mugham, práctica informalmente co seu pai desde os 15 anos. Aos vinte é xa, plenamente e polo seu propio dereito, unha recoñecida cantante e é neste momento cando Alim Qasimov decide introducila no seu ensemble. Fargana aparece por primeira vez en 1997 no programa *The Legendary Art of Mugham*, no que os dous comparten as tarefas vocais na canción *getme getme*. O seu seguinte álbum inclúe unha pista, *Bagishlamani*, dedicado ao seu antecesor, Nusrat Fateh Ali Khan. O lanzamento deste álbum marcou un punto álxido para Fargana Qasimova pois era a súa primeira versión amplamente dispoñible para o público occidental e resultou un éxito de crítica. Desde este momento Fargana actuou en moitos dos máis importantes teatros e auditorios de Europa, Estados Unidos e Asia. Fargana conecta con novas xeracións, non só é atractiva ás tradicionais islámicas e sectores da poboación de Acerbaixán, senón tamén a un público moderno e occidentalizado.

Fargana Qasimova. Ávida estudante de mugham, práctica informalmente con su padre desde los 15 años. A los veinte es ya, plenamente y por su propio derecho, una reconocida cantante y es en este momento cuando Alim Qasimov decide introducirla en su ensemble. Fargana aparece por primera vez en 1997 en el programa *The Legendary Art of Mugham*, en el que los dos comparten las tareas vocales en la canción *getme getme*. Su siguiente álbum incluye una pista, *Bagishlamani*, dedicado a su antecesor, Nusrat Fateh Ali Khan. El lanzamiento de este álbum marcó un punto álgido para Fargana Qasimova pues era su primera versión ampliamente disponible para el público occidental y resultó un éxito de crítica. Desde este momento Fargana ha actuado en muchos de los más importantes teatros y auditorios de Europa, Estados Unidos y Asia. Fargana conecta con jóvenes generaciones, no sólo es atractiva a las tradicionales islámicas y sectores de la población de Azerbaiján, sino también a un público moderno y occidentalizado.

Fargana Qasimova. An avid student of Mugham, she has been informally practising with her father since the age of fifteen. By the age of twenty she had become a fully-fledged singer in her own right and is, at that time, when Alim Qasimov decided to introduce her into his ensemble.

Fargana first appeared in 1997 in *The Legendary Art of Mugham* programme on which the two shared the vocal tasks on the song *getme getme*. Their next album included a track, *Bagishlamani*, dedicated to his forebear, Nusrat Fateh Ali Khan. The released of this album

marked a high point for Fargana Qasimova as it was her first widely available release to western audiences and it proved a critical success. Since then Fargana has appeared in many important halls and theatres in Europe, USA and Asia. Fargana connects with young generations, not only she is appealing to traditional Islamic sections of the Azerbaijani population, but also to modern and westernized audiences.

Programa

Música espiritual de Azerbaijón
 Spiritual Music of Azerbaijón



Entre as artes tradicionais de Asia Central, a música ocupa un lugar único, xa que foi durante un tempo a forma de expresión e de identidade social, preservando prácticas espirituais e crenzas, cultivando a poesía e transmitindo historia, filosofía e ética.

O mugham azerbaijano é un xénero musical tradicional caracterizado por un alto grao de improvisación. Considerado como unha música clásica e académica, o mugham utiliza melodías, ritmos e técnicas de interpretación de orixe popular e bardo, e practícase en numerosas ocasións en todo o país.

As interpretacións contemporáneas deste xénero musical reflicten distintos períodos da complexa historia do Azerbaijón, e particularmente os seus contactos cos persas, os armenios, os xeorxianos e con certos pobos turcos. Este xénero musical comparte algunhas características artísticas co maqam iraquí, o radif persa e o makam turco. Tamén practicaban esta arte os membros das ordes sufíes e os actores que interpretaban os dramas relixiosos chamados ta'zieh ou sabih. Organizábanse certames oficiais e encontros informais que servían para dar a coñecer ao público a estes músicos consumados.

Este xénero musical asocia a un cantante, home ou muller, con músicos que tocan instrumentos tradicionais, como o tar (un laúde de mastro longo), o kamancha (violín de catro cordas cun remate en punta), e o daf (unha especie de pandeiro). Como esta música non pode ser transcrita de forma definitiva, as múltiples versións son transmitidas por mestres que forman aos seus discípulos na arte sutil da improvisación, que constitúe a riqueza desta expresión artística.

O mugham perdeu algunhas das súas características estéticas por mor das influencias europeas, particularmente influentes en canto ao modo en que os músicos interpretan e transmiten a súa arte ás novas xeracións.

Esta venerable tradición musical sufriu unha severa ruptura durante o século XX, cando a sociedade e a cultura de Asia Central foron forzadas a tomar novas formas baixo a influencia da modernización Soviética. Como continuación á ruptura da Unión Soviética, o padroazgo da música e outras artes languideceu coas novas nacións de Asia Central

que loitaban para conseguir unha estabilidade social e económica. A pesar de todo isto moita da riqueza musical desta enorme rexión sobreviviu, aínda que en formas alteradas ou incompletas. Hoxe en día este legado esta sendo activamente reconstruído e revitalizado. Estas tradicións, cambiando continuamente, teñen as súas firmes raíces en prácticas musicais locais, ningunha delas é “pura”, máis ben ao contrario, constitúen unha historia de invención e innovación, acumulada e transmitida oralmente, á que os artistas como Fargana Qasimova, contribuíron cos seus propios descubrimentos musicais.

Cortesía do Aga Khan Trust for Culture

Entre las artes tradicionales de Asia Central, la música ocupa un lugar único, ya que fue durante un tiempo la forma de expresión y de identidad social, preservando prácticas espirituales y creencias, cultivando la poesía y transmitiendo historia, filosofía y ética.

El mugham azerbaiyano es un género musical tradicional caracterizado por un alto grado de improvisación. Considerado como una música clásica y académica, el mugham utiliza melodías, ritmos y técnicas de interpretación de origen popular y bardo, y se practica en numerosas ocasiones en todo el país.

Las interpretaciones contemporáneas de este género musical reflejan distintos periodos de la compleja historia del Azerbaiyán, y particularmente sus contactos con los persas, los armenios, los georgianos y con ciertos pueblos turcos. Este género musical comparte algunas características artísticas con el maqam iraquí, el radif persa y el makam turco. También practicaban este arte los miembros de las órdenes sufíes y los actores que interpretaban los dramas religiosos llamados ta'zie o sabih. Se organizaban certámenes oficiales y encuentros informales que servían para dar a conocer al público a estos músicos consumados.

Este género musical asocia a un cantante, hombre o mujer, con músicos que tocan instrumentos tradicionales, como el tar (un laúd de mástil largo), el kamancha (violín de cuatro cuerdas con un remate en punta), y el daf (una especie de pandero). Como esta música no puede ser transcrita de forma definitiva, las múltiples versiones son transmitidas por maestros que forman a sus discípulos en el arte sutil de la improvisación, que constituye la riqueza de esta expresión artística.

El mugham ha perdido algunas de sus características estéticas a causa de las influencias europeas, particularmente influyentes en cuanto al modo en que los músicos interpretan y transmiten su arte a las nuevas generaciones.

Esta venerable tradición musical sufrió una severa ruptura durante el siglo XX, cuando la sociedad y la cultura de Asia Central fueron forzadas a tomar nuevas formas bajo la influencia de la modernización Soviética. Como continuación a la ruptura de la Unión Soviética, el patronazgo de la música y otras artes languideció con las nuevas naciones de Asia Central que luchaban para conseguir una estabilidad social y económica. A pesar de todo esto mucha de la riqueza musical de esta enorme región sobrevivió, aunque en formas alteradas o incompletas. Hoy en día este legado esta siendo activamente reconstruído y revitalizado. Estas tradiciones, cambiando continuamente, tienen sus firmes raíces en prácticas musicales locales, ninguna de ellas es “pura”, más bien al contrario, constituyen una historia de invención e innovación, acumulada y transmitida oralmente,

a la que los artistas como Fargana Qasimova, han contribuido con sus propios descubrimientos musicales.

Cortesía del Aga Khan Trust for Culture

Among the traditional arts of Central Asia, music occupies a unique place, because it was during some time the form of expression and social identity, preserving spiritual practices and beliefs, cultivating poetry and transmitting history, philosophy and ethics.

The Mugham of Azerbaijan is a traditional music form characterized by a large degree of improvisation and draws upon popular stories, rhythms and local and bard melodies, and it is performed all over the country.

The contemporary performances of this traditional musical form reflect different periods of the complex history of Azerbaijan, and particularly its contacts with Persians, Armenians, Georgians and with some Turkish people. This musical form shares some features with the Iraqi Maqam, the Persian radif and the Turkish makam. This art was also practiced by the members of the Sufi orders and the actors playing the religious dramas called ta'zие o sabih. Official competitions and informal meetings were organized to make known to the public these accomplished musicians.

This musical genre brings together a singer, male or female, with musicians playing traditional instruments such as the tar (long-necked lute), the Kamacha (spike fiddle) and the daf (a type of frame drum). As this music can not be transcribed in a final form, multiple versions are transmitted by masters who train their students in the fine art of improvisation, which is the richness of this artistic expression.

The Mugham has lost some of its aesthetic characteristics due to European influences, particularly influential in the way that musicians perform and transmit their skills to the new generations.

This venerable musical tradition suffered a severe break in the twentieth century, when society and culture of Central Asia were forced to take new forms under the influence of Soviet modernization. Following the breakup of the Soviet Union, the patronage of music and other arts languished with the new nations of Central Asia that were fighting for social and economic stability. Despite all that much of the musical richness of this vast region survived, although in altered forms or incomplete. Today this legacy is being actively rebuilt and revitalized. These traditions, constantly changing, have their roots firmly in local musical practices, none of which is "pure", but on the contrary, they constitute a history of invention and innovation, accumulated and transmitted orally, to which artists like Fargana Qasimova, have contributed with their own musical discoveries.

Courtesy of the Aga Khan Trust for Culture

Rheinische Kantorei

Alemaña

Herman Max, director

Mércores, 20, 21:30 h.

Igrexa do Convento de Santa Clara



Rheinische Kantorei. Desde a súa fundación en 1977, o Rheinische Kantorei converteuse en sinónimo da interpretación exemplar na música histórica: un grupo que combina a austeridade coa brillantez e a creación dun son radiante, de precisión absoluta na entoación e a harmonización, que realiza un coidadoso traballo na dicción e que emite sempre un halo de transparencia e de sinxeleza. Todo iso convérteo sen dúbida nun dos grandes coros europeos da música antiga. O tamaño do coro, dependendo dos repertorios, establécese entre os doce e os trinta e dous cantantes e todos os papeis solistas son habitualmente asumidos polos propios membros do coro. Nos seus máis de trinta anos de existencia o coro abordou un gran número de recuperacións e de estreas modernas de grandes obras de compositores alemáns e europeos. O seu traballo ampliouse nos últimos anos ao repertorio romántico.

Rheinische Kantorei. Desde su fundación en 1977, el Rheinische Kantorei se ha convertido en sinónimo de la interpretación ejemplar en la música histórica: un grupo que combina la austeridad con la brillantez y la creación de un sonido radiante, de precisión absoluta en la entonación y la armonización, que realiza un cuidadoso trabajo en la dicción y que emite siempre un halo de transparencia y de sencillez. Todo ello lo convierte sin duda en uno de los grandes coros europeos de la música antigua. El tamaño del coro, dependiendo de los repertorios, se establece entre los doce y los treinta y dos cantantes y todos los papeles solistas son habitualmente asumidos por los propios miembros del coro. En sus más de treinta años de existencia el coro ha abordado un gran número de recuperaciones y de estrenos modernos de grandes obras de compositores alemanes y europeos. Su trabajo se ha ampliado en los últimos años al repertorio romántico.

Rheinische Kantorei. Since its foundation in 1977, the Rheinische Kantorei has become synonymous with exemplary interpretations in the spirit of historical performance practice. The austere voices distinguish themselves by a bright, radiant sound, absolute precision in intonation, perfect harmony, carefully worked-out diction, transparency and ease. This certainly makes the ensemble in one of the leading choirs of European early music. The size of the choir, depending on the repertoire, varies from twelve to thirty-two singers and the solo parts can be taken by the choir members. In over thirty years of existence the choir has undertaken a large number of recoveries and modern premieres of great works of German and European composers. Works from the romantic period feature also in the concert program.

Herman Max. Estudou música sacra no Conservatorio de Berlín e historia da arte e arqueoloxía na Universidade de Colonia. Incansable musicólogo e investigador, a recuperación e recreación da gran música alemá do XVII foi unha prioridade absoluta na súa carreira. Conseguiu rescatar do esquecemento a unha ducia de músicos así como as súas grandes obras e con el a música alemá comezou a reescribir a súa historia sonora. Para isto creou fundamentalmente tanto Rheinische Kantorei como Dás Kleine Konzert cos que leva traballando desde 1977.

Sen o seu traballo, a imaxe da gran época barroca alemá sería incompleta ou ata incorrecta. Sempre manifestou unha paixón especial por Georg Philipp Telemann e como consecuencia diso en 1988 foille outorgado o Premio Telemann pola cidade de Magdeburg.

Aparte de traballar cos seus propios grupos, Hermann Max aparece regularmente como director invitado con diferentes grupos en Alemaña e no estranxeiro e realiza un gran labor docente no campo da interpretación da música histórica.

En 1992 fundou a Alte Musik Festival, que ten lugar anualmente en setembro no claustro da basílica románica de Knechtsteden.

En 2008 foille outorgada a Medalla Bach da cidade de Leipzig, como recoñecemento ao labor desenvolvido durante todos estes anos e particularmente polo seu traballo sobre Johann Sebastian Bach. Anteriormente a Hermann Max dito galardón foi entregado a Nikolaus Harnoncourt (2007), Ton Koopman (2006), Sir John Eliot Gardiner (2005), Helmut Rilling (2004) e Gustav Leonhardt (2003).

Herman Max. Estudió música sacra en el Conservatorio de Berlín e historia del arte y arqueología en la Universidad de Colonia. Incansable musicólogo e investigador, la recuperación y recreación de la gran música alemana del XVII ha sido una prioridad absoluta en su carrera. Ha conseguido rescatar del olvido a una decena de músicos así cómo sus grandes obras y con él la música alemana ha comenzado a reescribir su historia sonora. Para esto creó fundamentalmente tanto Rheinische Kantorei cómo Das Kleine Konzert con los que lleva trabajando desde 1977.

Sin su trabajo, la imagen de la gran época barroca alemana habría sido incompleta o incluso incorrecta. Siempre ha manifestado una pasión especial por Georg Philipp Telemann y como consecuencia de ello en 1988 le fue otorgado el Premio Telemann por la ciudad de Magdeburg.

Aparte de trabajar con sus propios grupos, Hermann Max aparece regularmente como director invitado con diferentes grupos en Alemania y en el extranjero y realiza una gran labor docente en el campo de la interpretación de la música histórica.

En 1992 fundó la Alte Musik Festival, que tiene lugar anualmente en septiembre en el claustro de la basílica románica de Knechtsteden.

En 2008 le fue otorgada la Medalla Bach de la ciudad de Leipzig, como reconocimiento a la labor desarrollada durante todos estos años y particularmente por su trabajo sobre Johann Sebastian Bach. Anteriormente a Hermann Max dicho galardón ha sido entregado a Nikolaus Harnoncourt (2007), Ton Koopman (2006), Sir John Eliot Gardiner (2005), Helmut Rilling (2004) y Gustav Leonhardt (2003).

Hermann Max, who studied sacred music at the Berlin conservatoire, art history and archaeology at the University of Cologne. Tireless musicologist and researcher, the recovery and recreation of the seventeenth century German music has been his working priority. He has managed to recover a dozen musicians and their great works, and with him the German music has begun to rewrite its music history. To achieve all this he has founded the *Rheinische Kantorei* and *Das Kleine Konzert* who has been working with since 1977.

Without his work, the picture of the German baroque era would have been incomplete or even inaccurate. One of his focal points is his engagement with Georg Philipp Telemann's music, for which he has been awarded the *Telemann-Preis* in 1998 by the city of Magdeburg.

Apart from working with his ensembles, Hermann Max appears regularly as a guest conductor with various groups in Germany and abroad and teaches the interpretation of historical music.

In 1992 he founded the *Festival Alte Musik*, which takes place annually in september in the romanesque basilica of the Knechtsteden cloister.

In 2008 he was awarded with the Bach Medal of the City of Leipzig for his commitment to the performance and maintenance of Johann Sebastian Bach's music. Before Hermann Max this medal has been awarded to Nikolaus Harnoncourt (2007), Ton Koopman (2006), Sir John Eliot Gardiner (2005), Helmut Rilling (2004) and Gustav Leonhardt (2003).

Programa

Integral de Motetes BWV 225-230
Johann Sebastian Bach

SINGET DEM HERRN EIN NEUES LIED
BWV 225

*Singet dem Herrn ein neues Lied
Gott, nimm dich Ferrer unser an
Wie sich ein Vater erbarmet
Gott, nimm dich Ferrer unser an
Die Gottesgnad alleine
Loret den Herrn in seinen Taten
Alles, was Odem hat, lobe den Herrn*

DER GEIST HILFT UNSER
SCHWACHHEIT AUF BWV 226
*Der Geist hilft unser Schwachheit auf
Der aber die Herzen forschet
Du heilige Brunst, süßser Trost*

JESU, MEINE FREUDE BWV 227
*Jesu, meine Freude
Es ist nun nichts Verdammliches*



*Unter deinem Schirmen
Denn das Gesetz des Geites
Trotz dem alten Drachen
Ihr aber seid nicht fleischlich
Weg mit allen Schätzen
So aber Christus in euch ist
Gute Nacht, o Wesen
So nun der Geist
Weicht, ihr Trauergeister*

FÜRCHTE DICH NICHT BWV 228

*Fürchte dich nicht
Denn ich habe dich erlöst*

KOMM, JESU, KOMM BWV 229

*Komm, Jesu, Komm
Drum schließ sich mich ene Hände
Drum schließ sich mich ene Hände*

LOBET DEN HERRN, ALLE HEIDEN BWV 230

*Lobet den Herrn
Halleluja*

Johann Sebastian Bach (Turingia, 1685 - Leipzig, 1750) foi un organista, clavecinista e compositor alemán do Barroco, membro dunha das familias de músicos máis extraordinarias da historia.

En 1723 ofrecéronlle o posto de Cantor e director musical na Igrexa Luterana de Santo Tomás (*Thomaskirche*) en Leipzig, posto que mantivo durante 27 anos ata a súa morte. Este traballo requiríalle ensinar canto e latín aos estudantes da Escola de Santo Tomás, e prover de música semanalmente ás dúas igrexas de Leipzig, Santo Tomás e San Nicolás. Nun sorprendente arranque de creatividade, escribiu máis de cinco ciclos de cantatas anuais durante os seus primeiros seis anos en Leipzig (dous dos cales aparentemente perderónse). Moitas destas obras executábanse durante as lecturas da Biblia de cada domingo e días festivos no ano luterano.

O concello só outorgaba ao redor de oito instrumentistas permanentes, limitación que foi fonte de constante fricción co Cantor, que tivo que recrutar ao resto dos vinte ou máis músicos requiridos para as partituras medianas ou grandes, na universidade, a escola e o público. Bach seleccionaba aos coristas, sopranos e contraltos e os tenores e baixos da Escola e de calquera lugar de Leipzig. As presentacións en vodas e funerais daban un ingreso extra a estes grupos; é probable que para este propósito, e para o adestramento escolar, escribise polo menos seis motetes, a maioría para dobre coro. Como parte do seu traballo regular na Igrexa, dirixía motetes da Escola Veneciana e de alemáns como Heinrich Schütz, que servirían como modelos formais para os seus propios motetes.

Neste segundo período, o de mestría, Bach xa tiña asimilado máis superado completa-

mente o estilo alemán do período anterior, deixándose influír a partir de 1713 pola música italiana de finais do século XVII e primeiro cuarto do século XVIII, cando, collendo e sintetizando as características do estilo italiano (claridade melódica e dinamismo rítmico) e do estilo alemán (sobriedade, contrapunto complexo e textura interna), logra facer o seu estilo persoal inconfundible, adaptable perfectamente a todos os xéneros e formas do seu tempo menos ao xénero da ópera. En Leipzig e Köthen, xa forxado o seu estilo persoal, adquire un dominio técnico cada vez máis profundo conforme pasa o tempo.

Así como o clave ben temperado é unha das cimas indiscutibles da produción instrumental de Bach, os Motetes BWV 225-230 son, sen dúbida, a cima da súa produción vocal. Sabemos que en 1789 Mozart quedou impresionado ao escoitar en Leipzig o Motete *Singet dem Herrn ein neues Lied* e expresou a súa sorpresa e a súa admiración cara a esta música da que el mesmo recoñeceu ter cousas que aprender.

Hai seis motetes fúnebres (BWV 225-230), escritos para a Igrexa de Santo Tomás, en Leipzig. Un sétimo motete recuperado recentemente foi obxecto dalgunhas dúbidas académicas en canto á súa autoría.

No tempo no que Bach escribiu os seus motetes, esta forma musical estaba xa considerada como un vestixio arcaico, como un xénero que non podía evolucionar moito máis; de feito, non era o motete senón a cantata, a forma musical principal da liturxia luterana. Bach abordou dun xeito maxistral a composición dun motete ao máis puro estilo alemán, coa inclusión predominante de corais, con partes a tres, catro e cinco voces, con dobres coros, con protagonismo exclusivo da parte vocal e coa utilización de instrumentos soamente como continuo ou como duplicación das voces, *colla parte*, que o diferenciaban do motete francés ou italiano escrito normalmente en *concertato*.

Como Cantor de Santo Tomas, Bach non tiña obrigación de compor motetes. A composición destes, responde a diversos encargos privados de personalidades da cidade de Leipzig para ocasións específicas:

BWV 225 Singet dem Herrn ein neues Lied (1727), probablemente para a celebración do aniversario de Federico Augusto I de Sajonia.

BWV 226 Der Geist hilft unser Schwachheit (1729), para o enterro do Reitor da Universidade de Leipzig, Johann Heinrich Ernesti.

BWV 227 Jesu meine Freude (1723), para as exequias de Johanna María Rapold, viúva do Xefe de Correos de Leipzig.

BWV 228 Fürchte dich nicht, ich bin bei dir (1726), para as exequias de Susanna Sophia Winckler, viúva do xefe das milicias de Leipzig.

BWV 229 Komm, Jesu, komm (entre 1723-1734). O encargo tamén é descoñecido, aínda que sen dúbida, destinado ao uso fúnebre.

BWV 230 Lobet den Herrn (cara a 1723). O seu destino descoñécese, é posible que formase parte dalgunha cantata, hoxe desaparecida.

Texto da organización

Johann Sebastian Bach (Turingia, 1685 – Leipzig, 1750) fue un organista, clavecinista y compositor alemán del Barroco, miembro de una de las familias de músicos más extraordinarias de la historia.

En 1723 le fue ofrecido el puesto de Cantor y director musical en la Iglesia Luterana de Santo Tomás (*Thomaskirche*) en Leipzig, puesto que mantuvo durante 27 años hasta su muerte. Este trabajo le requería enseñar canto y latín a los estudiantes de la Escuela de Santo Tomás, y proveer de música semanalmente a las dos iglesias de Leipzig, Santo Tomás y San Nicolás. En un sorprendente arranque de creatividad, escribió más de cinco ciclos de cantatas anuales durante sus primeros seis años en Leipzig (dos de los cuales aparentemente se han perdido). Muchas de estas obras se ejecutaban durante las lecturas de la Biblia de cada domingo y días festivos en el año luterano.

El ayuntamiento sólo otorgaba alrededor de ocho instrumentistas permanentes, limitación que fue fuente de constante fricción con el Cantor, que tuvo que reclutar al resto de los veinte o más músicos requeridos para las partituras medianas o grandes, en la universidad, la escuela y el público. Bach seleccionaba a los coristas, sopranos y contraltos y los tenores y bajos de la Escuela y de cualquier lugar de Leipzig. Las presentaciones en bodas y funerales daban un ingreso extra a estos grupos; es probable que para este propósito, y para el entrenamiento escolar, escribiese al menos seis motetes, la mayoría para doble coro. Como parte de su trabajo regular en la Iglesia, dirigía motetes de la Escuela Veneciana y de alemanes como Heinrich Schütz, que servirían como modelos formales para sus propios motetes.

En este segundo período, el de maestría, Bach ya ha asimilado y superado completamente el estilo alemán del periodo anterior, dejándose influir a partir de 1713 por la música italiana de finales del siglo XVII y primer cuarto del siglo XVIII, cuando, cogiendo y sintetizando las características del estilo italiano (claridad melódica y dinamismo rítmico) y del estilo alemán (sobriedad, contrapunto complejo y textura interna), logra hacer su estilo personal inconfundible, adaptable perfectamente a todos los géneros y formas de su tiempo menos el género de la ópera. En Leipzig y Köthen, ya forjado su estilo personal, adquiere un dominio técnico cada vez más profundo conforme pasa el tiempo.

Así como el clave bien temperado es una de las cimas indiscutibles de la producción instrumental de Bach, los Motetes BWV 225-230 son, sin duda, la cima de su producción vocal. Sabemos que en 1789 Mozart quedó impresionado al escuchar en Leipzig el Motete *Singet dem Herrn ein neues Lied* y expresó su sorpresa y su admiración hacia esta música de la que él mismo reconoció tener cosas que aprender.

Hay seis motetes fúnebres (BWV 225-230), escritos para la Iglesia de Santo Tomás, en Leipzig. Un séptimo motete recuperado recientemente ha sido objeto de algunas dudas académicas en cuanto a su autoría.

En el tiempo en el que Bach escribió sus motetes, esta forma musical estaba ya considerada como un vestigio arcaico, como un género que no podía evolucionar mucho más; de hecho, no era el motete sino la cantata, la forma musical principal de la liturgia luterana. Bach abordó de una manera magistral, la composición de un motete al más puro estilo alemán, con la inclusión predominante de corales, con partes a tres, cuatro y cinco voces, con dobles coros, con protagonismo exclusivo de la parte vocal y con la utilización de instrumentos solamente como continuo o como duplicación de las voces, *colla parte*, que lo diferenciaban del motete francés o italiano escrito normalmente en *concertato*.

Como Cantor de Santo Tomás, Bach no tenía obligación de componer motetes. La composición de estos, responde a diversos encargos privados de personalidades de la ciudad de Leipzig para ocasiones específicas:

BWV 225 Singet dem Herrn ein neues Lied (1727), probablemente para la celebración del

cumpleaños de Federico Augusto I de Sajonia.

BWV 226 Der Geist hilft unser Schwachheit (1729), para el entierro del Rector de la Universidad de Leipzig, Johann Heinrich Ernesti.

BWV 227 Jesu meine Freude (1723), para las exequias de Johanna María Rapold, viuda del jefe de Correos de la Leipzig.

BWV 228 Fürchte dich nicht, ich bin bei dir (1726), para las exequias de Susanna Sophia Winkler, viuda del jefe de las milicias de Leipzig.

BWV 229 Komm, Jesu, komm (entre 1723-1734). El encargo también es desconocido, aunque sin duda, destinado al uso fúnebre.

BWV 230 Lobet den Herrn (hacia 1723). Su destino se desconoce, es posible que formara parte de alguna cantata, hoy desaparecida.

Texto de la organización

Johann Sebastian Bach (Thuringia, 1685 – Leipzig, 1750) was an organist, harpsichordist and German composer, member of one of the most remarkable musical families in history.

In 1723, Bach was appointed Cantor and Director of Music in St. Thomas's Lutheran Church (*Thomaskirche*) in Leipzig, post which he held for 27 years until his death. Bach's job required to instruct the students of the Thomasschule in singing and Latin and to provide weekly music at the two main churches in Leipzig, St. Thomas and St. Nicholas. In an astonishing burst of creativity, he wrote up to five annual cantata cycles during his first six years in Leipzig (two of which have apparently been lost). Most of these works expound on the Gospel reading for every Sunday and feast days in the Lutheran year.

The Council provided only about eight permanent instrumentalists, a source of continual friction with the Cantor, who had to recruit the rest of the 20 or so players required for medium-to-large scores from the University, the School and the public. Bach drew the soprano and alto choristers, tenors and basses from the School and elsewhere in Leipzig. Performings at weddings and funerals provided extra income for these groups; it was probable for this purpose, and for in-school training, that he wrote at least six motets, mostly for double choir. As part of his regular church work, he performed motets of the Venetian School and Germans such as Heinrich Schütz, which would have served as formal models for his own motets.

The second period, the one of masters, after having completely assimilated and surpassed the German style of the previous period, as of 1713 he is influenced by the Italian music at the end of the 17th century and the first quarter of the 18th century, when, taking and synthesizing the characteristics of the Italian style (melodic clarity and rhythmic dynamism) and of the German style (sobriety, complex counterpoint and internal texture), he manages to make his personal, adaptable unmistakable style perfectly to all sorts and forms of his time except the opera genre. In Leipzig and Köthen, once developed his personal style, he acquired a deeper technical knowledge as time passed.

As *The Well-Tempered Clavier* is generally regarded as one of the most influential works of the instrumental production of Bach, the BWV 225-230 Motets are, with no doubt, the zenith of his vocal production. We know that in 1788 Mozart was really impressed on

hearing a performance of Bach's Motets and exclaiming, "Now, here is something one can learn from".

There are six funeral motets (BWV 225-230) written for the Church of St. Thomas in Leipzig. A seventh motet has been recently recovered, but there are some academic doubts as to its authorship.

By Bach's time, this musical form was already considered an archaic relic, as a genre that could not evolve much; in fact, it was not the motet, but the cantata, the main musical form of the Lutheran liturgy. Bach addressed, in a masterly manner, the composition of a motet in the purest German style, with the predominant inclusion of chorales, with three, four and five-part voices, with double choirs, with exclusivity of the vocal parts and the use of instruments as a continuous melody or to double the vocal parts, *colla parte*, which differs from the French or Italian motets normally written in *concertato*.

As Cantor of St. Thomas, Bach was not required to write motets. Their composition respond to various private commissions of distinguished people from the city of Leipzig for specific occasions:

BWV 225 dem Herrn ein neues Singet Lied (1727), probably to celebrate the birthday of Frederick Augustus I of Saxony.

BWV 226 Der Geist hilft unser Schwachheit (1729), for the funeral of the Rector of the University of Leipzig, Johann Heinrich Ernesti.

Jesu meine Freude BWV 227 (c. 1723), for the funeral of Johanna Maria Rapold, widow of the Postmaster of Leipzig.

BWV 228 Furcht dich nicht, ich bin bei dir (1726), for the funeral of Susanna Sophia Winkler, widow of the head of the militia of Leipzig.

BWV 229 Komm, Jesu, komm (between 1723-1734). The purpose is also unknown, but certainly, to use in funerals.

Lobet den Herrn BWV 230 (c. 1723). Its purpose is unknown, it could be part of a cantata, now missing.

Text by the organisation

Deva

Isla de Mayotte - Océano Índico - África

Mércores, 20, 23:30 h.
Igrexa da Universidade



Debaa (ou deba), sinónimo de *qasida* no arquipélago de Comores, é o termo utilizado para o canto da poesía mística. A día de hoxe, aínda fai referencia a un tipo de canto masculino acompañado de tambores, sen unha coreografía específica. Ao parecer, o nome *debaa* xurdiu simplemente do estudo sobre as cancións dos traballos publicados de Abdurahmân al-Dayba'. A narrativa e os poemas a partir das devanditas compilacións poida que sexan, con toda probabilidade, a fonte de inspiración da tradición *debaa*. O canto Dayba (*Debaa*) é como dicir o canto “Brel” ou “Serrat”. É dicir: “o canto dos poemas épicos de al-Dayba’”. Ata agora, non temos probas de se o mesmo al-Dayba’ tamén os cantaba, aínda que esta información sería inestimable. Hoxe en día, unha das principais fontes da canción *debaa* é unha colección de poemas e narrativa co nome de al-Dayba’. A hipótese é que este erudito do século XV chegou a identificarse gradualmente co canto dos poemas e a narrativa *mawlid* que o mesmo recompilara.

Os temas do *debaa* son aqueles que pertencen aos poemas místicos que invocan a Alá, que glorifican ao Profeta, encomian aos homes santos, recordando o comportamento ético moral, cantando ao amor. Estes mesmos poemas están acompañados por tambores e declamanse durante as cerimoniais conmemorativas do *mawlid*, o nacemento do Profeta.

Debaa (o deba), sinónimo de *qasida* en el archipiélago de Comores, es el término utilizado para el canto de la poesía mística. A día de hoy, todavía hace referencia a un tipo de canto masculino acompañado de tambores, sin una coreografía específica. Al parecer, el nombre *debaa* surgió simplemente del estudio sobre las canciones de los trabajos publicados de Abdurahmân al-Dayba’. La narrativa y los poemas a partir de dichas compilaciones puede que sean, con toda probabilidad, la fuente de inspiración de la tradición *debaa*. El canto Dayba (*Debaa*) es como decir el canto “Brel” o “Serrat”. Es decir: “el canto de los poemas épicos de al-Dayba’”. Hasta ahora, no tenemos pruebas de si el mismo al-Dayba’ los cantaba, aunque esta información sería inestimable. Hoy en día, una de las principales fuentes de la canción *debaa* es una colección de poemas y narrativa con el nombre de al-Dayba’. La hipótesis es que este erudito del siglo XV llegó a identificarse gradualmente con el canto de los poemas y la narrativa *mawlid* que el mismo había recopilado.

Los temas del *debaa* son aquellos que pertenecen a los poemas místicos que invocan a Alá, que glorifican al Profeta, alaban a los hombres santos, recordando el comportamiento ético moral, cantando al amor. Estos mismos poemas están acompañados por tambores y se declaman durante las ceremonias conmemorativas del *mawlid*, el nacimiento del Profeta.

Debaa (or *deba*), synonymous of *qasida* in the Comoros Islands, is a term used for the singing of mystical poetry. To this day, it still refers to a type of male singing accompanied with drums, with no specific choreography. Apparently, the name *debaa* simply grew from the practice of singing songs from the published works of Abdurahmân al-Dayba'. Poems and narratives from those compilations can be rightly supposed to be the inspirational source of *debaa* tradition. Singing Dayba (*debaa*) is a bit like saying singing “Brel” or “Serrat”. It means: “singing the epic poems of al-Dayba’”. As yet, we have no evidence as to whether al-Dayba’ actually sang himself, but this information would be invaluable. Today, a collection of narratives and poems bearing the name of al-Dayba’ is still one of the main sources of *debaa* singing. The hypothesis is that the 15th century erudite gradually became identified with the singing of the poems and *mawlid* narratives he had compiled.

The themes of *debaa* are those of mystic poems invoking Allah, glorifying the Prophet, praising the saintly men, reminding of ethically moral behavior, singing of love, etc. These same poems are accompanied on drums and declaimed during commemorative ceremonies of *mawlid*, the birth of the Prophet.

Programa

Cantos suffes das mulleres de Mayotte
 Cantos sufes de las mujeres de Mayotte
 Sufi songs of the women of Mayotte



Practicado orixinalmente polos homes da irmandade Rifâ'iyya, a implantación do *debaa* en Mayotte data da primeira metade do século XX, ao redor de 1920. No de 1930, Foundi Abdourahmane, coñecido polo nome de Sheik Subra, foi designado polo seu mestre para responsabilizarse en Mayotte da educación dos nenos na xurisprudencia (*fiqh*), árabe, e así mesmo na arte do canto do Corán (*tajwîd*).

As escolas coránicas, encargadas da transmisión da arte do canto dos poemas místicos *qasida*, xogaron un papel fundamental en alentar o seu estudo. Algúns días, ou algunhas tardes, estaban reservados ata para actividades deste tipo, ao redor das que, ata hoxe en día, organizase case todo o demais. É verdade que un pode atopar, de forma ocasional, un

shama dedicado ao canto do *debaa* fora do contexto da transmisión do Libro Sacro, pero son escasos e moi dispersos.

A transmisión da *qasida* abriuse nesa época ás mulleres, permitíndolles involucrarse na práctica desta arte. Con respecto ao *daïra shâdhili*, *daïra rifâ'î* y *mlidi*, as cerimoniais sufíes das irmandades locais nas que o *debaa* comparte o mesmo corpo dos textos, o *debaa* ou *shenge* non estaban admitidos na parte ritual máis estrita liderada por un *Sheik* e un *Khalifa*.

O *Debaa* é unha práctica cultural musulmá exclusivamente feminina, unha mestura de música e danza. Unha forma do xénero sufí tradicional denominado *dhikr*, *debaa* é unha práctica que adquiriu enorme popularidade, chegando a ser un dos pasatempos favoritos de Mayotte. Esta “música de baile” xoga un papel importante no sistema de educación “tradicional” de Mayotte onde a maior parte da poboación son musulmáns practicantes. As mozas estudan o *debaa* nas escolas coránicas cunha mestra *foundi* que lles ensina o Corán, o *debaa* e outras prácticas musicais islámicas. Estas institucións normalmente están organizadas como asociacións ou redes sociais designadas para ensinar os fundamentos básicos da arte: textos (tomados do Corán ou de libros sacros), cancións, ritmos, instrumentos musicais e movementos de baile. Nun principio, esta aprendizaxe permitía tamén aos estudantes asimilar a maioría do repertorio popular da illa. Por outra banda, esta práctica constituía un ritual expiatorio que se desenvolvía durante o período do *Ramadán* ou un himno de acción de grazas a deus durante as festas do lugar. O *Debaa* levase a cabo con frecuencia nun lugar moi ben decorado: o *bandra bandra*. Calquera acontecemento convértese con frecuencia nun pretexto para organizar un *debaa* ... por exemplo, o regreso dunha peregrinaxe á Meca, no que as bailarinas dan a benvinda aos peregrinos que regresan á illa.

A estética do *Debaa* depende dunha serie de elementos correlativos e coherentes: a beleza do canto, o uso de fórmulas rítmicas, os vestidos e adornos, normalmente ornamentos de xoias de prata e ouro. Desde un punto de vista musical hai que distinguir certas características básicas. Cada peza divídese en dúas partes. A primeira, que pode considerarse como unha introdución, é un canto responsorial *a capella* cantado entre un solista e o coro. Necesítase tempo para apreciar á solista feminina que necesita dunha voz potente, claridade de dicción e un rexistro de ornamentación vocal incluíndo micro intervalos. Outros estilos máis populares de canto, máis fáciles de axustar, teñen tamén outras formas máis abertas. Os elementos únense libremente. Aínda que existe a polifonía, a maioría das veces as cancións interprétanse ao unísono e en heterofonía. Esta dimensión harmónica é coherente co *debaa*: a harmonía do movemento corporal e o pracer de compartir o tempo e a canción. Na segunda parte, a forma de canto responsorial mantense, pero xeralmente os motivos son menores. Gradualmente, o coro de mulleres vólvese máis rico e alto; ata a chegada do acompañamento: os tambores *tari*, as campanitas ou tamboriis *kashakasha*. A maioría das mulleres executan fórmulas rítmicas básicas, a máis frecuente é unha figura de dúas corcheas, a esta base estable engádense variantes rítmicas. Os mellores percusionistas fan variacións nun grao máis alto e crean outras fórmulas.

Desde un punto de vista coreográfico, o *Debaa* é bastante estático: os pés apenas se moven. A parte superior do corpo (torso, brazos, cabeza) realizan os movementos básicos, aínda que con iso executáanse moitas variacións. A coreografía adopta variacións que ocasionalmente baixan o ritmo para introducir posturas elegantes, refinadas... ata minimalis-

tas e, ás veces, unha aceleración do ritmo manifesta unha forma de exaltación colectiva. Cada individuo harmoniza as súas posturas coas do grupo. Este é tamén un contexto onde os movementos xestuais pretenden abarcar a música.

As mulleres compoñen o *debaa* de forma colectiva. O autor ofrece o seu traballo inicial como unha plataforma aos demais para que estes engadan outros elementos. Ata a melodía faise colectiva. Desta forma créase un repertorio en común. Algunhas pezas chegan a ser verdadeiros “*hits*”, aínda que sen ningunha connotación comercial. No *debaa*, o “éxito” ten unha dobre dimensión sociolóxica: é algo popular que tamén serve para unir a unha comunidade. De feito, os membros dun grupo recoñécense entre si a través da súa práctica en común.

Cortesía de Víctor Randriany

Practicado originalmente por los hombres de la hermandad Rifâ'iyya, la implantación del *debaa* en Mayotte data de la primera mitad del siglo XX, alrededor de 1920. En 1930, Foundi Abdourahmane, conocido por el nombre de Sheik Subra, fue designado por su maestro para responsabilizarse en Mayotte de la educación de los niños en la jurisprudencia (*fiqh*), árabe, y asimismo en el arte del canto del Corán (*tajwid*).

Las escuelas coránicas, encargadas de la transmisión del arte del canto de los poemas místicos *qasida*, jugaron un papel fundamental en alentar su estudio. Algunos días, o algunas tardes, estaban reservados incluso para actividades de este tipo, alrededor de las que, incluso hoy en día, se organiza casi todo lo demás. Es verdad que uno puede encontrar, de forma ocasional, un *shama* dedicado al canto del *debaa* fuera del contexto de la transmisión del Libro Sagrado, pero son escasos y muy dispersos.

La transmisión de la *qasida* se abrió en esa época a las mujeres, permitiéndoles involucrarse en la práctica de este arte. Con respecto al *daïra shâdhili*, *daïra rifâ'î* y *mlidi*, las ceremonias sufíes de las hermandades locales en las que el *debaa* comparte el mismo cuerpo de los textos, el *debaa* o *shenge* no estaban admitidos en la parte ritual más estricta liderada por un *Sheik* y un *Khalifa*.

El *Debaa* es una práctica cultural musulmana exclusivamente femenina, una mezcla de música y danza. Una forma del género sufí tradicional denominado *dhikr*, *debaa* es una práctica que ha adquirido enorme popularidad, llegando a ser uno de los pasatiempos favoritos de Mayotte. Esta “música de baile” juega un papel importante en el sistema de educación “tradicional” de Mayotte donde la mayor parte de la población son musulmanes practicantes. Las jóvenes estudian el *debaa* en las escuelas coránicas con una maestra *foundi* que les enseña el Corán, el *debaa* y otras prácticas musicales islámicas. Estas instituciones normalmente están organizadas como asociaciones o redes sociales designadas para enseñar los fundamentos básicos del arte: textos (tomados del Corán o de libros sagrados), canciones, ritmos, instrumentos musicales y movimientos de baile. En un principio, este aprendizaje permitía también a los estudiantes asimilar la mayoría del repertorio popular de la isla. Por otra parte, esta práctica constituía un ritual expiatorio que se desarrollaba durante el periodo del *Ramadán* o un himno de acción de gracias a Dios durante las fiestas del lugar. El *Debaa* se lleva a cabo con frecuencia en un lugar muy bien decorado: el *bandra bandra*. Cualquier acontecimiento se convierte con frecuencia en un pretexto para organizar

una *debaa*... por ejemplo, el regreso de un peregrinaje a la Meca, en el que las bailarinas dan la bienvenida a los peregrinos que regresan a la isla.

La estética del *Debaa* depende de una serie de elementos correlativos y coherentes: la belleza del canto, el uso de fórmulas rítmicas, los vestidos y adornos, normalmente ornamentos de joyas de plata y oro. Desde un punto de vista musical hay que distinguir ciertas características básicas. Cada pieza se divide en dos partes. La primera, que puede considerarse como una introducción, es un canto responsorial *a capella* cantado entre un solista y el coro. Se necesita tiempo para apreciar a la solista femenina que necesita de una voz potente, claridad de dicción y un registro de ornamentación vocal incluyendo micro intervalos. Otros estilos más populares de canto, más fáciles de acoplar, tienen también otras formas más abiertas. Los elementos se unen libremente. Aunque existe la polifonía, la mayoría de las veces las canciones se interpretan al unísono y en heterofonía. Esta dimensión harmónica es coherente con el *debaa*: la armonía del movimiento corporal y el placer de compartir el tiempo y la canción. En la segunda parte, la forma de canto responsorial se mantiene, pero generalmente los motivos son menores. Gradualmente, el coro de mujeres se vuelve más rico y alto; hasta la llegada del acompañamiento: los tambores *tari*, las campanitas o tamboriles *kashakasha*. La mayoría de las mujeres ejecutan fórmulas rítmicas básicas, la más frecuente es una figura de dos corcheas, a esta base estable se añaden variantes rítmicas. Los mejores percussionistas hacen variaciones en un grado más alto y crean otras fórmulas.

Desde un punto de vista coreográfico, el *Debaa* es bastante estático: los pies apenas se mueven. La parte superior del cuerpo (torso, brazos, cabeza) realizan los movimientos básicos, aunque con ello se ejecutan muchas variaciones. La coreografía adopta variaciones que ocasionalmente bajan el ritmo para introducir posturas elegantes, refinadas... incluso minimalistas y, a veces, una aceleración del ritmo manifiesta una forma de exaltación colectiva. Cada individuo armoniza sus posturas con las del grupo. Este es también un contexto donde los movimientos gestuales pretenden abarcar la música.

Las mujeres componen el *debaa* de forma colectiva. El autor ofrece su trabajo inicial como una plataforma a los demás para que éstos añadan otros elementos. Incluso la melodía se hace colectiva. De esta forma se crea un repertorio en común. Algunas piezas llegan a ser verdaderos "hits", aunque sin ninguna connotación comercial. En el *debaa*, el "éxito" tiene una doble dimensión sociológica: es algo popular que también sirve para unir a una comunidad. De hecho, los miembros de un grupo se reconocen entre sí a través de su práctica en común.

Cortesía de Víctor Randriany

Practiced originally by men of the Rifā'iyya brotherhood, the implantation of *debaa* in Mayotte dates from the first half of the 20th century, around the 1920s. In the 1930s, Foundi Abdourahamane, who goes by the name of Sheik Subra, was designated by his master to be responsible, in Mayotte, for children's education in jurisprudence (*fiqh*), Arabic, and in the art of chanting the Koran (*tajwid*).

Koranic schools, entrusted with transmission of the art of singing *qasīda* mystic poems, played a fundamental role in encouraging the practice. Certain days or afternoons were even reserved for activities of this kind around which, even today, nearly everything else is

organized. It is true that one can still find an occasional *shama* devoted to the singing of *debaa* outside the context of the transmission of the Holy Book, but these are few and far between.

The transmission of *qasīda* was opened at this time to women, allowing them to become involved with and practice this art. With regard to the *daīra*, *shâdhili*, *daīra rifâ'i* and *mlidi*, Sufi ceremonies of local brotherhoods in which the *debaa* shares the same body of texts, *debaa* or *shenge* were not admitted to the strictly ritual part led by a *Sheik* and a *Khalifa*.

Debaa is a Moslem cultural practice and cult that is exclusively feminine, a mixture of music and dance. A form of the traditional Sufi genre called *dhikr*, *debaa* is a practice that has acquired enormous popularity, becoming one of the favorite pastimes of Mayotte. This "music-dance" plays an important role in the "traditional" education system of Mayotte where the majority of the population are practicing Moslems. Girls study the *debaa* in Koranic schools with *fouñdi* school-mistresses who teach the Koran, *debaa* and other Islamic musical practices. These institutions are often organized in the form of associations or social networks designed to teach the basic essentials of the art: texts (taken from the Koran or the sacred books), songs, rhythms, musical instruments and dance movements. Initially, this training also allows students to assimilate most of the island's popular repertoire. Furthermore, this practice constitutes an expiatory rite performed during the period of *Ramadan* or a hymn of thanksgiving to God for a village feast. *Debaa* is most often performed in a highly decorated place: the *bandra bandra*. Different events are increasingly becoming pretexts for organizing *debaa*... the return from a pilgrimage to Mecca, for example, when dancing women will come to welcome home pilgrims landing on the island.

The aesthetic of *debaa* depends on a series of correlated, coherent elements: the beauty of the singing, rhythmic formulas used, the costumes and ornaments worn, usually an array of silver and gold finery. From a musical point of view there are certain basic characteristics. Each piece unfolds in two parts. The first, which can be considered as an introduction, is responsorial *a capella* singing between a soloist and the choir. Time is allowed to appreciate the female soloist who needs a powerful voice, clarity of diction and a range of vocal ornamentation including micro-intervals. More popular styles of singing, easier to put together, also have more open forms. Elements are assembled freely. Although polyphony does exist, songs are performed most often in unison and heterophony. This harmonic dimension is coherent with *debaa*: the harmony of body movement, the pleasure of sharing time and singing together. In the second part, the responsorial form is maintained, but generally the motifs are shorter. Gradually, the women's choir becomes richer and louder. Until the arrival of the accompaniment: *tari* drums, little bells or *kashakasha* tambourines. Most of the women execute basic rhythmic formulas, the most usual being a 2-quaver figure. Rhythmic variants are added to this stable foundation. The best percussionists vary to a greater degree and create other formulas.

From a choreographic point of view, the *debaa* is fairly static: the feet hardly move at all. The upper parts of the body (torso, arms, head) perform the basic gestures. But many variations are executed on this foundation. Choreography espouses variations in tempo which occasionally slow right down to favor gestures that are graceful, refined... even minimalist. And occasionally, an acceleration in tempo manifests a form of collective exaltation. Each individual member will harmonize her gestures to those of the entire group. This is also a context where gestural movement is meant to embrace the music.

The women compose the *debaa* collectively: the author offers his initial work as a platform for others to add different elements. Even melody becomes collective. In this way, a repertoire in common is built up. Some pieces become real “hits”, though this without any commercial connotations. In *debaa*, the “hit” has a double-folded sociological dimension: something popular that also serves to bring the community together. In fact, the members of a group recognize themselves through their common practice.

Courtesy of Victor Randrianary

Diabolus in Musica

Antoine Guerber, director

Xoves, 21, 19:30 h.

Igrexa da Orde Terceira de San Francisco



Mi contra FA est diabolus in musica ...

Diabolus in Musica. Os teóricos do Medioevo denominaban así ao intervalo Fa-Si, esa cuarta aumentada que lles magoaba os oídos e que debía evitarse custe o que custe na polifonía. Desde 1992, o Ensemble Diabolus in Musica dedícase ao estudo e a interpretación de todas as músicas medievais, desde o canto gregoriano ata as grandes polifonías do século XV, cunha marcada preferencia polos séculos XII e XIII en Francia. Á vangarda da investigación musicolóxica e histórica, o Ensemble traballa directamente sobre fontes manuscritas, dando prioridade aos repertorios e obras inéditas. Os seus programas sempre abordan a Idade Media de xeito orixinal e creativo, situando a música no seu contexto histórico e estético coa intención de captar a mentalidade e sensibilidade medievais.

Diabolus in Musica foi invitado aos máis importantes festivais, tanto en Francia como en Alemaña, Holanda, Bélxica e América. A súa discografía foi galardoada con varios premios. Entre moitas outras calidades, a crítica destaca a forte personalidade das súas innovadoras interpretacións.

Diabolus in Musica. Así denominaban los teóricos del Medioevo al intervalo Fa-Si, esa cuarta aumentada que les lastimaba los oídos y que debía evitarse a toda costa en la polifonía.

Desde 1992, el Ensemble Diabolus in Musica se dedica al estudio y la interpretación de todas las músicas medievales, desde el canto gregoriano hasta las grandes polifonías del siglo XV, con una marcada preferencia por los siglos XII y XIII en Francia. A la vanguardia de la investigación musicológica e histórica, el Ensemble trabaja directamente sobre fuentes manuscritas, dando prioridad a los repertorios y obras inéditas. Sus programas siempre abordan la Edad Media de manera original y creativa, ubicando la música en su contexto histórico y estético con la intención de captar la mentalidad y sensibilidad medievales.

Diabolus in Musica ha sido invitado a los más importantes festivales, tanto en Francia como en Alemania, Holanda, Bélgica y América. Su discografía ha sido galardonada con varios premios. Entre muchas otras cualidades, la crítica destaca la fuerte personalidad de sus innovadoras interpretaciones.

Diabolus in Musica. Thus did medieval theoreticians call the F-B interval, an increased fourth that particularly displeased their ears, and so was to be kept out of the polyphonies at all cost.

Since 1992, the Ensemble Diabolus in Musica has been dedicated to the study and the interpretation of all medieval musics, from the Gregorian chants up to the great polyphonies of the 15th century, with a particular emphasis on French 12th and 13th centuries. At the vanguard of research and historical musicology, the ensemble works directly on manuscript sources and focuses on unpublished works and repertoires. Their programme centres on the Middle Ages in an original and creative manner, placing the music in its historical and aesthetic context with the intention of capturing the medieval mentality and sensibility.

Diabolus in Musica has been invited by the most prestigious festivals in France and Germany, Holland, Belgium and America. Their discography has been honored with several awards. Among many other qualities, the critics highlight the strong personality of its innovative interpretations.

Antoine Guerber. Dirixe Diabolus in Musica desde 1992. Logo de dez anos de práctica de canto coral, coñeceu a Dominique Tournon, fundador do Ensemble en Bordeus e a Dominique Vellard, que sería logo profesor no Centro de Música Medieval de París e no Departamento de Música Antiga do CNSM de Lyon. Desde entón a súa paixón pola música medieval foi absoluta. Logo de participar nas actividades dos Ensembles Gilles Binchois, Organum, Perceval e Jacques, Moderne, Antoine Guerber estableceuse en Touraine para dedicarse ao seu propio ensemble, ao descubrimento de repertorios inéditos e á formación de cantantes profesionais.

Antoine Guerber. Dirige Diabolus in Musica desde 1992. Después de diez años de práctica de canto coral, conoció a Dominique Tournon, fundador del Ensemble en Burdeos y a Dominique Vellard, que sería luego profesor en el Centro de Música Medieval de París y en el Departamento de Música Antigua del CNSM de Lyon. Desde entonces su pasión por la música medieval ha sido absoluta. Después de participar en las actividades de los Ensembles Gilles Binchois, Organum, Perceval y Jacques, Moderne, Antoine Guerber se estableció en Touraine para dedicarse a su propio ensemble, al descubrimiento de repertorios inéditos y a la formación de cantantes profesionales.

Antoine Guerber. He has been directing Diabolus in Musica since 1992. After ten years studying choral chant practice, he met Dominique Tournon, the founder of the Bordeaux Ensemble, and Dominique Vellard, of whom he will become a student at the Centre for Medieval Music in Paris and in the Early Music Department of the CNSM in Lyon. Since then he has devoted himself exclusively to medieval music. After having worked with the ensembles Gilles Binchois, Organum, Perceval and Jacques Moderne, Antoine Guerber settles in the Touraine region and dedicates himself to his own ensemble, to the discovery of unpublished repertoires and the training of professional singers.

Programa

Sursum Corda! Les chants de la lumière
Ecole de Notre-Dame (1170-1240)

Descendit de celis
Deus misertus
Mundus Vergens
Olim Sudor Herculis
O Maria Virginei
Naturas Deus Regulis
Sursum Corda
Benedicamus Domino



Por primeira vez na historia musical, cara a finais do século XII, un centro tomou o liderado da música: a Catedral de Nôtre-Dâme de París. A súa finalidade era servir como modelo para todo o mundo cristián de occidente. Aínda que o canto chairo continuou sendo utilizado na liturxia, a partir de 1770 os cantores e os canons de Nôtre-Dâme desenvolveron novos estilos e introduciron importantes innovacións. Este gran centro de composición converteuse na Escola de Nôtre-Dâme. A polifonía practicouse cada vez máis nas abadías e as catedrais de Francia nesa época, pero en ningures con máis intensidade que en Nôtre-Dâme. Ademais, foi aquí, sen dúbida, onde se introduciu por primeira vez a dimensión do ritmo na composición musical –a notación da música cun ritmo constante. A música producida polos compositores de Nôtre-Dâme foi imitada, copiada e cantada moi pronto nas grandes igrexas de Francia e tamén no resto de Europa. A preeminencia musical sen precedentes da catedral atribúese en gran medida aos seus brillantes músicos –sobre todo aos famosos Magister Leoninus (ou Leonin; c. 1160-80) e Perotinus (alias Perotin; c. 1180-1225)– pero tamén ao extraordinario renome da cidade a comezos do século XIII, no que foi coñecida como “*Mater artium*” (nai das artes), “*Secunda Athena*” (segunda Atenas) e “*Paris experts Paris*” (París sen igual). A súa posición como capital intelectual e cultural de occidente explícase en parte pola eminencia das súas institucións eclesiásticas e reais, pero por riba de todo polo inmenso éxito e renome da súa Universidade. Xa nas primeiras décadas do século XII Abelardo e outros eminentes eruditos parisienses trouxeran alumnos de todas partes de Europa ás escolas monásticas do Mont St. Geneviève e da beira esquerda (a parte de París coñecida máis tarde como o Barrio Latino), onde obtiveron unha boa base non só en teoloxía senón tamén en música, o que explica a extraordinaria difusión do repertorio de Nôtre-Dâme por toda Europa.

O horizonte intelectual do home medieval, xa fose rei ou campesiño, papa ou clérigo, era relixioso. Durante os séculos XII e XIII, as ideas relixiosas eran representadas de forma vívida e marabillosa pola xente da época a través da simboloxía da arte románica e logo do gótico. O significado destes símbolos perdeuse para a nosa sociedade moderna racionalista e materialista, á que a Idade Media parece tan estraña e tan afastada de nós e da nosa

forma de pensar. Os séculos XII e XIII foron un período de gran convulsión económica e social así como de importantes cambios tanto na mentalidade como na sensibilidade. O pensamento racional, que foi dunha importancia extraordinaria, intentou coexistir e complementar o pensamento tradicional a través do misticismo e do simbolismo. O neoplatonismo cristián conduciu ao desenvolvemento da doutrina relixiosa actual: a crenza de que todo o visible e material pode estar relacionado cunha esencia divina que é inmaterial e invisible, segundo se expresa na teoría de correspondencias. Correspondencias, coherencias entre os mundos visible e invisible, entre o Vello e o Novo Testamento.

Estas teorías aparecen nos textos do filósofo Dionisio Areopagita, un mártir grego convertido ao cristianismo por San Pablo no século primeiro e coñecido en Francia como St. Denis, e que foron tomadas de novo polas grandes escolas filosóficas da Alta Idade Media. Inspiraron claramente aos creadores do século XII do que chegou a ser coñecido como Arte Gótica. O Abad Suger refírese con frecuencia á teoría da luz de Dionisio, con referencia ao novo coro gótico que este construíra (rematado no 1144) na abadía real de San Denis: no noso universo perfectamente ordenado, todo está bañado coa luz divina e ese divino amor reflexa esta luz. Os novos conceptos arquitectónicos deben facer visible a devandita luz. A liturxia e a música empregadas nas celebracións diarias tamén deben ser un reflexo fiel dese espírito gótico, esa idea medieval da harmonía do universo, da coherencia e da unidade. As creacións musicais máis audaces que tiveron lugar a partir de finais do século XII na Catedral de Nôtre-Dâme de París, en construción nese momento, son o reflexo e a expresión musical do espírito gótico.

O repertorio da Escola de Nôtre-Dâme está constituído por tres xéneros ben definidos:

O *organum*, é unha forma musical de toda ou parte dunha melodía gregoriana, que está baseada en longas notas sostidas na voz baixa, mentres que a voz ou voces altas son máis cambiantes, creando melismas de gran virtuosismo en cada sílaba do texto. Só as pezas cantadas polos solistas son polifónicas; as pezas corais son monofónicas. Os *organa* da Escola de Nôtre-Dâme son admirables coa súa alternancia de pezas libres e rítmicas.

O *motet*, combina as características do *organum* (polifonía nun canto chairo), e o *conductus* (as pezas superiores levan textos de nova composición). Este xénero musical chegou a ser dominante no século XIII, cos compositores centrando a súa atención nel. O *motet* pode ser sacro ou secular, con textos diferentes en voces diferentes, algunhas veces ata en idiomas diferentes (*Langue d'Ôc*, é dicir, o occitano, dialecto medieval francés que se fala no sur de Francia, e o Latín).

O *conductus*, a diferenza do *organum* e do *motet*, non ten nada que ver co canto gregoriano. Utiliza música e poemas de nova composición, e os textos a miúdo non son litúrxicos, senón seculares. O *conductus* pode ser monofónico ou polifónico, cun máximo de catro voces cantando o mesmo texto de forma simultánea.

Estes importantes xéneros novos deron lugar a un conxunto de escritos teóricos, o primeiro na historia da música occidental que foi máis aló das xeneralidades filosóficas e aproximouse aos problemas da técnica musical e da interpretación. Os teóricos, todos eles membros do clero e que estaban en contacto directo cos cantores de Nôtre-Dâme, deron unha explicación moi completa e precisa dos valores das notas longas e curtas e facilitáronnos información sobre as condicións da execución. Non cabe dúbida de que a maior parte da súa atención concentrábase no *organum* que, ao ser especificamente litúrxico, contemplábase como o máis prestixioso dos tres xéneros. O *organum* executábase algun-

has veces con gran solemnidade durante os Oficios: algúns cantores deixaban os seus postos, púñanse unha capa pluvial e presentábanse ante o gran atril coroado por un aguia que se atopaba no centro do coro. As voces eran obviamente masculinas, a capella e só, aínda que o tenor (é dicir, a voz que leva o canto chairo) executábanos dous cantores. Temos bastante información sobre o número de cantores que traballaban na catedral no século XII. Nôtre-Dáme tiña empregados a uns douscentos clérigos, incluídos corenta ou máis “*clercs de matines*”, (cantores de coro) que formaban o coro da catedral. Estes cantores, que se contrataban anualmente, eran novos e non recibían ningún estipendio da catedral. Seis deles formaban unha pequena elite, coñecida como os “*machicoti*”, que se especializaban na execución de pezas polifónicas. Estes seis virtuosos cantores eran os responsables de cantar todas as seccións de só e polo tanto a *organa*. O seu pequeno número e o feito de que os cantores na época medieval normalmente tiñan que memorizar tanto a música como o texto, posiblemente explica a razón pola que nos chegaron tan poucos manuscritos de *organum*. Os teóricos dan detalles de varios métodos que puideron ser utilizados por estes cantores especialistas para adornar as seccións de só, mencionando así mesmo os puntos específicos do *organum* en que se autorizaba o adorno. Desafortunadamente, as descrições están nun latín que non sempre é fácil de entender ou de traducir, pero nolas arraxamos para recoller un número de técnicas, como a adición de notas e a vibración da voz ou voces en diversos momentos clave.

DESCENDIT DE CELIS: *organum* a 3 voces para maitines o día de Nadal; probablemente cantado en procesión. As seccións polifónicas cantadas polos “*machicoti*” alternaban de forma impresionante coas seccións executadas en canto chairo polo gran coro. Atopamos aquí o famoso melisma “*fabrice mundi*”, que foi moi desenvolvido pola tradición de Nôtre-Dáme. Por outra banda, na versión que eliximos, este melisma leva un texto que glosa o responsorio *Descendit de celis*. Foi este tipo de “*grands rëpons*”, tratado en *organum*, que tanto impresionaron aos contemporáneos de Perotin así como a moitas xeracións posteriores.

DEUS MISERTUS: *conductus* a 4 voces. Os cantos a 4 voces eran moi recentes, probablemente introducidas por Perotin. Os tres versos do poema fan referencia a episodios do Antigo e do Novo Testamento.

MUNDUS VERGENS: *conductus* a 4 voces. As letras describen a Francia durante un período convulso de finais do século XII ou principios do século XIII. Os eventos que describen poderían referirse a calquera das diversas guerras e conflitos dese período; os que levaron á batalla de Bouvines (1214), cando o rei francés gañou unha vitoria decisiva sobre unha coalición internacional do Emperador do Sacro Imperio Romano, Otto IV, o rei Xoan de Inglaterra, e os vasallos franceses de Dammartin, conde de Boloña; a Cruzada Albigense (desde 1209); ou a revolta dos baróns contra o mozo Luís IX (desde 1227).

OLIM SUOR HERCULIS: *conductus* a 1 voz con refrán: o autor é Peter de Blois, un clérigo famoso e un dos grandes intelectuais do século XII. Foi secretario particular na corte de Enrique II Plantagenet e Eleanor de Aquitania que, culturalmente falando, era a máis moderna e brillante do seu tempo. É moi coñecido como o autor de moitos poemas de amor en latín, algúns deles de temática erótica, nos que loa a unha muller de nome Flora; pero tamén escribiu textos relixiosos nos que mostra unhas normas morais moi estritas, similares ás de Felipe o Chanceler. Neste poema declara ironicamente que é máis forte que Hércules: o heroe grego puido realizar os seus doce traballos, pero sucumbiu á beleza de Iole; Peter é, segundo el, superior porque rexeita o amor.

O MARIA VIRGINEI: *conductus* a 3 voces dedicado á Virxe María. O poema está escrito en quince versos curtos. As imaxes de gran colorido son típicas das pezas marianas do século XIII.

NATURAS DEUS REGULIS: *conductus* a 3 voces sobre o misterio da natureza de Deus, tres nun. Nas tres voces nótase un número de disonancias, sorprendente nun repertorio no que a relación harmónica das voces é, en xeral, consonante (en cuartas, quintas, oitavas e unísonos).

SURSUM CORDA: *conductus* a 2 voces. Un chamamento a cantar en polifonía para a gloria de Deus. A presenza de moitos termos musicais no texto indica que o autor tamén era probablemente un cantor, posiblemente un dos “*machicoti*” de Nôtre-Dâme.

BENEDICAMUS DOMINO: *organum* a 3 voces, interpretado en diferentes momentos durante o Oficio. O repertorio de Nôtre-Dâme inclúe moitas cancións a 2 ó 3 voces do “Benedicamus Domino”, que ata podían cantarse en monofonía polos mozos do coro, nese caso o coro ao completo respondía co “Deo gratias”.

Cortesía de Antoine Guerber

Por primeira vez en la historia musical, hacia finales del siglo XII, un centro tomó el liderazgo de la música: la Catedral de Nôtre-Dame de París. Su finalidad era servir como modelo para todo el mundo cristiano de occidente. Aunque el canto llano continuó siendo utilizado en la liturgia, a partir de 1170 los cantores y los cánones de Nôtre-Dame desarrollaron nuevos estilos e introdujeron importantes innovaciones. Este gran centro de composición se convirtió en la Escuela de Nôtre-Dame. La polifonía se practicó cada vez más en las abadías y las catedrales de Francia en esa época, pero en ninguna parte con más intensidad que en Nôtre-Dame. Además, fue aquí, sin duda, donde se introdujo por primera vez la dimensión del ritmo en la composición musical –la notación de la música con un ritmo constante. La música producida por los compositores de Nôtre-Dame fue imitada, copiada y cantada muy pronto en las grandes iglesias de Francia y también en el resto de Europa. La preeminencia musical sin precedentes de la catedral se atribuye en gran medida a sus brillantes músicos – sobre todo a los famosos Magister Leoninus (o Leonin; c. 1160-80) y Perotinus (alias Perotin; c. 1180-1225) –pero también al extraordinario renombre de la ciudad a comienzos del siglo XIII, en el que fue conocida como “*Mater artium*” (madre de las artes), “*Secunda Athena*” (segunda Atenas) y “*Paris expers Paris*” (París sin igual). Su posición como capital intelectual y cultural de occidente se explica en parte por la eminencia de sus instituciones eclesiásticas y reales, pero por encima de todo por el inmenso éxito y renombre de su Universidad. Ya en las primeras décadas del siglo XII Abelardo y otros eminentes eruditos parisinos habían traído alumnos de todas partes de Europa a las escuelas monásticas del Mont St. Geneviève y de la orilla izquierda (la parte de París conocida más tarde como el Barrio Latino), donde obtuvieron una buena base no sólo en teología sino también en música, lo que explica la extraordinaria diseminación del repertorio de Nôtre-Dame por toda Europa. El horizonte intelectual del hombre medieval, ya fuera rey o campesino, papa o clérigo, era religioso. Durante los siglos XII y XIII, las ideas religiosas eran representadas de forma vívida y maravillosa por la gente de la época a través de la simbología del arte románico y luego del gótico. El significado de estos símbolos se ha perdido para nuestra sociedad

moderna racionalista y materialista, a la que la Edad Media parece tan extraña y tan alejada de nosotros y de nuestra forma de pensar. Los siglos XII y XIII fueron un periodo de gran convulsión económica y social así como de importantes cambios tanto en la mentalidad como en la sensibilidad. El pensamiento racional, que fue de una importancia extraordinaria, intentó coexistir y complementar el pensamiento tradicional a través del misticismo y del simbolismo. El neoplatonismo cristiano condujo al desarrollo de la doctrina religiosa actual: la creencia de que todo lo visible y material puede estar relacionado con una esencia divina que es inmaterial e invisible, según se expresa en la teoría de correspondencias. Correspondencias, coherencias entre los mundos visible e invisible, entre el Viejo y el Nuevo Testamento.

Estas teorías aparecen en los textos del filósofo Dionisio Areopagita, un mártir griego convertido al cristianismo por San Pablo en el siglo primero y conocido en Francia como St. Denis, y que fueron tomadas de nuevo por las grandes escuelas filosóficas de la Alta Edad Media. Inspiraron claramente a los creadores del siglo XII de lo que llegó a ser conocido como Arte Gótico. El Abad Suger se refiere con frecuencia a la teoría de la luz de Dionisio, con referencia al nuevo coro gótico que éste había construido (finalizado en 1144) en la abadía real de San Denis: en nuestro universo perfectamente ordenado, todo está bañado con la luz divina y ese divino amor refleja esta luz. Los nuevos conceptos arquitectónicos deben hacer visible dicha luz. La liturgia y la música empleadas en las celebraciones diarias también deben ser un reflejo fiel de ese espíritu gótico, esa idea medieval de la armonía del universo, de la coherencia y de la unidad. Las creaciones musicales más audaces que tuvieron lugar a partir de finales del siglo XII en la Catedral de Nôtre-Dame de París, en construcción en ese momento, son el reflejo y la expresión musical del espíritu gótico.

El repertorio de la Escuela de Nôtre-Dame está constituido por tres géneros bien definidos: El *organum*, es una forma musical de toda o parte de una melodía gregoriana, que está basada en largas notas sostenidas en la voz baja, mientras que la voz o voces altas son más cambiantes, creando melismas de gran virtuosismo en cada sílaba del texto. Sólo las piezas cantadas por los solistas son polifónicas; las piezas corales son monofónicas. Los *organa* de la Escuela de Nôtre-Dame son admirables con su alternancia de piezas libres y rítmicas.

El *motet*, combina las características del *organum* (polifonía en un canto llano), y el *conductus* (las piezas superiores llevan textos de nueva composición). Este género musical llegó a ser dominante en el siglo XIII, con los compositores centrando su atención en él. El *motet* puede ser sacro o secular, con textos diferentes en voces diferentes, algunas veces incluso en idiomas diferentes (*Langue d'Ôc*, es decir, el occitano, dialecto medieval francés que se habla en el sur de Francia, y el Latín).

El *conductus*, a diferencia del *organum* y del *motet*, no tiene nada que ver con el canto gregoriano. Utiliza música y poemas de nueva composición, y los textos a menudo no son litúrgicos, sino seculares. El *conductus* puede ser monofónico o polifónico, con un máximo de cuatro voces cantando el mismo texto de forma simultánea.

Estos importantes géneros nuevos dieron lugar a un conjunto de escritos teóricos, el primero en la historia de la música occidental que fue más allá de las generalidades filosóficas y se aproximó a los problemas de la técnica musical y de la interpretación. Los teóricos, y todos ellos miembros del clero y que estaban en contacto directo con los cantores de Nôtre-Dame, dieron una explicación muy completa y precisa de los valores de las notas largas y cortas y nos facilitaron información sobre las condiciones de la ejecución. No cabe duda de

que la mayor parte de su atención se concentraba en el organum que, al ser específicamente litúrgico, se contemplaba como el más prestigioso de los tres géneros. El *organum* se ejecutaba algunas veces con gran solemnidad durante los Oficios: algunos cantores dejaban sus puestos, se ponían una capa pluvial y se presentaban ante el gran atril coronado por un águila que se encontraba en el centro del coro. Las voces eran obviamente masculinas, a *capella* y solo, aunque el tenor (es decir, la voz que lleva el canto llano) lo ejecutaban dos cantores. Tenemos bastante información sobre el número de cantores que trabajaban en la catedral en el siglo XII. Nôtre-Dame tenía empleados a unos doscientos clérigos, incluidos cuarenta o más "*clercs de matines*", (cantores de coro) que formaban el coro de la catedral. Estos cantores, que se contrataban anualmente, eran jóvenes y no recibían ningún estipendio de la catedral. Seis de ellos formaban una pequeña élite, conocida como los "*machicoti*", que se especializaban en la ejecución de piezas polifónicas. Estos seis virtuosos cantores eran los responsables de cantar todas las secciones de solo y por lo tanto la *organa*. Su pequeño número y el hecho de que los cantores en la época medieval normalmente tenían que memorizar tanto la música como el texto, posiblemente explica la razón por la que nos han llegado tan pocos manuscritos de *organum*. Los teóricos dan detalles de varios métodos que pudieron haber sido utilizados por estos cantores especialistas para adornar las secciones de solo, mencionando asimismo los puntos específicos del organum en que se autorizaba el adorno. Desafortunadamente, las descripciones están en un latín que no siempre es fácil de entender o de traducir, pero nos las arreglamos para recoger un número de técnicas, tales como la adición de notas y la vibración de la voz o voces en diversos momentos clave.

DESCENDIT DE CELIS: *organum* a 3 voces para maitines el día de Navidad; probablemente cantado en procesión. Las secciones polifónicas cantadas por los "*machicoti*" alternaban de forma impresionante con las secciones ejecutadas en canto llano por el gran coro. Encontramos aquí el famoso melisma "*fabricis mundi*", que fue muy desarrollado por la tradición de Nôtre-Dame. Por otra parte, en la versión que hemos elegido, este melisma lleva un texto que glosa el responsorio *Descendit de celis*. Fue este tipo de "*grands rçons*", tratado en *organum*, que tanto impresionaron a los contemporáneos de Perotin así como a muchas generaciones posteriores.

DEUS MISERTUS: *conductus* a 4 voces. Los cantos a 4 voces eran muy recientes, probablemente introducidos por Perotin. Los tres versos del poema hacen referencia a episodios del Antiguo y del Nuevo Testamento.

MUNDUS VERGENS: *conductus* a 4 voces. Las letras describen a Francia durante un periodo convulso de finales del siglo XII o principios del siglo XIII. Los eventos que describen podrían referirse a cualquiera de las diversas guerras y conflictos de ese periodo; los que llevaron a la batalla de Bouvines (1214), cuando el rey francés ganó una victoria decisiva sobre una coalición internacional del Emperador del Sacro Imperio Romano, Otto IV, el rey Juan de Inglaterra, y los vasallos franceses de Dammartin, conde de Boloña; la Cruzada Albigense (desde 1209); o la revuelta de los barones contra el joven Luís IX (desde 1227).

OLIM SUDOR HERCULIS: *conductus* a 1 voz con estribillo: el autor es Peter de Blois, un clérigo famoso y uno de los grandes intelectuales del siglo XII. Fue secretario particular en la corte de Enrique II Plantagenet y Eleanor de Aquitania que, culturalmente hablando, era la más moderna y brillante de su tiempo. Es muy conocido como el autor de muchos poemas de amor en latín, algunos de ellos de temática erótica, en los que loa a una mujer de nom-

bre Flora; pero también escribió textos religiosos en los que muestra unas normas morales muy estrictas, similares a las de Felipe el Canciller. En este poema declara irónicamente que es más fuerte que Hércules: el héroe griego pudo haber realizado sus doce trabajos, pero sucumbió a la belleza de Iole; Peter es, según él, superior porque rechaza el amor.

O MARIA VIRGINEI: *conductus* a 3 voces dedicado a la Virgen María. El poema está escrito en quince versos cortos. Las imágenes de gran colorido son típicas de las piezas marianas del siglo XIII.

NATURAS DEUS REGULIS: *conductus* a 3 voces sobre el misterio de la naturaleza de Dios, tres en uno. En las tres voces se nota un número de disonancias –sorprendente en un repertorio en el que la relación armónica de las voces es, en general, consonante (en cuartas, quintas, octavas y unísonos).

SURSUM CORDA: *conductus* a 2 voces. Un llamamiento a cantar en polifonía para la gloria de Dios. La presencia de muchos términos musicales en el texto indica que el autor también era probablemente un cantor, posiblemente uno de los “*machicoti*” de Nôtre-Dame.

BENEDICAMUS DOMINO: *organum* a 3 voces, interpretado en diferentes momentos durante el Oficio. El repertorio de Nôtre-Dame incluye muchas canciones a 2 ó 3 voces del “Benedicamus Domino”, que incluso podían cantarse en monofonía por los chicos del coro, en cuyo caso el coro al completo respondía con el “Deo gratias”.

Cortesía de Antoine Guerber

For the first time in musical history, towards the end of the twelfth century one centre took the leadership in music: the Cathedral of Notre Dame in Paris. It was to serve as a model for the whole of the Western Christian world. Although plainchant continued to be used there for liturgies, from the 1170s the cantors and canons of Notre Dame developed new styles and introduced major innovations. This great hub of composition became known as the Notre Dame School. Polyphony was increasingly practised in the abbeys and cathedrals of France at that time, but nowhere more intensely than at Notre Dame. Furthermore, it was most certainly there that the dimension of rhythm – the notation of music with a steady beat – was first introduced into musical composition. The music produced by the Notre Dame composers was very soon imitated, copied and sung in the great churches of France and also in the rest of Europe. The cathedral’s unprecedented musical pre-eminence is largely attributable to its brilliant musicians – above all the famous Magister Leoninus (or LÉonin; fl. c1160-80) and Perotinus (alias PĒrotin; fl. c1180-1225) – but also to the city’s extraordinary renown at the beginning of the thirteenth century, when it was known as ‘Mater artium’ (Mother of the Arts), ‘Secunda Athena’ (Second Athens) and ‘Paris expers Paris’ (Paris without Equal). Its position as the cultural and intellectual capital of the West is partly explained by the eminence of its royal and ecclesiastical institutions, but above all by the immense success and renown of its University. Already in the early decades of the twelfth century Abelard and other eminent Parisian scholars had brought pupils flocking from all over Europe to the monastic schools of the Mont Ste Geneviève and the Left Bank (the part of Paris later known as the Latin Quarter), where they gained a good grounding not only in theology but very often in music as well, which explains the extraordinary dissemination throughout Europe of the Notre Dame repertoire.

The intellectual horizon of medieval man, whether king or peasant, pope or cleric, was religious. During the twelfth and thirteenth centuries, religious ideas were marvellously and vividly represented for people of the time through the symbolism of Romanesque then Gothic art. The meanings of those symbols are of course now lost for us in our modern rationalist and materialistic society, to which the Middle Ages appear so strange, so far removed from us and our way of thinking. The twelfth and thirteenth centuries were a period of great social and economic upheaval as well as important changes in mentality and sensibility. Rational understanding, which was of growing importance, attempted to co-exist with and complement traditional understanding through mysticism and symbolism. Christian neo-Platonism led to the development of the current religious doctrine: the belief that everything visible and material can be related to a divine essence that is immaterial and invisible, as expressed in the theory of correspondences; correspondences, coherences between visible and invisible worlds, between the Old Testament and the New. These theories are explained in the texts of the philosopher Dionysius the Areopagite, a Greek martyr converted to Christianity by St Paul in the first century and known in France as St. Denis, and they were taken up again by the great philosophical schools of the early Middle Ages. They clearly inspired the creators in the twelfth century of what came to be known as Gothic art. Abbot Suger frequently referred to Dionysius's theory of light with reference to the new Gothic choir he had built (completed in 1144) at the Royal Abbey of St Denis: in our precisely ordered universe, everything is bathed in divine light and reflects that light, that divine love. New architectural concepts should make that light visible. The liturgies and the music used for daily celebrations should also be a faithful reflection of that Gothic spirit, that medieval idea of universal harmony, coherence and unity. The very bold musical creations that came into being from the end of the twelfth century at the Cathedral of Notre Dame in Paris, then under construction, are the reflection, the musical expression of the Gothic spirit.

The repertoire of the Notre Dame School comprises three specific new genres: *Organum* is an arrangement of the whole or part of a Gregorian melody, which is drawn out into long held notes in the lower voice, while the upper voice or voices are more mobile, creating long virtuosic melismas on each syllable of the text. Only the parts sung by the soloists are polyphonic; the choral parts are monophonic. The organa of the Notre Dame School are impressive with their alternation of rhythmic and free parts.

The *motet* combines the characteristic feature of *organum* (polyphony on a plainchant), and the *conductus* (the upper parts carry newly composed texts). This musical genre was to become dominant in the thirteenth century, with composers focussing most of their attentions on it. The motet may be sacred or secular, with different texts in the different voices, sometimes even in different languages (*langue d'oïl*, i.e. the medieval French dialect spoken in northern France, and Latin).

The *conductus*, unlike *organum* and the motet, has nothing to do with Gregorian chant. It uses newly composed music and poems, and the texts are often non-liturgical, or even secular. *Conductus* may be monophonic or polyphonic, with up to four voices singing the same text simultaneously.

These important new genres gave rise to a whole body of theoretical writings, the first in the history of Western music to go beyond philosophical generalities and approach the problems of musical technique and interpretation. The theorists, all of them members of the clergy who were directly in contact with the cantors of Notre Dame, give a thorough and

very precise explanation of the values of long and short notes and provide us with information on the conditions of performance. Of course much of their attention is concentrated on organum which, being specifically liturgical, was regarded as the most prestigious of the three genres. Organum was sometimes performed with great solemnity during the Office: a few of the singers would leave the stalls, put on a cope and come before the great lectern surmounted by an eagle that stood in the centre of the choir. The voices were obviously male, a cappella and solo, although the tenor (i.e. the voice carrying the plainsong) was sometimes taken by two cantors. We find precise information about the number of singers working at the cathedral in the twelfth century. Notre Dame had about two hundred clerics on its staff, including forty or so 'clercs de matines', who formed the cathedral choir. Those singers, who were engaged on a yearly basis, were often young and they received no stipend from the cathedral. Six of them formed a very small elite, known as the 'machicoti', specialising in the performance of polyphonic pieces. These six virtuoso cantors were responsible for singing all the solo parts and therefore the *organum*. Their small number and the fact that singers in medieval times would usually memorise both texts and music possibly explain why so few manuscripts of *organum* have come down to us. The theorists give in detail the various methods that could be used by these specialised singers to embellish their solo parts, also mentioning the specific points in the *organum* at which embellishment was authorised. Unfortunately, the descriptions are in a Latin that is not always easy to understand or translate, but we do manage to glean a number of techniques, such as the addition of notes and the vibration of the voice or voices at various key moments.

DESCENDIT DE CELIS: 3-part *organum* for Matins on Christmas Day; probably sung in procession. The polyphonic sections sung by the 'machicoti' alternate impressively with the sections in plainchant performed by the large choir. We find here the famous melisma 'fabrice mundi', which was highly developed in the Notre Dame tradition. Moreover, in the version we have chosen, this melisma is troped, i.e. it carries a text glossing that of the responsory *Descendit de celis*. It was this type of 'grands rēpons', treated in *organum*, that so impressed Perotinus's contemporaries as well as many later generations.

DEUS MISERTUS: 4-part *conductus*. Four-part chants were very recent, probably introduced by Perotinus. The three verses of the poem refer to episodes from the Old and the New Testaments.

MUNDUS VERGENS: 4-part *conductus*. The words describe France in the troubled period of the late twelfth or early thirteenth century. The events referred to could be any of various wars and conflicts of that time: those between Philip Augustus and the English kings Richard the Lionheart or John Lackland; those leading up to the Battle of Bouvines (1214), when the French king won a decisive victory over an international coalition of the Holy Roman emperor, Otto IV, King John of England, and the French vassals of Dammartin, count of Boulogne; the Albigensian Crusade (from 1209); or the barons' revolt against the young Louis IX (from 1227).

OLIM SUDOR HERCULIS: 1-part *conductus* with refrain; the author is Peter of Blois, a famous cleric and one of the great intellectuals of the twelfth century. He was notably secretary at the court of Henry II Plantagenet and Eleanor of Aquitaine, which was culturally the most brilliant and the most modern of that time. He is well known as the author of many Latin love poems, some of them quite erotic, in which he celebrates a lady by the name of Flora; but he also wrote religious texts showing rather strict moral standards, like those of

Philip the Chancellor. In this poem he declares ironically that he is stronger than Hercules: the Greek hero may have accomplished his twelve labours, but he succumbed to the beauty of Iole; Peter is, he claims, superior because he shuns love.

O MARIA VIRGINEI: 3-part *conductus* dedicated to the Virgin Mary. The poem is in fifteen short-lined verses. The very colourful imagery is typical of thirteenth-century Marian pieces.

NATURAS DEUS REGULIS: 3-part *conductus* about the mystery of the nature of God, three in one. In the three parts we notice a number of dissonances – surprising in a repertoire in which the harmonic relationship of the voices is, broadly speaking, consonant (in fourths, fifths, octaves and unisons).

SURSUM CORDA: 2-part *conductus*; an exhortation to sing in polyphony to the glory of God. The presence of many musical terms in the text indicates that the author was probably also a singer, possibly one of the ‘machicoti’ of Notre Dame.

BENEDICAMUS DOMINO: 3-part *organum*, performed at different moments in the course of the Office. The Notre Dame repertoire includes many 2- or 3-part ‘Benedicamus Domino’ songs, which could also be sung in monophony by the boys of the choir, in which case the whole choir would respond with the ‘Deo gratias’.

Courtesy of Antoine Guerber

Hilliard Ensemble

Inglaterra

Christopher Bowers-Broadbent, director
The Holst Singers, coro

Xoves, 21, 21:30 h.
Igrexa de San Martiño Pinarío



Hilliard Ensemble. É un dos mellores grupos de cámara vocais, desde a súa formación nos anos 80, cunha reputación sen igual, tanto no campo da música antiga como nova. O seu estilo característico e a súa amplamente desenvolvida musicalidade, achegan ao oínte tanto ao repertorio medieval e do Renacemento como a obras escritas por compositores vivos.

A gravación da *Passio*, de Arvo Pärt, en 1988 comezou unha frutífera relación tanto con Pärt como coa compañía ECM, en Munich, ao que seguiu a gravación de *Litany*, de Pärt. O grupo fixo encargos a outros compositores dos Países Bálticos como Veljo Tormis e Erkki-Sven Tüür, engadíndoos ao seu rico repertorio de música xunto con Gavin Bryars, Heinz Holliger, John Casken, James MacMillan, Elena Firsova e moitos outros.

Ademais dos discos a cappella, as súas colaboracións con ECM inclúen *Officium e Mne-mosyne* co saxofonista noruegués Jan Garbarek –con quen continúan desenvolvendo a súa carreira–, e Morimur co violinista barroco alemán Christoph Poppen e a soprano Monika Mauch. Segundo a investigación da Profesora Helga Thoene, é un labor único da Partita en Re menor para violín só de Bach, cunha selección de versos corais rematado pola épica *Ciaccona*, na que instrumentalistas e vocalistas se unen.

O grupo continúa no seu afán de forxar relacións de colaboración con compositores vivos, ás veces nun contexto orquestral. En 1999, estrearon *Miroirs des Temps* de Unsuk Chin coa Orquestra Filarmónica de Londres e Kent Nagano. Con Lorin Maazel e a Filarmónica de Nova York estrearon a nivel mundial a 3ª Sinfonía de Stephen Hartke, que foi estreada a continuación en Europa pola Deutsche Radio Philharmonie Saarbrücken Kaiserslautern e Christoph Poppen. Colaboraron, ademais, coa Orquestra de Cámara de Munich nunha obra nova de Erkki-Sven Tüür. En 2007 uníronse á Orquestra Filarmónica de Dresden para estrean *Nunc Dimittis* do compositor ruso Alexander Raskatov, gravada para ECM. En 2009 traballaron xunto co Cuarteto Arditti no novo traballo de Wolfgang Rihm: *Et Lux*.

En agosto de 2008 comezou unha nova etapa para o grupo coa estrea, no Festival Internacional de Edimburgo, dun proxecto de teatro musical escrito por Heiner Goebbels, nunha produción do Théâtre Vidy de Lausanne: *I went to the house but did not enter*. Tras isto foi inmediatamente presentada por toda Europa e Estados Unidos e, a principios de 2011, estreárase en Korea e no Festival de Primavera de Praga.

O máis destacado do seu calendario esta tempada é o lanzamento e os concertos da súa terceira colaboración con Jan Garbarek para ECM: *Officium Novum*. Tras isto, o grupo

embárcase nunha xira por Europa con Garbarek. O compositor Alexander Raskatov estará moi presente na súa programación, e está previsto que interpreten as súas obras *Obikhod* e *Nunc Dimmittis* coa Orquestra de Cámara dos Países Baixos e a Orquestra Sinfónica de Basilea, respectivamente.

Hilliard Ensemble. Es uno de los mejores grupos de cámara vocales, desde su formación en los años 80, con una reputación sin igual, tanto en el campo de la música antigua como nueva. Su estilo característico y su ampliamente desarrollada musicalidad, acercan al oyente tanto al repertorio medieval y del Renacimiento como a obras escritas por compositores vivos.

La grabación de *Passio*, de Arvo Pärt, en 1988 comenzó una fructífera relación tanto con Pärt como con la compañía ECM, en Munich, a lo que siguió la grabación de *Litany*, de Pärt. El grupo ha hecho encargos a otros compositores de los Países Bálticos como Veljo Tormis y Erkki-Sven Tüür, añadiéndolos a su rico repertorio de música junto con Gavin Bryars, Heinz Holliger, John Casken, James MacMillan, Elena Firsova y muchos otros.

Además de sus muchos discos a cappella, sus colaboraciones con ECM incluyen *Officium* y *Mnemosyne* con el saxofonista noruego Jan Garbarek –con quien continúan desarrollando su carrera–, y *Morimur* con el violinista barroco alemán Christoph Poppen y la soprano Monika Mauch. Según la investigación de la Profesora Helga Thoene, es una labor única de la Partita en Re menor para violín solo de Bach, con una selección de versos corales rematado por la épica *Ciaconna*, en la que instrumentalistas y vocalistas se unen.

El grupo continua en su afán de forjar relaciones de colaboración con compositores vivos, a veces en un contexto orquestal. En 1999, estrenaron *Miroirs des Temps* de Unsuk Chin con la Orquesta Filarmónica de Londres y Kent Nagano. Con Lorin Maazel y la Filarmónica de Nueva York estrenaron a nivel mundial la 3ª Sinfonía de Stephen Hartke, que fue estrenada a continuación en Europa por la Deutsche Radio Philharmonie Saarbrücken Kaiserslautern y Christoph Poppen. Han colaborado, además, con la Orquesta de Cámara de Munich en una obra nueva de Erkki-Sven Tüür. En 2007 se unieron a la Orquesta Filarmónica de Dresden para estrenar *Nunc Dimmittis* del compositor ruso Alexander Raskatov, grabada para ECM. En 2009 trabajaron junto con el Cuarteto Arditti en el nuevo trabajo de Wolfgang Rihm: *Et Lux*.

En Agosto de 2008 comenzó una nueva etapa para el grupo con el estreno, en el Festival Internacional de Edimburgo, de un proyecto de teatro musical escrito por Heiner Goebbels, en una producción del Théâtre Vidy de Lausanne: *I went to the house but did not enter*. Tras esto fue inmediatamente presentada por toda Europa y Estados Unidos y, a principios de 2011, se estrenará en Korea y en el Festival de Primavera de Praga.

Lo más destacado de su calendario esta temporada es el lanzamiento y los conciertos de su tercera colaboración con Jan Garbarek para ECM: *Officium Novum*. Tras esto, el grupo se embarca en una gira por Europa con Garbarek. El compositor Alexander Raskatov estará muy presente en su programación, y está previsto que interpreten sus obras *Obikhod* y *Nunc Dimmittis* con la Orquesta de Cámara de los Países Bajos y la Orquesta Sinfónica de Basilea, respectivamente.

The Hilliard Ensemble. Is one of the world's finest vocal chamber groups, dates from the 1980, unrivalled for its formidable reputation in the fields of both early and new music. Its distinctive style and highly developed musicianship engage the listener as much in medieval and renaissance repertoire as in works specially written by living composers.

The 1988 recording of Arvo Pärt's *Passio* began a fruitful relationship with both Pärt and the Munich-based record company ECM, and was followed by their recording of Pärt's *Litany*. The group has recently commissioned other composers from the Baltic States, including Veljo Tormis and Erkki-Sven Tüür, adding to a rich repertoire of new music from Gavin Bryars, Heinz Holliger, John Casken, James MacMillan, Elena Firsova and many others.

In addition to many a cappella discs, collaborations for ECM include most notably *Officium* and *Mnemosyne* with the Norwegian saxophonist Jan Garbarek, a partnership which continues to develop and renew itself, and *Morimur* with the German Baroque violinist Christoph Poppen and soprano Monika Mauch. Based on the research of Prof. Helga Thoene, this is a unique interweaving of Bach's Partita in D minor for solo violin with a selection of Chorale verses crowned by the epic *Ciaccona*, in which instrumentalist and vocalists are united.

The group continues in its quest to forge relationships with living composers, often in an orchestral context. In 1999, they premiered *Miroirs des Temps* by Unsuk Chin with the London Philharmonic Orchestra and Kent Nagano. With Lorin Maazel and the New York Philharmonic, they performed the world premiere of Stephen Hartke's 3rd Symphony which was subsequently premiered in Europe by the Deutsche Radio Philharmonie Saarbrücken Kaiserslautern and Christoph Poppen. They have also collaborated with the Munich Chamber Orchestra with a new work by Erkki-Sven Tüür. In 2007 they joined forces with the Dresden Philharmonic Orchestra to premiere *Nunc Dimittis* by the Russian composer Alexander Raskatov, also recording this for ECM. In 2009 they joined forces with the Arditti Quartet for a substantial new work, *Et Lux* by Wolfgang Rihm.

A new development for the group began in August 2008 with the premiere at the Edinburgh International Festival of a music theatre project written by Heiner Goebbels in a production by the Théâtre Vidy, Lausanne: *I went to the house but did not enter*. This has subsequently been presented throughout Europe and the US and in early 2011 will premiere in Korea and then at the Prague Spring Festival.

Highlights of their calendar this season include the release and launch concerts of their third collaboration with Jan Garbarek on the ECM label, namely *Officium Novum*. The group then tour extensively in Europe with Garbarek. The composer Alexander Raskatov features highly in their planning, and performances of his *Obikhod* and *Nunc Dimittis* are scheduled with the Netherlands Chamber Orchestra and the Basel Symphony Orchestra respectively.

Christopher Bowers-Broadbent. Organista e compositor, a sua carreira levou a percorrer toda a geografia internacional. Participou em muitos CDs, particularmente nos do Hilliard Ensemble para ECM (com **Arvo Pärt**, com quem trabalhou de cerca durante muitos anos), e os seus álbuns como solista: *Trivium* (Pärt/Glass/Maxwell Davies), *O Domina nostra* (Górecki/Bryars) e *Le Mystère da Saint Trinité* (ciclo meditativo do "Mesías"), cos que conseguiu o recoñecemento xeral.

A súa primeira educación musical foi como corista no Coro do King's College, en Cambridge. Tras os seus estudos na Escola Berkhamsted estudou órgano e composición na Royal Academy of Music de Londres, onde máis tarde se converteu en Profesor de Órgano, desde 1973 a 1992. Foi nomeado Organista e Director do Coro da Capela de Gray en 1983; e foi Organista da Sinagoga de West London (a "Catedral" do Xudaísmo), un posto que ocupou –con inusual apromo ecuménico– en substitución do seu profesor de órgano na Academia, Arnold Richardson, que ocupaba o cargo desde 1973.

Aparte do seu complicado calendario como músico (con próximas actuacións en Copenhagen, París, Tallinn e os Estados Unidos) non deixa de compor: o seu traballo máis recente é a orquestración da súa obra "7 Words", orixinalmente para órgano, en sete movementos. O próximo mes de Abril, dirixirá o "Coro e Orquestra de Gray's Inn" (que el mesmo fundou) nunha representación da Misa de Nelson, de Haydn, e o Primeiro Concerto de Piano de Chopin.

Christopher Bowers-Broadbent. Organista y compositor, su carrera le ha llevado a recorrer toda la geografía internacional. Ha participado en muchos CDs, particularmente en los del Hilliard Ensemble para ECM (con *Arvo Pärt*, con quien ha trabajado de cerca durante muchos años), y sus álbumes como solista: *Trivium* (Pärt/Glass/Maxwell Davies), *O Domina nostra* (Górecki/Bryars) y *Le Mystère de la Saint Trinité* (ciclo meditativo de "Mesías"), con los que ha conseguido el reconocimiento general.

Su primera educación musical fue como corista en el Coro del King's College, en Cambridge. Tras sus estudios en la Escuela Berkhamsted estudió órgano y composición en la Royal Academy of Music de Londres, donde más tarde se convirtió en Profesor de Órgano, desde 1973 a 1992. Fue nombrado Organista y Director del Coro de la Capilla de Gray en 1983; y ha sido Organista de la Sinagoga de West London (la 'Catedral' del Judaísmo), un puesto que ha ocupado –con inusual aplomo ecuménico– en sustitución de su profesor de órgano en la Academia, Arnold Richardson, que ocupaba el cargo desde 1973.

Aparte de su complicado calendario como músico (con próximas actuaciones en Copenhagen, París, Tallinn y los Estados Unidos) no deja de componer: su trabajo más reciente es la orquestración de su obra '7Words', originalmente para órgano, en siete movimientos. El próximo mes de Abril, dirigirá el 'Coro y Orquesta de Gray's Inn' (que él mismo fundó) en una representación de la Misa de Nelson, de Haydn, y el Primer Concierto de Piano de Chopin.

Christopher Bowers-Broadbent. Organist and composer whose playing career has taken him far and wide. He has appeared on many CDs, in particular those for ECM with the Hilliard Ensemble (in music by *Arvo Pärt*, with whom he has worked closely for many years), and his solo albums *Trivium* (Pärt/Glass/Maxwell Davies), *O Domina nostra* (Górecki/Bryars) and *Le Mystère de la Saint Trinité* (Messiaen's great meditative cycle), and more recent ones with Harmonia Mundi and Hyperion; these have brought him widespread recognition.

His early musical education was as a Chorister in the Choir of King's College, Cambridge. After a formal education at Berkhamsted School he went on to study both organ and composition at London's Royal Academy of Music, where he himself subsequently became Pro-

fessor of Organ, from 1973 to 1992, and a Fellow. He was appointed Organist and Choirmaster of Gray's Inn Chapel in 1983; and has been Organist of the West London Synagogue (the 'Cathedral' of Reform Judaism), a post he has held – with rare ecumenical aplomb – in succession to his Academy organ Professor (Arnold Richardson) since 1973.

Apart from his busy playing schedule (with forthcoming performances in Copenhagen, Paris, Tallinn and the U.S.) he never ceases to compose: his most recent work being the orchestration of his piece '7Words', originally an organ solo in seven movements commissioned by the Leipzig Gewandhaus, for performance on 22 April, again in Leipzig. He has written three short operas, the last of which, 'The Last Man', a comic opera, was performed in Gray's Inn Hall, London, in 2003. He has been working for three years on a fourth opera, to a libretto (working title 'The Face') to a legal theme by Campaspe Lloyd Jacob, a Gray's Inn barrister, which will be performed in Gray's Inn Hall in October 2012. Earlier this April, he will conduct the 'Gray's Inn Chorus and Orchestra' (which he founded) in a performance of Haydn's Nelson Mass and Chopin's first piano concerto.

Programa

PASSIO (1982): Arvo Pärt
*Passio Domini nostri Jesu Christi secundum
 Joannem*



A tradición da Paixón remóntase ao século IV, data aproximada na que o relato da Paixón de Cristo comezou a incluírse nos servizos relixiosos da semana de Pascua. A Paixón polifónica máis antiga data do século XV, e a partir dese momento subdividiúse en dous estilos: a Paixón responsorial, que involucra ao evanxelista e a Xesús como solistas e un coro; e o motete, no cal todo o texto recibe un tratamento polifónico. O oratorio desenvolveuse en Alemaña logo da Reforma, e inclúe grandes pasaxes instrumentais, recitativos, arias e corais, así como tamén textos que non proviñan dos evanxeos. A Paixón segundo San Mateo de J.S. Bach é representativa deste xénero.

Desde o século XIX en diante a presenza da Paixón como peza musical da liturxia relixiosa foi decaendo e as obras foron relegadas aos programas de concerto. Con todo, algúns compositores seguiron traballando o xénero no século XX, como Arvo Pärt e Krzysztof Penderecki.

Arvo Pärt naceu en Paide, Estonia en 1935. Os seus primeiros traballos teñen a influencia dos compositores neoclásicos rusos como Shostakovich e Prokofiev. Neste primeiro período experimenta co serialismo e as técnicas aleatorias, sendo o primeiro compositor estoniano en aplicar o método dodecafónico de Arnold Schönberg. Esta incursión no serialismo non lle satisfizo e abandonaría para explorar a técnica do collage que implicaba insercións de material musical tomado doutros compositores. Logo deste primeiro período, experimenta unha profunda crise musical e espiritual, que desemboca nunha inmersión na música antiga, empezou a explorar a relixión e uniuse á ríxida Igrexa ortodoxa rusa. O xeito en que o compositor se achega á relixión fala da procura, do intento de comprender algo que non pode ser apprehendido, e que quizá o único xeito de revelalo é a través da música.

A partir de 1976, compón as súas mellores obras, *Tabula Rasa* (1977), *Passio* (1982) e *Miserere* (1989). Pärt describe estas composicións como “tintineante” (tintinnabular), como o tañer de campás. A música caracterízase por harmonías simples, notas soltas sen adornos, acordes triádicos, recordando o son das campás. Os tintinábulo son ritmicamente simples e non cambian o tempo.

A *Passio Domini Nostri Jesu Christi secundum Joannem*, de Arvo Pärt, pioneiro do minimalismo sacro, foi escrita en 1982, período no que o autor xa establecera o seu estilo maduro, máis austero e estático baseado na música medieval e renacentista, así como no canto ortodoxo.

O resultado artístico na *Passio*, é un efecto de música contemplativa e serena. A austeridade que se percibe en toda a obra de Arvo Pärt parece ser aquí especialmente significativa e funciona tamén como un nexo entre a súa composición e a tradición da que deriva. Mentres outros compositores estruturaron a Paixón como un drama, ou, con medios expresivos dramáticos, Pärt xera un escenario para a representación dun sufrimento que non ten límites, capaz de transcender toda temporalidade.

Reflexión, introspección, ascetismo, humildade e silencio son as claves para entender esta aproximación á Paixón, cuxos momentos de maior dramatismo emocional están abordados desde a piedade e permítenos explorar a espiritualidade máis solemne e sublime, a través de recursos básicos da linguaxe musical.

O texto en latín provén do Evanxeo de San Xoan e os recursos son pequenos: dúas voces solistas encarnan a Xesús e Pilatos, o cuarteto vocal asume o rol Evanxelista e o coro representa á xente, os soldados, os sacerdotes e outros personaxes. O acompañamento tamén é mínimo e inclúe un órgano e catro instrumentos. A primeira e máis famosa gravación da Paixón segundo San Juan de Arvo Pärt data de 1988 e foi gravada polo Hilliard Ensemble.

Texto da organización

La tradición de la Pasión se remonta al siglo IV, fecha aproximada en la que el relato de la Pasión de Cristo comenzó a incluirse en los servicios religiosos de la semana de Pascua. La Pasión polifónica más antigua data del siglo XV, y a partir de ese momento se subdividió en dos estilos: la Pasión responsorial, que involucra al evangelista y a Jesús como solistas y un coro; y el motete, en el cual todo el texto recibe un tratamiento polifónico. El oratorio se

desarrolló en Alemania después de la Reforma, e incluye grandes pasajes instrumentales, recitativos, arias y corales, así como también textos que no provenían de los evangelios. La Pasión según San Mateo de J.S. Bach es representativa de este género.

Desde el siglo XIX en adelante la presencia de la Pasión como pieza musical de la liturgia religiosa fue decayendo y las obras fueron relegadas a los programas de concierto. Sin embargo, algunos compositores siguieron trabajando el género en el siglo XX, como Arvo Pärt y Krzysztof Penderecki.

Arvo Pärt nació en Paide, Estonia en 1935. Sus primeros trabajos tienen la influencia de los compositores neoclásicos rusos como Shostakovich y Prokofiev. En este primer período experimenta con el serialismo y las técnicas aleatorias, siendo el primer compositor estonio en aplicar el método dodecafónico de Arnold Schönberg. Esta incursión en el serialismo no le satisfizo y la abandonaría para explorar la técnica del collage que implicaba inserciones de material musical tomado de otros compositores. Después de este primer período, experimenta una profunda crisis musical y espiritual, que desemboca en una inmersión en la música antigua, empezó a explorar la religión y se unió a la rígida Iglesia ortodoxa rusa. La manera en que el compositor se acerca a la religión habla de la búsqueda, del intento de comprender algo que no puede ser aprehendido, y que quizá la única manera de revelarlo es a través de la música.

A partir de 1976, compone sus mejores obras, *Tabula Rasa* (1977), *Passio* (1982) y *Miserere* (1989). Pärt describe estas composiciones como “tintineante” (tintinnabular), como el tañer de campanas. La música se caracterizaba por armonías simples, notas sueltas sin adornos, acordes triádicos, recordando el sonido de las campanas. Los tintinábulo son rítmicamente simples y no cambian el tempo.

La *Passio Domini Nostri Jesu Christi secundum Joannem*, de Arvo Pärt, pionero del minimalismo sacro, fue escrita en 1982, período en el que el autor ya había establecido su estilo maduro, más austero y estático basado en la música medieval y renacentista, así como en el canto ortodoxo.

El resultado artístico en la *Passio*, es un efecto de música contemplativa y serena. La austeridad que se percibe en toda la obra de Arvo Pärt parece ser aquí especialmente significativa y funciona también como un nexo entre su composición y la tradición de la que deriva. Mientras otros compositores estructuraron la Pasión como un drama, o, con medios expresivos dramáticos, Pärt genera un escenario para la representación de un sufrimiento que no tiene límites, capaz de trascender toda temporalidad.

Reflexión, introspección, ascetismo, humildad y silencio son las claves para entender esta aproximación a la Pasión, cuyos momentos de mayor dramatismo emocional están abordados desde la piedad y nos permite explorar la espiritualidad más solemne y sublime, a través de recursos básicos del lenguaje musical.

El texto en latín proviene del Evangelio de San Juan y los recursos son pequeños: dos voces solistas encarnan a Jesús y Pilatos, el cuarteto vocal asume el rol Evangelista y el coro representa a la gente, los soldados, los sacerdotes y otros personajes. El acompañamiento también es mínimo e incluye un órgano y cuatro instrumentos. La primera y más famosa grabación de la Pasión según San Juan de Arvo Pärt data de 1988 y fue grabada por el Hilliard Ensemble.

The tradition of the Passion dates back to the 4th century, which was roughly when the story of the Passion of Christ began to be included in the religious services of Holy Week. The oldest polyphonic Passion goes back to the 15th century, and from then on there was a division into two styles: the responsorial Passion, which involved the evangelist and Jesus as soloists and a choir; and the motet, in which the whole text receives a polyphonic treatment. The oratorio was developed in Germany after the Reformation, and included long instrumental passages, recitatives, arias and chorales, as well as texts that did not come from the gospels. The Saint Matthew Passion by J.S. Bach is representative of this genre. From the 19th century on the presence of the Passion as a musical part of religious liturgy went into decline and such works were relegated to concert pieces. However, some composers continued to work in the genre in the 20th century, such as Arvo Pärt and Krzysztof Penderecki.

Arvo Pärt was born in Paide, Estonia, in 1935. His first works were influenced by neoclassical Russian composers such as Shostakovich and Prokofiev. During this first period he experimented with serialism and random techniques, being the first Estonian composer to apply Arnold Schönberg's twelve-tone technique. He found this incursion into serialism unsatisfactory and abandoned it to explore the collage technique, which involved insertions of musical material taken from other composers. After this first period, he went through a profound musical and spiritual crisis which led to his immersion in ancient music, an exploration of religion, and his joining the rigid Russian Orthodox Church.

The way in which the composer approaches religion tells of the search, the attempt to comprehend something that cannot be apprehended, but that, perhaps, can only be revealed through music.

From 1976 on, he composed his best works, *Tabula Rasa* (1977), *Passio* (1982) and *Miserere* (1989). Pärt describes these compositions as "tintinabuli", like the ringing of bells. The music is characterised by simple harmonies, unadorned notes on their own, triad chords, all reminiscent of the sound of bells. The tintinabuli are rhythmically simple and do not change tempo.

The *Passio Domini Nostri Jesu Christi secundum Joannem*, by Arvo Pärt, a pioneer of sacred minimalism, was written in 1982, when the composer had settled on his mature style, which was more austere and static and based on medieval and renaissance music as well as orthodox chant.

The artistic result in the *Passio* is an effect of serene, contemplative music. The austerity that can be perceived in all Arvo Pärt's oeuvre seems particularly significant here and also works as a link between his composition and the tradition it stems from. Whereas other composers structure the Passion as a drama or with dramatic devices for expression, Pärt generates a scenario to represent a suffering that knows no limits, capable of transcending all time.

Reflection, introspection, asceticism, meekness and silence are the keys to understanding this handling of the Passion, whose moments of greatest emotional drama are approached from pity and allow us to explore a most solemn and sublime spirituality through basic resources of musical language.

The Latin text comes from the Gospel of Saint John and there are few resources: two solo voices personify Jesus and Pilate, the vocal quartet takes the role of the Evangelist and the choir represents the people, the soldiers, the priests and other characters. There is also

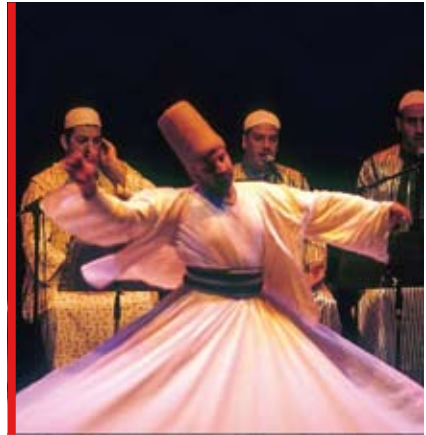
minimum accompaniment which includes an organ and four instruments. The first and most famous recording of the Saint John Passion by Arvo Pärt dates from 1988 and was recorded by the Hilliard Ensemble.

Text by the organisation

Noureddine Khourchid & Derviches de Damasco

Siria

Xoves, 21, 23:30 h.
Igrexa da Universidade



Noureddine Khourchid. Nacido en 1966 en Damasco, Noureddine Khourchid é iniciado aos cinco anos polo seu pai o xeque Abou al-Nour no ritual místico musulmán. No seu país considéraselle un dos máis grandes recitadores do Corán.

Logo dalgúns anos na facultade de económicas, dedícase finalmente á vida espiritual. A súa gran maestría da recitación coránica permítelle fundirse perfectamente no *inshad*, o canto relixioso. O grupo sufí Noureddine Khourchid da gran mesquita de Damasco funde unha voz profunda e celestial que se pon de manifesto no ritmo do *daf*e que parece materializarse pola presenza case metafísica dos derviches xiradores.

Noureddine Khourchid. Nacido en 1966 en Damasco, Noureddine Khourchid es iniciado a los cinco años por su padre el jeque Abou al-Nour en el ritual místico musulmán. En su país se le considera uno de los más grandes recitadores del Corán.

Después de algunos años en la facultad de económicas, se dedica finalmente a la vida espiritual. Su gran maestría de la recitación coránica le permite fundirse perfectamente en el *inshad*, el canto religioso. El grupo sufí Noureddine Khourchid de la gran mezquita de Damasco funde una voz profunda y celestial que se pone de manifesto en el ritmo del *dafy* que parece materializarse por la presencia casi metafísica de los derviches giradores.

Noureddine Khourchid was born in 1966 in Damascus. Introduced at the age of five to the mystical muslim ritual by his father, Sheikh Abou al-Nour, he is now considered as one of the greatest reciter of the Koran.

After some years studying economics at the university, he went in for a spiritual path. His great mastery of the expression of the Koran enabled him to perfectly master the *Inshad*, the religious singing. Nourddine Khourchid Sufi group of the Great Mosque of Damascus, merges a deep and heavenly voice which is reflected in the *daf*, and seems to materialize thanks to the metaphysical presence of the Whirling Dervishes.

Programa

Música e rituais místicos

Música y rituales místicos

Music and mystical rituals



Neste bulebulé ritual infinito no que a terra e o aire parecen xuntarse, o que se esboza é o movemento universal e cosmogónico do mundo. A orde dos Mevlevís, establecida polo gran Jalâl al-Din al-Rûmî, fixo del o seu patrimonio.

O “*samâ*”, do verbo árabe “escoitar”, refírese a unha práctica espiritual que consiste en cantar e en bailar para expresar os estados internos e para encomiar a Deus. Esta danza realízase co oído do corazón e revela nalgunhas músicas unha chamada ao coñecemento de si mesmo e ao retorno a un lugar máis aló de calquera espazo físico.

Lévase a cabo segundo as regras precisas cargadas de simbolismo e asóciase, a miúdo, a certas prácticas das irmandades sufíes, como o *dhikr*, a recitación dos versos do Corán, as oracións dirixidas ao profeta Mahoma. Aínda que existiu, de forma esporádica, desde os primeiros séculos do islam, esta práctica experimentou unha reactivación grazas ao místico Jalâl-al-Din al-Rûmî (1207-1273), quen sentou as bases teosóficas. Hoxe en día, o *samâ* aínda é practicado polos adeptos da súa senda (*tarîqa*), os Mevlevís otománs, como polos seus semellantes árabes os *Mawlawiyya*, así como polas numerosas irmandades de Oriente Medio e do Magreb. Ao longo dos séculos, esta práctica foise enriquecendo gradualmente grazas ao contacto con outros repertorios relixiosos e poéticos, ata encarnar unha especie de liturxia do recordo, entre o ceo e a terra, baseando as súas raíces nos fundamentos da mística islámica.

A posta en escena do *samâ* constitúe unha sorte de arte total, na que converxen música e danza, por suposto, pero tamén poesía, arquitectura e unha mínima escenografía. Segundo a maioría dos tratados clásicos do *tasawwuf*, para o bo desenvolvemento das que son as dúas prácticas sufíes máis relevantes: o *samâ* ou concerto espiritual e o *dhikr* ou invocación ritual dos nomes de Deus, é preciso que se cumpran tres condicións: *zamân*: tempo, *makân*: lugar e *ijuân*: as persoas participantes.

Os Derviches mostran ca seu admirable plástica corporal que o sacro é tamén carnal, que en palabras do coreógrafo francés –e musulmán– Maurice Béjart “... a danza como disciplina artística esixe un mínimo de inspiración e moitísima transpiración” en clara alusión, á ascésis transformadora á que se ten que someter o corpo e a consciencia do bailarín.

Texto da organización

En este torbellino ritual infinito en el que la tierra y el aire parecen unirse, lo que se esboza es el movimiento universal y cosmogónico del mundo. La orden de los Mevlevís, establecida por el gran Jalâl al-Din al-Rûmî, ha hecho de él su patrimonio.

El “*samâ*”, del verbo árabe “escuchar”, se refiere a una práctica espiritual que consiste en cantar y en bailar para expresar los estados internos y para alabar a Dios. Esta danza se realiza con el oído del corazón y revela en algunas músicas una llamada al conocimiento de sí mismo y al retorno a un lugar más allá de cualquier espacio físico.

Se lleva a cabo según las reglas precisas cargadas de simbolismo y se asocia, a menudo, a ciertas prácticas de las hermandades sufíes, como el *dhikr*, la recitación de los versos del Corán, las oraciones dirigidas al profeta Mahoma. Aunque existió, de forma esporádica, desde los primeros siglos del islam, esta práctica ha experimentado una reactivación gracias al místico Jalâl-al-Din al-Rûmî (1207-1273), quien sentó las bases teosóficas. Hoy en día, el *samâ* todavía es practicado por los adeptos de su senda (*tarîqa*), los Mevlevís otomanos, como por sus semejantes árabes los *Mawlawiyya*, así como por las numerosas hermandades de Oriente Medio y del Magreb. A lo largo de los siglos, esta práctica se ha ido enriqueciendo gradualmente gracias al contacto con otros repertorios religiosos y poéticos, hasta encarnar una especie de liturgia del recuerdo, entre el cielo y la tierra, basando sus raíces en los fundamentos de la mística islámica.

La puesta en escena del “*samâ*” constituye una suerte de arte total, en el que convergen música y danza, por supuesto, pero también poesía, arquitectura y una mínima escenografía. Según la mayoría de los tratados clásicos del *tasawwuf*, para el buen desarrollo de las que son las dos prácticas sufíes más relevantes: el *samâ* o concierto espiritual y el *dhikr* o invocación ritual de los nombres de Dios, es preciso que se cumplan tres condiciones: *zamân*: tiempo, *makân*: lugar e *juân*: las personas participantes.

Los Derviches muestran con su admirable plástica corporal que lo sagrado es también carnal, que en palabras del coreógrafo francés –y musulmán– Maurice Béjart “... la danza como disciplina artística exige un mínimo de inspiración y muchísima transpiración” en clara alusión, a la ascésis transformadora a la que han de someterse el cuerpo y la consciencia del bailarín.

Texto de la organización

In this unending twirl, in which earth seems to be at one with heaven one can recognize the universal movement of the Mevlevi, the order created by the great Jalâl al-Din al-Rûmî has made it his heritage.

“*Samâ*”, from the Arabic verb “to listen” refers to a spiritual practice that involves song and dance to express internal states and to praise God. This dance is done with the ear of the heart and reveals in some music the call to knowing oneself and the return to a place beyond any physical space.

It is done according to precise rules charged with symbolism and is often associated with certain Sufi brotherhood practices, like *dhikr*, entailing the recitation of verses from the Koran and prayers aimed at the prophet Mohammed. Although it has existed sporadically since the first centuries of Islam, this practice has seen a revival thanks to the mystic Jalâl-Din al-Rûmî (1207-1273), who laid the theosophical foundations. These days, *samâ* is still practiced by adepts on that path (*tariqa*), such as the Ottoman Mevlevas, as well as their fellow Arabs the *Mawlawiyya*, and numerous brotherhoods from the Middle East and the Maghreb. Throughout the centuries, this practice has been gradually enriched thanks to contact made with other religious and poetic repertoires, until embodying a kind of memory liturgy between heaven and earth, grounding its roots in the basics of Islamic mysticism.

The staging of the “*samâ*” constitutes a kind of total art in which music and dance converges of course, but also poetry, architecture and a minimum of scenery. According to the majority of classic treaties from the *tasawwuf*, for a good development of what is the two most relevant Sufi practices, the *samâ* or spiritual concert and the *dhikr* or ritual invocation of the names of God, three conditions must be fulfilled: *zamân*: time, *makân*: place and *ijuân*: the people participating.

The Dervishes demonstrate with their admirable expressive body that the sacred is also carnal, that in the words of the French and Muslim choreographer Maurice Béjart “... dance as an artistic discipline demands a minimum of inspiration and lots of perspiration” in a clear reference to the transformative ascesis to which the body and consciousness of a dancer must be submitted to.

Text of the organization

Pandit Vishwa Mohan Bhatt & Divana Ensemble

India

Vishwa Mohan Bhatt, guitarra

Venres, 22, 19:30 h.

Igrexa de San Martiño Pinarío



Pandit Vishwa Mohan Bhatt. Literalmente “o encantador do mundo”, reivindica a súa filiación con Tansen, mestre de música na corte de Akbar (século XVI). Gañador dun Grammy polo proxecto gravado a dúo con Ry Cooder en 1994 “*A meeting by the river*”, é un dos poucos músicos indios que se coñece en Occidente. Este antigo alumno de Ravi Shankar construíu a *Mohan Veena*, unha guitarra que combina as características dos instrumentos de corda tradicionais indios cos da *slide guitar* norteamericana, da que mantén de forma subliminar as súas características máis fermosas. A creación do mohan veena, instrumento divino, que é guitarra e cítara á vez, parecido ao sarod, á que engadiu 14 cordas para incrementar o seu potencial, con sons de blues e hawaianos, obriga ao intérprete a ir máis aló dos límites do son tradicional, tamén fascinante.

Para este proxecto, este virtuoso, nacido en Raxasthán, asóciase cos seus compatriotas xitanos de Divana Ensemble, cuxo talento é ben coñecido hoxe en día. Como parte da caste dos músicos Langas e Manganyars, que antigamente se dedicaban aos Rajás, estes artistas levan actuando con éxito dende hai 25 anos en diversos eventos musicais dedicadas aos xitanos.

Pandit Vishwa Mohan Bhatt. Literalmente “el encantador del mundo”, reivindica su filiación con Tansen, maestro de música en la corte de Akbar (siglo XVI). Ganador de un Grammy por el proyecto grabado a dúo con Ry Cooder en 1994 “*A meeting by the river*”, es uno de los pocos músicos indios que se conoce en Occidente. Este antiguo alumno de Ravi Shankar construyó la *Mohan Veena*, una guitarra que combina las características de los instrumentos de cuerda tradicionales indios con los de la *slide guitar* norteamericana, de la que mantiene de forma subliminal sus características más hermosas. La creación del *mohan veena*, instrumento divino, que es guitarra y cítara a la vez, parecido al sarod, a la que ha añadido 14 cuerdas para incrementar su potencial, con sonidos de blues y hawaianos, obliga al intérprete a ir más allá de los límites del sonido tradicional, también fascinante.

Para este proyecto, este virtuoso, nacido en Rajasthán, se asocia con sus compatriotas gitanos de **Divana Ensemble**, cuyo talento es bien conocido hoy en día. Como parte de la casta de los músicos Langas y Manganyars, que antiguamente se dedicaban a los Rajás, estos artistas llevan actuando con éxito desde hace 25 años en diversos eventos musicales dedicadas a los gitanos.

Pandit Vishwa Mohan Bhatt has literally “mesmerized the world”. He claims his filiation with Tansen, master of music in Akbar’s court (16th century). As a Grammy awarded for the project recorded as a duo with Ry Cooper in 1994 “*A Meeting by the River*”, he is one of the few Indian musicians who is known in the West. This former Ravi Shankar’s student manufactured the *Mohan Veena*, a guitar which combines the features of Indian traditional string instruments with the ones of the north-american *slide guitar*, the most beautiful characteristics of which he keeps sublimating. The creation of the *mohan veena*, a divine instrument, half guitar half sitar instrument, close to the *sarod*, to which he has added 14 strings to increase its potential, with bluesy and Hawaiian sounds, forces the player to go beyond the boundaries of traditional playing, also fascinating.

For this project, this virtuoso, born in Rajasthan, joined his gipsy fellow countrymen, the **Divana Ensemble**, whose talent is today very well known. As part of the caste of the Langas and Manganyars, musicians, who formerly devoted themselves to the Rajahs, these artists have been performing successfully since 25 years in several musical events dedicated to the gypsies.

Programa

Visións sobre o deserto

Visiones sobre el desierto

Desert Slide



“A música é a linguaxe de Deus, creada para beneficio da humanidade. Para min a música é o medio para falar con Deus” Vishwa Mohan Bhatt

É certo que a paisaxe desértica de Raxasthán non ofrece ningunha inspiración para as imaxes vistosas e alegres. Pero, moitas veces a imaxe dunha vida desesperada e sen cores resulta falsificada grazas ao espírito regocixado da xente. O Thar, e con este, todo o Raxasthán, ten fama de ser o deserto máis vistoso do mundo. A música vibrante, vigorosa e elegante de Raxasthán evoca o deserto en todas as súas emocións. Ao falsificar a súa aridez, convértea nunha conca fértil de cor e creatividade, e expresan a emoción humana igual que a música folclórica.

Tradicionalmente, só os homes e os raparigos adoptan a música como unha vocación e ata para eles non existe a capacitación formal. Pero ás veces, cando un neno demostra ser excepcionalmente prometedor, un Langa veterano recíbeo como alumno. Os cantantes non teñen ningún adestramento formal pero si un don de improvisación que enriquecía tremendamente a composición. A súa música transcende o mero ritmo e a melodía –evoca a esperanza e a alegría, o amor e a dor– emocións universais que conmoven todas partes. Froito dunha antiga tradición oral, as cancións de Raxasthán son como a súa propia vida, destacando a preparación da tribo para a súa marcha. O eco dos seus sons impóndose no silencio do deserto, roto polo carrexo dos búfalos que tiran dos carromatos e polo vento que borra as pegadas na area. Os instrumentos son os mesmos instrumentos arcaicos e populares, representantes ancestrais do folclore musical de Raxasthán onde o ensino transmítese de pais a fillos e garda intacta a herdanza das tradicións tribais do deserto do Thar. As cancións flúen de forma espontánea ao mesmo ritmo que marca o paso dos camelos, hipnóticas como o movemento das serpes, regocixantes como a alegría da propia xente. O seu lirismo poético reflicte a paz, e a variedade que mora nos ritmos hindús. Os distintos ritmos da rexión, interpretados por poetas “langas” e “manghanyar”, conforman un espectáculo de gran impacto emocional, que nos traslada a unha caravana musical a través do deserto do Thar. O traballo vocal de Anwar Khan saca á luz a ornamentación que, sen dúbida, devólvenos ás orixes de determinados cantos clásicos.

A Esencia Divina está presente en todos. E cando amas a Deus cunha intensidade apaixonada –ou á súa imaxe–, a emoción vólvese sublime. O amor é unha forza tan poderosa que Deus mesmo ten que facerlle reverencias. A fluidez do pensamento suffi, rico en imaxes e emoción, móvese libremente, da magnificencia divina de Alá ao amor divino de Krishna e Radha, sendo a música unha ponte que conecta todas as relixións.

As circunvolucións da *mohan veena* únense ás harmonías vocais de Anwar Khan Manghaniyar, nunha especie de longo itinerario a través da inmensidade do deserto. O *glissandi* aéreo da *Mohan Veena* e os brillantes lirismos dos intérpretes, conseguen unha música potente e brillante onde se combinan cancións de amor profano e divino, tomadas dun cancionero ancestral. Este programa sobre a música do deserto do Raxasthán; a metade de camiño entre a arte intelectual indostano, a tradición folclórica do deserto Thar e unha modernidade elegante, é unha xoia musical.

Texto da organización

“La música es el lenguaje de Dios, creada para beneficio de la humanidad. Para mí la música es el medio para hablar con Dios” Vishwa Mohan Bhatt

Es cierto que el paisaje desértico de Rajasthan no ofrece ninguna inspiración para las imágenes vistosas y alegres. Pero, muchas veces la imagen de una vida desesperada y sin colores resulta falsificada gracias al espíritu regocijado de la gente. El Thar, y con este, todo el Rajasthan, tiene fama de ser el desierto más vistoso del mundo. La música vibrante, vigorosa y elegante de Rajasthan evoca el desierto en todas sus emociones. Al falsificar su aridez, la convierte en una cuenca fértil de color y creatividad, y expresan la emoción humana igual que la música folklórica.

Tradicionalmente, solo los hombres y los muchachos adoptan la música como una vocación e incluso para ellos no existe la capacitación formal. Pero a veces, cuando un niño demuestra ser excepcionalmente prometedor, un Langa veterano lo recibe como alumno. Los cantantes no tienen ningún entrenamiento formal pero sí un don de improvisación que enriquecía tremendamente la composición. Su música trasciende el mero ritmo y la melodía –evoca la esperanza y la alegría, el amor y el dolor– emociones universales que conmueven todas partes.

Fruto de una antigua tradición oral, las canciones de Rajasthán son como su propia vida, destacando la preparación de la tribu para su marcha. El eco de sus sonidos imponiéndose en el silencio del desierto, roto por el acarreo de los búfalos que tiran de los carromatos y por el viento que borra las huellas en la arena. Los instrumentos son los mismos instrumentos arcaicos y populares, representantes ancestrales del folklore musical de Rajasthán donde la enseñanza se trasmite de padres a hijos y guarda intacta la herencia de las tradiciones tribales del desierto del Thar.

Las canciones fluyen de forma espontánea al mismo ritmo que marca el paso de los camellos, hipnóticas como el movimiento de las serpientes, regocijantes como la alegría de la propia gente. Su lirismo poético refleja la paz, y la variedad que mora en los ritmos hindúes. Los distintos ritmos de la región, interpretados por poetas “langas” y “manghanyar”, conforman un espectáculo de gran impacto emocional, que nos traslada a una caravana musical a través del desierto del Thar. El trabajo vocal de Anwar Khan saca a la luz la ornamentación que, sin duda, nos devuelve a los orígenes de determinados cantos clásicos.

La Esencia Divina está presente en todos. Y cuando amas a Dios con una intensidad apasionada –o a Su imagen–, la emoción se vuelve sublime. El amor es una fuerza tan poderosa que Dios mismo tiene que hacerle reverencias. La fluidez del pensamiento sufí, rico en imágenes y emoción, se mueve libremente, de la magnificencia divina de Alá al amor divino de Krishna y Radha, siendo la música un puente que conecta todas las religiones.

Las circunvoluciones de la *mohan veena* se unen a las armonías vocales de Anwar Khan Manghaniyar, en una especie de largo itinerario a través de la inmensidad del desierto. El *glissandi* aéreo de la *Mohan Veena* y los brillantes lirismos de los intérpretes, consiguen una música potente y brillante en donde se combinan canciones de amor profano y divino, tomadas de un cancionero ancestral. Este programa sobre la música del desierto del Rajasthán; a mitad de camino entre el arte intelectual indostano, la tradición folclórica del desierto Thar y una modernidad elegante, es una joya musical.

Texto de la organización

“Music is the language of God created for the benefit of Mankind. To me music is the medium to talk to God.” Vishwa Mohan Bhatt

It is true that Rajasthan’s desert landscape does not offer any inspiration for bright and happy images. But, often the image of a desperate life and without colours turns out to be falsified thanks to the rejoicing spirit of the people. The Thar, along with the whole of Rajasthan, has the reputation of being the brightest and most colourful desert in the world. Rajasthan’s vibrant, vigorous and elegant music evokes the desert in all its emotions. On

having falsified its aridity, it turns it into a fertile basin of color and creativity, and expresses human emotion just like in folk music.

Traditionally, only men and boys adopt the music as a vocation and even for them formal training does not exist. But sometimes, when a child shows to be exceptionally promising, a veteran Langa takes him on as pupil. The singers do not have any formal training but they do have a gift for improvisation that tremendously enriched the composition. Their music goes beyond mere rhythm and melody – it evokes hope and happiness, love and pain – universal emotions that moves all parts.

Product of a former oral tradition, Rajasthan's songs are like its actual life, emphasizing the preparation of the tribe for its march. The echo of its sounds imposing itself onto the silence of the desert, broken only by the carting of the buffaloes that pull the wagons and by the wind that erases footprints in the sand. The instruments are the same archaic and popular instruments, ancient representatives of Rajasthan's musical folklore where music is passed down from father to son and maintains intact the inheritance of the tribal traditions of the Thar Desert.

The songs flow in a spontaneous manner in the same rhythm as the camels' pace, as hypnotic as the movement of serpents, rejoicing the same as the happiness of its own people. Its poetical lyricism reflects the peace, and the variety that dwells in Hindu rhythms. The different rhythms of the region, interpreted by "Langa" and "Manghaniyar" poets, make for a performance of great emotional impact, which takes us on a musical caravan across the Thar Desert. Anwar Khan's vocal work brings out to the light the ornamentation that, undoubtedly, returns us to the origins of certain classic chants.

The Divine Essence is present in all. And when you love God with a passionate intensity – or His image, the emotion becomes sublime. Love is a force so powerful that God himself must make reverences to it. The fluidity of Sufi thought, rich in images and emotion, moves freely, from Allah's divine magnificence to the divine love of Krishna and Radha, music being the bridge that connects all the religions.

The spiraling sounds of the *mohan veena* intertwine with the vocal harmonies of Anwar Khan Manghaniyar, in a sort of long tracking shot through the desert immensity. Thanks to the aerial *glissandi* of the Mohan Veena and the shimmering lyricism of the performers, achieve a powerful and bright music which combines pagan and divine love songs, taken from an ancestral songbook. This programme about the music of Rajasthan desert is halfway between Hindustani art music, folk traditions of the Thar desert and an elegant modernity, is a musical jewel.

Texto by the organization

Il Complesso Barocco

Holanda

Alan Curtis, director e clave

Venres, 22, 21:30 h.

Igrexa das Ánimas



Il Complesso Barocco. Fundado en Amsterdam en 1979 por Alan Curtis, un dos especialistas máis aclamados na interpretación de música prerromántica, converteuse nunha orquestra barroca de renome internacional, especializada en ópera e oratorios do Barroco italiano. O seu alto nivel de interpretación, a entonación e a exactitude estilística levouna a ser solicitada regularmente nas principais salas de concerto e festivais de Europa e América.

O director Werner Herzog escolleu ao conxunto como protagonista para a súa película “*Morte a cinque voci*” (Prix Italia 1996 e Premio Rembrandt, Amsterdam 1996) dedicada ao compositor Carlo Gesualdo. Il Complesso Barocco tamén gravou o Primeiro Libro do Madrigal de Michelangelo Rossi (cualificado como “increiblemente belo “ por The Guardian) e concedéronlle o Preis der Schallplattenkritik Alemán e o Premio de Gravación Internacional “Antonio Vivaldi”.

Il Complesso Barocco, xogou un papel fundamental na recuperación de óperas Barrocas, sobre todo de Monteverdi, Vivaldi e Handel. “Admeto”, a primeira ópera de Handel, foi recuperada con instrumentos orixinais, incluíndo a tiorba, sendo dirixido por Alan Curtis no Concertgebouw de Amsterdam en 1979 e gravada por EMI, obra moi eloxiada.

Próximamente a orquestra presentará unha xira e gravará “Giove in Argo” de Handel, un recital con Ann Hallenberg e un programa de arias e dúos de Handel en torno ao bestiario con textos de Donna León.

Il Complesso Barocco. Fundado en Amsterdam en 1979 por Alan Curtis, uno de los especialistas más aclamados en la interpretación de música prerromántica, se ha convertido en una orquesta barroca de renombre internacional, especializada en ópera y oratorios del Barroco italiano. Su alto nivel de interpretación, la entonación y la exactitud estilística la ha llevado a ser solicitada regularmente en las principales salas de concierto y festivales de Europa y América.

El director Werner Herzog escogió al conjunto como protagonista para su película “*Morte a cinque voci*” (Prix Italia 1996 y Premio Rembrandt, Amsterdam 1996) dedicada al compositor Carlo Gesualdo. Il Complesso Barocco también ha grabado el Primer Libro del Madrigal de Michelangelo Rossi (calificado como “increiblemente bello “ por The Guardian) y le concedieron el Preis der Schallplattenkritik Alemán y el Premio de Grabación Internacional “Antonio Vivaldi”.

Il Complesso Barocco, ha jugado un papel fundamental en la recuperación de óperas Barrocas, sobre todo de Monteverdi, Vivaldi y Handel. “Admeto”, la primera ópera de Handel, fue recuperada con instrumentos originales, incluyendo la tiorba, siendo dirigido por Alan Curtis en el Concertgebouw de Amsterdam en 1979 y grabada por EMI, obra muy elogiada.

Próximamente la orquesta presentará una gira y grabará “Giove in Argo” de Handel, un

recital con Ann Hallenberg y un programa de arias y dúos de Handel en torno al bestiario con textos de Donna León.

Il Complesso Barocco. Founded in Amsterdam in 1979 by Alan Curtis, one of the most acclaimed specialists in the interpretation of pre-romantic music, has become a renowned international baroque orchestra with a focus on Italian Baroque opera and oratorio. Their high standard for interpretation, intonation and stylistic accuracy has led to their being requested in the most important concert venues and festivals in Europe and America.

The film director Werner Herzog chose the ensemble as protagonists for his film *Morte a cinque voci* (Prix Italia 1996 and Premio Rembrandt, Amsterdam 1996) dedicated to the composer Carlo Gesualdo. They also recorded Michelangelo Rossi's *Primo Libro di Madrigali* (called "ravishingly beautiful" by The Guardian, and awarded the Preis der Deutsche Schallplattenkritik and the "Antonio Vivaldi" International Recording Prize). Il Complesso Barocco, has also played a fundamental role in the modern revival of Baroque operas, especially those of Monteverdi, Vivaldi and Handel. Admeto, the first Handel opera to be revived with original instruments, including theorbo, was conducted by Alan Curtis in the Amsterdam Concertgebouw in 1979 at which time it was recorded by EMI and widely praised.

For the future the orchestra will present on tour and record Handel's *Giove in Argo*, a recital with Ann Hallenberg and a program of Handel aria and duets about the theme of bestiary with writings by Donna Leon.

Alan Curtis. Logo de compaxinar durante anos o seu labor entre Berkeley, onde ensinaba na prestixiosa universidade, e Europa, onde interpreta e dirixe concertos e operas, Alan Curtis dedica agora todo o seu tempo á interpretación, principalmente música escénica, desde Monteverdi ata Mozart.

A revista ORPHEUS (Berlín) dedicoulle un artigo onde o cualifico como o "vanguardista" da música antiga. De feito, sendo xa estudante, nos anos 50, foi o primeiro clavecinista moderno en enfrontarse aos preludios de Louis Couperin. Pouco despois, foi pioneiro na volta aos instrumentos orixinais e a práctica da interpretación barroca en ópera antiga. En colaboración con Shirley Wayne, foi o primeiro en rescatar unha ópera de Rameau con instrumentos de época e coreografía auténtica. A súa radicalmente nova reconstrución da Coroación de Poppea, de Monteverdi, escoitada por primeira vez en Berkeley nos anos 60, marcou a primeira vez en tres séculos na que unha obra tardía de Monteverdi foi interpretada acorde á intención do compositor: por exemplo sen a orquestración moderna que, de forma errónea, aínda se considera necesaria. Encargou a construción do primeiro "chitarrone" orixinal e do primeiro clavicémbalo cromático dos tempos modernos e ensinou aos seus cantantes a seguir os sistemas de afinación da época (con terceiras maiores puras).

Alan Curtis. Después de compaginar durante años su labor entre Berkeley, donde enseñaba en la prestigiosa universidad, y Europa, donde interpreta y dirige conciertos y operas, Alan Curtis dedica ahora todo su tiempo a la interpretación, principalmente música escénica, desde Monteverdi hasta Mozart.

La revista ORPHEUS (Berlín) le dedicó un artículo donde lo calificó como el “vanguardista” de la música antigua. De hecho, siendo ya estudiante , en los años 50, fue el primer clavecinista moderno en enfrentarse a los preludios de Louis Couperin. Poco después, fue pionero en la vuelta a los instrumentos originales y a la práctica de la interpretación barroca en la ópera antigua. En colaboración con Shirley Wayne, fue el primero en rescatar una ópera de Rameau con instrumentos de época y coreografía auténtica. Su radicalmente nueva reconstrucción de *La Coronación de Poppea*, de Monteverdi, escuchada por primera vez en Berkeley en los años 60, marcó la primera vez en tres siglos en la que una obra tardía de Monteverdi fue interpretada acorde a la intención del compositor: por ejemplo sin la orquestación moderna que, de forma errónea, todavía se considera necesaria. Encargó la construcción del primer “chitarrone” original y del primer clavicémbalo cromático de los tiempos modernos y enseñó a sus cantantes a seguir los sistemas de afinación de la época (con terceras mayores puras).

Alan Curtis. Having for years divided his time between Berkeley (California), where he taught at the celebrated University and Europe, where he plays and conducts concerts and operas, Curtis now devotes full time to performing, principally dramatic music from Monteverdi to Mozart.

An article on him in “Orpheus” (Berlin) was titled “The avant-gardist of early music”. In fact, already as a young student in the ‘50s, he was the first modern harpsichordist to confront the problems of Louis Couperin’s unmeasured preludes for harpsichord. Shortly thereafter, he became a pioneer in the return to original instruments and Baroque performance practises in early operas. In collaboration with Shirley Wynne, he was the first to revive a Rameau opera with period instruments and authentic choreography. His radically new “reconstruction” of Monteverdi’s *L’incoronazione di Poppea*, first heard in Berkeley in the ‘60s, marked the first time in three centuries that a late dramatic work of Monteverdi was performed as intended by the composer, i.e. without the modern orchestration still often mistakenly thought to be “necessary”. He commissioned both the first authentic chitarrone (Warnock) and the first chromatic (split-key) harpsichord (Dowd) to be built in modern times, and taught his singers to follow the tuning systems of the period (with pure major thirds).

Programa

Responsoria: FERIA V. *Responsorios para el Jueves Santo. In Coena Domini*

- *Toccata Prima del Iº tomo fnto*
Giovanni Salvatore
- *I Responsorio*
Gesualdo
- *Durezza e Ligature*
Giovanni Salvatore



- *II Responsorio*
Gesualdo
- *Canto Fermo Secondo del secondo tono (del libro II°)*
Giovanni Maria Trabaci
- *III Responsorio*
Gesualdo
- *Toccata Quarta (del I° libro)*
Ascanio Mayone
- *IV Responsorio*
Gesualdo
- *Consonanze Stravaganti*
Giovanni de Macque
- *V Responsorio*
Gesualdo
- *Seconda Stravaganza*
Giovanni de Macque
- *VI Responsorio*
Gesualdo
- *Canto Fermo Secondo del secondo tono (del libro II°)*
Giovanni Maria Trabaci
- *VII Responsorio*
Gesualdo
- *Ricercar*
Giovanni de Macque
- *VIII Responsorio*
Gesualdo
- *Verso Primo per il Sanctus delle Domeniche*
Giovanni Salvatore

O ritual católico divide os Responsorios de Tebras en tres días que se corresponden ao Xoves Santo (Feriva V, In Coena Domini), Venres Santo (Feira VI, In Parasceve) e Sábado Santo (Sabbato Sancto), días coñecidos no ritual como *Triduum Sacrum*. As composicións destinadas para estes días cantábanse nos primeiros albores do día, cando aínda a escuridade ou as tebras (tenebrae) invadían as grandes naves das catedrais. “In Coena Domini” é unha bula do papa Pío V, que se publicaba todos os anos en Roma e en varias igrexas da Cristiandade, o día de Xoves Santo.

Os Responsorios de Tebras, coñecidos como “*Officium Hebdomadae Sanctae*”, poden considerarse como un dos monumentos musicais da liturxia católica de Semana Santa de maior orixinalidade e brillantez compositiva. Este rito foise enriquecendo e adquirindo unha forma litúrxica con características propias durante a Idade Media. Practicouse de forma usual ata que o Concilio Vaticano II reformou a liturxia en xeral, e relegou este tipo de oficios exclusivamente ás comunidades monásticas.

No Renacemento os músicos polifonistas sentíronse enormemente atraídos por esta litur-

xia e puxeron música tanto ás lecturas como aos responsorios, Aínda que normalmente o responsorio era entoado con melodías gregorianas.

O Responsorio propiamente dito é unha forma polifónica de excepcional factura que orixinalmente non procede do gregoriano, de onde parten moitas outras formas compositivas habituais na música sacra da Semana Santa. Divídese en dúas partes, diferenciadas en canto a estilo: o corpo, que leva incorporado unha frase breve (estribillo) que se repite, cunha polifonía moi sinxela próxima á homofonía, e o verso, despois do cal se repite o refrán, cunha estrutura polifónica de estilo imitativo.

Gesualdo de Venosa (1566-1613) é un dos poucos compositores que pon música a todos os responsorios e o compositor que os trata dun xeito máis extenso. Os seus responsorios están escritos para seis voces e con frecuencia asigna a un número menor non só o verso senón tamén partes do responso, que adoita dividir en máis de dúas partes. As súas composicións, salvadas da censura debido ás excelentes relacións da súa familia coa Igrexa, saísen dos canons da época; non tiña que agradar a ninguén, escribía para si mesmo. O resultado disto foi unha obra orixinal, estraña e sorprendente. É o uso constante da disonancia e do cromatismo, algo impensable no Renacemento que vía no seu seo o inicio dunha protoarmonía tonal que se desenvolverá no Barroco, o que fai de Gesualdo un adiantado da súa época. Unido a súa tortuosa vida, á quen os biógrafos cualifican como “músico e asasino”, “príncipe do sufrimento” ou “asasino a cinco voces”, a súa obra quedou esquecida durante tres séculos e rexurdiu cando a recuperan as vangardas do século XX (Stravinsky, Schnittke).

Giovanni Salvatore (1620-1688), Giovanni Maria Trabaci (1557-1647) e Giovanni de Macque (1548-1614), están influenciados por Gesualdo. É de destacar en todos eles a intensidade, a calma triste e a carga dramática da totalidade das súas pezas, así como a capacidade destes autores de recrear a través de sons e notas de curta e longa duración o instante en que a alma abandona o corpo. A intensidade e a emoción logrados son, sinxelamente, insuperables.

Neste servizo, a única luz na igrexa proviña de seis cirios amarelos no altar maior e dun candeeiro triangular (chamado *Tenebrario*) que tiña 15 cirios tamén amarelos, que representan os once apóstolos “bos”, as tres Marías e Cristo (o cirio máis alto, que é branco). Logo de cantar cada salmo apagábase un cirio, de forma que logo dos catorce salmos, só o cirio máis alto (Cristo) permanecía acendido. Durante o canto de conclusión (o Canto de Zacarías), os seis cirios do altar eran apagados de un en un ata que, como estaba definido no antigo Oficio de Laudes, o único cirio aceso quedaba oculto tras o altar, de forma que a igrexa quedaba *in tenebris*, mentres se canta o *Miserere*. Este rito simboliza as tebras que se fixeron na Terra cando Cristo foi crucificado, así como o seu enterro.

Unha vez finalizadas as oracións, os oficiantes e os fieis “armaban ruído”, batendo nos bancos e movendo os asentos, para simular o terremoto sucedido á morte de Cristo. Cando o ruído se extinguíu, a vela acesa oculta tras o altar, púñase enriba do mesmo (un símbolo da resurrección) para que todo o mundo venerase en silencio o triunfo da resurrección de Cristo sobre a morte. Tras isto apagábase o cirio e concluía o oficio.

Texto da organización

El ritual católico divide los Responsorios de Tinieblas en tres días que se corresponden al Jueves Santo (Feria V, In Coena Domini), Viernes Santo (Feria VI, In Parasceve) y Sábado Santo (Sabbato Sancto), días conocidos en el ritual como *Triduum Sacrum*. Las composiciones destinadas para estos días se cantaban en los primeros albores del día, cuando aún la oscuridad o las tinieblas (*tenebrae*) invadían las grandes naves de las catedrales. “*In Coena Domini*” es una bula del papa Pío V, que se publicaba todos los años en Roma y en varias iglesias de la Cristiandad, el día de Jueves Santo.

Los Responsorios de Tinieblas, conocidos como “*Officium Hebdomadae Sanctae*”, pueden considerarse como uno de los monumentos musicales de la liturgia católica de Semana Santa de mayor originalidad y brillantez compositiva. Este rito se fue enriqueciendo y adquiriendo una forma litúrgica con características propias durante la Edad Media. Se practicó de forma usual hasta que el Concilio Vaticano II reformó la liturgia en general, y relegó este tipo de oficios exclusivamente a las comunidades monásticas.

En el Renacimiento los músicos polifonistas se sintieron enormemente atraídos por esta liturgia y pusieron música tanto a las lecturas como a los responsorios, Aunque normalmente el responsorio era entonado con melodías gregorianas.

El Responsorio propiamente dicho es una forma polifónica de excepcional factura que originariamente no procede del gregoriano, de donde parten muchas otras formas compositivas habituales en la música sacra de la Semana Santa. Se divide en dos partes, diferenciadas en cuanto a estilo: el cuerpo, que lleva incorporado una frase breve (estribillo) que se repite, con una polifonía muy sencilla, cercana a la homofonía y el verso, después del cual se repite el estribillo, con una estructura polifónica de estilo imitativo.

Gesualdo de Venosa (1566-1613) es uno de los pocos compositores que pone música a todos los responsorios y el compositor que los trata de una manera más extensa. Sus responsorios están escritos para seis voces y con frecuencia asigna a un número menor no sólo el verso sino también partes del responso, que suele dividir en más de dos partes. Sus composiciones, salvadas de la censura debido a las excelentes relaciones de su familia con la Iglesia, se salen de los cánones de la época; no tenía que agradar a nadie, escribía para sí mismo. El resultado fue una obra original, extraña y sorprendente. Es el uso constante de la disonancia y del cromatismo, algo impensable en el Renacimiento que veía en su seno el inicio de una protoarmonía tonal que se desarrollará en el Barroco, lo que hace de Gesualdo un adelantado de su época. Unido a su tortuosa vida, a la que sus biógrafos califican como “músico y asesino”, “príncipe del sufrimiento” o “asesino a cinco voces”, su obra quedó olvidada durante tres siglos y resurgió cuando las vanguardias del siglo XX (Stravinsky, Schnittke) la recuperaron.

Giovanni Salvatore (1620-1688), Giovanni Maria Trabaci (1557-1647) y Giovanni de Macque (1548-1614), están influenciados por Gesualdo. Es de destacar en todos ellos la intensidad, la calma triste y la carga dramática de la totalidad de sus piezas, así como la capacidad de estos autores de recrear a través de sonidos y notas de corta y larga duración el instante en que el alma abandona el cuerpo. La intensidad y la emoción logrados son, sencillamente insuperables.

En este servicio, la única luz en la iglesia provenía de seis cirios amarillos en el altar mayor y de un candelero triangular (llamado *Tenebrario*) que tenía 15 cirios también amarillos, que representan los once apóstoles “buenos”, las tres Marías y Cristo (el cirio más alto, que es blanco). Después de cantar cada salmo se apagaba un cirio, de forma que después de los

catorce salmos, sólo el cirio más alto (Cristo) permanecía encendido. Durante el canto de conclusión (el Canto de Zacarías), los seis cirios del altar eran apagados de uno en uno hasta que, como estaba definido en el antiguo Oficio de Laudes, el único cirio encendido quedaba oculto tras el altar, de forma que la iglesia quedaba *in tenebris*, mientras se canta el *Miserere*. Este rito simboliza las tinieblas que se hicieron en la Tierra cuando Cristo fue crucificado, así como su entierro.

Una vez finalizadas las oraciones, los oficiantes y los fieles “armaban ruido”, golpeando los bancos y moviendo los asientos, para simular el terremoto sucedido a la muerte de Cristo. Cuando el ruido se extinguía, la vela encendida ocultaba tras el altar, se ponía encima del mismo (un símbolo de la resurrección) para que todo el mundo venerara en silencio el triunfo de la resurrección de Cristo sobre la muerte. Tras esto se apagaba el cirio y concluía el oficio.

Texto de la organización

The Catholic Church divides the Tenebrae Responsories into three days that correspond to Holy Thursday (Feria V, In Coena Domini), Good Friday (Feria VI, In Parasceve) and Holy Saturday (Sabbato Sancto), days known as the *Triduum Sacrum*. Compositions devoted to these days were sung as dawn broke, when the darkness or shadows (*tenebrae*) still invaded the great cathedral naves. “*In Coena Domini*” is a papal bull from Pius V, which was published each year in Rome and several churches of Christendom on Holy Thursday.

The Tenebrae Responsories, known as the “*Officium Hebdomadae Sanctae*”, can be regarded as one of the most original and brilliantly composed musical landmarks of the Catholic liturgy for Holy Week. This rite was enriched during the Middle Ages and acquired a liturgical form with its own features. It was used regularly until the 2nd Vatican Council held a general reform of the liturgy and relegated offices of this type to the exclusive use of monastic communities.

The polyphonic musicians of the Renaissance found this liturgy immensely appealing and put music to both the readings and the responsories, although the responses were normally set to Gregorian melodies.

The Responsory itself is an exceptionally crafted polyphonic form that did not originally come from Gregorian chant, the starting point for many other compositional forms of sacred music for Holy Week. It is divided into two parts that are differentiated by their style: the body, which includes a brief phrase (the refrain) that is repeated, with a very simple polyphony that is nearly homophony; and the verse, after which the refrain is repeated with an imitating polyphonic structure.

Gesualdo da Venosa (1566-1613) is one of the few composers who put music to all the responses and the composer who dealt with them most extensively. His responses are written for six voices and fewer are often assigned to the verses and also to parts of the response, which are usually divided into more than two parts. His compositions, saved from censorship thanks to the excellent relationship his family had with the Church, go beyond the canons of the time; they did not have to please anyone as he wrote for himself. The result was an original, strange and surprising work. It is the constant use of dissonance and chromaticism, unthinkable in a Renaissance that had at its heart the incipient tonal

proto-harmony later developed in the Baroque, which puts Gesualdo ahead of his time. Together with his tortured life, which his biographers have called “music and murder”, “prince of suffering” and “murder in five voices”, his work lay forgotten for three centuries and only resurged when it was recovered by the vanguard of the 20th century (Stravinsky, Schnittke).

Giovanni Salvatore (1620-1688), Giovanni Maria Trabaci (1557-1647) and Giovanni de Macque (1548-1614), were all influenced by Gesualdo. They are all noteworthy for the intensity, the sad calmness and the dramatic load in all their pieces, and for the capacity that they had to recreate in sound and in long and short notes the moment when the soul leaves the body. The intensity and the emotion they achieve are, simply, unsurpassable.

During this service, the only light in the church comes from six yellow candles on the main altar and a triangular candlestick (called the *Tenebrario*) holding 15 more yellow candles, which represent the eleven “good” apostles, the three Marys, and Christ (the tallest candle, which is white). After each psalm is sung, a candle is extinguished so that after the fourteenth psalm only the tallest candle remains lit (Christ). Whilst the conclusion is being sung (the Song of Zechariah), the six candles on the altar are extinguished one by one until, as the old Office of Lauds defined, the only candle still burning is hidden behind the altar, in such a way that the church remains *in tenebris*, whilst the *Miserere* is sung. This rite symbolizes both the darkness that came upon the Earth when Christ was crucified and his burial. Once the prayers are over, the officiants and the faithful “made a loud noise”, hitting the pews and moving the seats, to simulate the earthquake that occurred on Christ’s death. Once the noise had died down, the candle hidden behind the altar was placed on top of it (a symbol of resurrection) so that all the world could venerate in silence the triumph of Christ’s resurrection over death. After this, the candle was put out and the office was over.

Text of the organization

Sheikh Yasîn al-Tuhâmi

Egipto

Venres, 22, 23:30 h.

Igrexa da Universidade



Sheikh Yasîn al-Tuhâmi. Un *munshid* é un intérprete do *inshad dini* (canto relixioso islámico). Este canto consta de catro xéneros diferentes: o *ibtihalat* (poesía cuxo tema é a súplica, é interpretada unicamente polo solista), o *tawashih diniyya* (poesía relixiosa baseada nun intercambio melódico entre o solista e o coro), os *qisas diniyya* (historias relixiosas cantadas e narradas á vez polo cantante ao que acompaña a orquestra) e o *inshad sufi* que contén os temas da mística islámica, a miúdo interpretado durante as reunións sufíes debido aos efectos espirituais que proporciona.

O Sheikh Yasîn al-Tuhâmi é indiscutiblemente o *munshid* sufi máis famoso de Egipto. Nado en 1948 en Hawatka, unha comunidade de agricultores próxima a Assiout, Sheikh Yasîn recibiu unha educación relixiosa tradicional, estudando a recitación coránica, as ciencias relixiosas e o árabe clásico, coñecementos que lle foron de gran utilidade na súa carreira. Ningún dos membros da súa familia foi *munshid*, nin tampouco había posibilidade algunha de estudar inshad na escola, polo que aprendeu a cantar imitando o que oía nas reunións sufíes locais. Tamén lle influíron os programas de radio dos *munshid-s* máis famosos, a salmodia do Corán e as grandes estrelas da música árabe, incluíndo a Nasr al-Din Tubar, Mustafa Isma'il e sobre todo a Umm Kulthum. En 1973, comezou a darse a coñecer nas festas relixiosas (*mawlid-s*). Alí onde a maioría dos *munshid-s* cantaban mesturando o árabe clásico co popular, el distinguíase por cantar só en árabe clásico, cunha pronuncia perfecta. Incitado e asistido polos *sheikhs* sufíes e os profesores, impresionados pola súa voz refinada, obrigouse a ampliar o seu repertorio, memorizando poesía mística a partir de diferentes libros e para enriquecer o seu son, aumentando o grupo de percusión tradicional mediante instrumentos melódicos. Nuns poucos anos recibiu invitacións para actuar por todo Egipto e conseguiu un contrato para gravar.

Actualmente ten contratadas actuacións con varios meses de antelación, con máis de 30 discos no mercado, e unha gran cantidade de gravacións privadas de audio e vídeo de gran circulación entre os seus fans. Desde a súa casa en Hawatka, percorre todo Egipto actuando máis de 200 noites por ano, durante as reunións sufíes, desde Asuán a Alexandría. As súas innovacións estilísticas, a súa arte e o seu éxito deron lugar a unha gran cantidade de imitadores que forman unha verdadeira escola virtual *madrasa* (escola), situada no centro de Egipto, pero irradiando a súa influencia por todo o país. No último ano, empezou a darse a coñecer no estranxeiro.

Sheikh Yasîn al-Tuhâmi. Un *munshid* es un intérprete del *inshad dini* (canto religioso islámico). Este canto consta de cuatro géneros diferentes: el *ibtihalat* (poesía cuyo tema es la súplica, es interpretada únicamente por el solista), el *tawashih diniyya* (poesía religiosa basada en un intercambio melódico entre el solista y el coro), los *qisas diniyya* (historias religiosas cantadas y narradas a la vez por el cantante al que acompaña la orquesta) y el *inshad sufi* que contiene los temas de la mística islámica, a menudo interpretado durante las reuniones sufíes debido a los efectos espirituales que proporciona.

El Sheik Yasîn al-Tuhâmi es indiscutiblemente el *munshid* sufí más famoso de Egipto. Nacido en 1948 en Hawatka, una comunidad de agricultores próxima a Assiout, Sheikh Yasîn recibió una educación religiosa tradicional, estudiando la recitación coránica, las ciencias religiosas y el árabe clásico, conocimientos que le han sido de gran utilidad en su carrera. Ninguno de los miembros de su familia fue *munshid*, ni tampoco había posibilidad alguna de estudiar *inshad* en la escuela, por lo que aprendió a cantar imitando lo que oía en las reuniones sufíes locales. También le influyeron los programas de radio de los *munshid-s* más famosos, la salmodia del Corán y las grandes estrellas de la música árabe, incluyendo a Nasr al-Din Tubar, Mustafa Isma'il y sobre todo a Umm Kulthum. En 1973, comenzó a darse a conocer en las fiestas religiosas (*mawlid-s*). Allí donde la mayoría de los *munshid-s* cantaban mezclando el árabe clásico con el popular, él se distinguía por cantar solo en árabe clásico, con una pronunciación perfecta. Incitado y asistido por los *sheikhs* sufíes y los profesores, impresionados por su voz refinada, se obligó a ampliar su repertorio, memorizando poesía mística a partir de diferentes libros y para enriquecer su sonido, aumentando el grupo de percusión tradicional mediante instrumentos melódicos. En unos pocos años recibió invitaciones para actuar por todo Egipto y consiguió un contrato para grabar.

Actualmente tiene contratadas actuaciones con varios meses de antelación, con más de 30 discos en el mercado, y una gran cantidad de grabaciones privadas de audio y vídeo de gran circulación entre sus fans. Desde su casa en Hawatka, recorre todo Egipto actuando más de 200 noches por año, durante las reuniones sufíes, desde Asuán a Alejandría. Sus innovaciones estilísticas, su arte y su éxito han dado lugar a una gran cantidad de imitadores que forman una verdadera escuela virtual *madrassa* (escuela), situada en el centro de Egipto, pero irradiando su influencia por todo el país. En el último año, ha empezado a darse a conocer en el extranjero.

Sheikh Yasîn al-Tuhâmi. A *munshid* is a performer of *inshad dini* (Islamic religious singing), comprising four principal varieties in contemporary Egypt: *ibtihalat* (poetry whose theme is the plea, is performed only by the soloist); *tawashih diniyya* (religious poetry based on a melodic exchange between soloist and choir); *qisas diniyya* (religious stories, rendered in song and narrative by a soloist, with instrumental accompaniment, for religious and social occasions)); and *inshad Sufi*, usually performed within Sufi (mystical islamic) gathering for its spiritual effects.

Sheikh Yasin al-Tuhami, indisputably the most famous Sufi *munshid* in Egypt today, is widely considered to be the greatest. Born in 1948 in Hawatka, a farming community near Assiut, Sheikh Yasin received a traditional religious education, studying Qur'anic recitation, the religious sciences, and classical Arabic language, skills which were to be of great value in his career. No one in the family was a *munshid*, nor could he study *inshad* at any school;

rather, he learned to sing by imitating what he heard at local Sufi gatherings. He was also influenced by radio broadcasts of the most famous *munshid*-s, Qur'an reciters, and stars of Arabic music, including Nasr al-Din Tubar, Mustafa Isma'il, and especially Umm Kulthum. In 1973, he began to perform at saint festivals (*mawlid*-s). Whereas most Sufi *munshid*-s had sung a mixture of classical and colloquial Arabic, he distinguished himself by singing only the classical language and pronouncing it flawlessly. Encouraged and assisted by Sufi *sheikhs* and teachers impressed by his fine voice, he strove to broaden his repertoire, memorising mystical poetry from books, and to enrich his sound, augmenting the traditional percussion ensemble with melodic instruments. Within a few years he was receiving invitations to perform throughout Egypt, and had obtained a recording contract. Today, he is fully booked many month in advance, with some 30 commercial cassette recordings released; uncountable private recordings audio and video are widely traded among fans. From his home base in Hawatka, he travels throughout Egypt, performing over 200 nights per year at Sufi gatherings from Aswan to Alexandria. His stylistic innovations, artistry, and success have spawned a large number of imitators, together forming a virtual *madrasa* (school) centered in middle Egypt, but radiating influence throughout the country. During the last year, he has begun performing abroad foreign audiences.

Programa

Música e cantos sufíes

Música y cantos sufíes

Sufi music and songs



O sufismo é ante todo unha práctica e unha experiencia. Como din os sufíes, “quen o proba, sábeo”. Un musulmán é aquel que se somete a Alá. Cumprindo as esixencias básicas da Lei Divina (*shari'a*), un espera entrar no Paraíso na outra vida. Pero o sufí, motivado por un amor profundo e vehemente, busca achegarse a Alá e ao Profeta nesta vida. Esfórzase en imitar ao Profeta en todos os aspectos; practica devocións extraordinarias co fin de purificar os seus baixos instintos (*nafs*), e elevar o seu espírito cara a Deus (*ruh*).

O sufismo non é unha secta, como algunhas veces se alega, senón máis ben a dimensión mística do mesmo islam. Socialmente, comezou como unha práctica individual e en círculos informais de adeptos ao redor dun mestre espiritual (*sheikn*), que á súa morte se desfizeron. Pero a partir do século XIII moitas ordes sufistas (*tariqa-s*) empezaron a establecerse de forma permanente, como un medio para preservar os ensinamentos espirituais e as prácticas do seu xeque fundador. No Exipto de hoxe en día teñen lugar algunhas actividades sufís no marco das ordes, mentres que o sufismo informal maniféstase de forma máis espectacular nos *mawlid-s*.

A práctica sufi inclúe o *hadra*, unha forma de adoración comunitaria que pode incluír pregarías especiais, sermóns, e o *dhikr* (literalmente: recordo, reminiscencia): unha repetición rítmica colectiva de diferentes nomes de Deus, normalmente acompañados de movementos xiratorios ou inclinados. O *hadra* pode comprender tamén o *sama*: escoitar o *inshad* ou o Corán, como un medio de elevar o nivel espiritual dun mesmo, e focalizar os sentimentos místicos. Para algúns, o *sama* melódico é un medio aceptable e efectivo de reforzar a conexión espiritual con Deus. Con frecuencia o *dhikr* e o *inshad* combínanse, o *inshad* para aumentar o sentimento e a concentración no *khikr*.

Mentres que o sufismo na súa forma conservadora é aceptado por un amplo espectro de musulmáns, as súas doutrinas e prácticas máis controvertidas, como son a unión mística e o uso da música no *hadra*, conducen a conflitos periódicos coas escolas islámicas tradicionais. Ata os escritores sufís describen o *sama* melódico como unha forza ambigua que debe ser utilizada só polas persoas maduras e baixo control. Para o puro de corazón e de espírito, o canto pode producir un sentimento poderoso de desexo de Deus (*wajid*), pero para outros pode servir para inflamar un desexo puramente sensual.

No marco do *hadra* das ordes sufís de Exipto, o *munshid* está limitado e controlado polo *sheikh*; o *inshad* é normalmente marxinal dentro da liturxia formal do *khikr* e as pregarías. Nalgunhas ordes, a poesía deséñase a partir dun himno oficial, e cántase con frecuencia usando unhas melodías vocais determinadas. As semellanzas coa música secular minimízanse, e os instrumentos melódicos considéranse con receo pola lei islámica, e utilízanse raramente. Con frecuencia as demostracións de éxtase emocional redúcense en favor de pregarías máis sobrias e comprensibles. Algunhas ordes consideran o *inshad* como unha distracción estética e rexétana totalmente como acompañamento do *dhikr*.

Con todo, cando se executa o *hadra* fóra da xurisdición de calquera *tariqa* ou *sheikh*, por exemplo en vodas ou en festas relixiosas, as estruturas sociais e doctrinales do *tariq* e o seu *sheikh* están ausentes. Neste “*hadra* público”, aberto a todo, o *inshad* é a forza de organización central. Deste xeito, o *munshid* ten o control e, dado que as sancións relixiosas autorizadas contra a música e a emoción están ausentes, o *inshad* é máis libre e máis rico musicalmente falando.

No plano musical, o *inshad* do *hadra* de hoxe en día é unha reminiscencia da música árabe urbana anterior a 1930: un pequeno grupo heteroxéneo (*takht*) no que cada voz instrumental ricamente ornamentada mantén unha individualidade propia, unha forma flexible, incorporando improvisacións instrumentais vocais, modulacións que van desde un modo melódico a outro (*maqam*), cadencias melódicas (*qafila-s*) cantos expresivos de evocadora poesía; unha resposta emocional baixo a forma de exclamacións e xestos por parte do auditorio que inflúe no cantante. Todos estes elementos tenden a desenvolver un estado emocional e estético coñecido co nome de *tarab*, sentimento que hoxe en día raramente se

atopa na música árabe profana.

Ao contrario do *munshid* do *tariqa*, que canta ao servizo dun grupo, o *munshid* dun hadra público é un profesional que basea a súa vida parcial ou totalmente no *inshad*. Pode gravar discos comerciais que lle permiten desenvolver a súa popularidade. Con todo, contrariamente ao cantante profano contemporáneo, o *munshid* sufí apenas ten acceso á radio; a súa fama baséase principalmente nas súas actuacións en directo. Dun xeito formal pode unirse a unha ou máis ordes sufís, pero a miúdo sen unha devoción exclusiva a un *sheikh*, co fin de manter a súa independencia.

As ocasións para a celebración dun *hadra* público inclúen as festas relixiosas, sobre todo o aniversario do Profeta (*mawlid* ao-nabi), e os *mawlids* anuais dos santos. Ao redor da tumba do santo, estes *mawlids* van desde as celebracións modestas dunha noite nun pobo, ata festivais de dúas semanas nas que se xuntan máis dun millón de peregrinos. Nos *mawlids* máis grandes, a zona ao redor da tumba do santo está ateigada de tendas de lona iluminadas nas que os *munshids* lideran *hadras* públicos. Os *munshids* profesionais a miúdo actúan gratis nos *mawlids*, por respecto ao santo, e como medio de gañar publicidade. Os *hadras* públicos con *inshad* e *dhikr* tamén teñen patrocinadores para celebrar os rituais dos ciclos da vida, como vodas, regreso das peregrinacións e os aniversarios dos falecidos.

Os participantes dos *hadra* públicos son libres de expresarse como desexen, dentro de amplos límites, e representan un amplo espectro das actitudes e orientacións relixiosas, incluíndo aos membros das distintas ordes sufís, aos sufís independentes, aos derviches mendicantes, *magazib* (tolos de amor divino), e aos especialistas do *inshad*. O *hadra* público é aberto, creativo, improvisado, algunhas veces caótico, en oposición aos ritos pechados do *tariqa hadra*, e os participantes experimentan un abano moito máis amplo de comportamentos emocionais.

Este *hadra* público é o espazo interpretativo no que o Sheikh Yasin al-Tuhami conseguiu un amplo recoñecemento pola súa voz sonora, expresiva e de gran variedade, por un amplo repertorio poético e impecable pronuncia do árabe clásico. Tamén se lle coñece polo seu talento improvisador e polas súas modulacións vocais, as súas cadencias apaixonadas (*qafla-s*), e a inclusión de improvisacións instrumentais (*taqsim-s*) e pasaxes melódicas dos grandes cantantes árabes como Umm Kulthum. O seu formato, moi imitado, consiste en tres seccións. A primeira e terceira, que conteñen percusión e métrica, están deseñados para acompañar ao *dhikr*, mentres que a sección central é puro sama; a percusión e o *dhikr* detéñense e toda a atención vólvese ás reflexións poéticas ilimitadas de Sheikh Yasin, ás improvisacións expresivas cuxos camiños melódicos volven sobre os seus pasos polas liñas instrumentais con adornos exuberantes que flúen tras el, tecendo ao seu ao redor un rico brocado. Céntrase intensamente no modo musical (*maqam*), víveo e difunde a súa ética. Modula co fin de variar os sentimentos, e á procura do saltana, un estado exclusivo do éxtase modal. Cando completa unha frase musical cunha forte cadencia, elévanse berros de apreciación de entre o público, intensificando o grao emocional. Canta a poesía lentamente, repetindo para darlle máis énfase ou para aclarar a estrutura semántica, variando o tratamento expresivo ou inserindo frases que axuden a aclarar o que é ambiguo, máis para si mesmo que para o público. Aquí, a súa voz rica e sonora chega ao seu máximo apoxeo. Os convencionalismos estéticos ligados aos criterios de pureza vocal reléganse deliberadamente; o que é esencial é a capacidade do *munshid* de comunicar a emoción a través do seu canto. A magnitude do seu timbre vocal inclúe, choros, susurros, palabras,

berros, tensión, relaxación, suspiros, xestos, tremores, todo iso para puntuar, destacar, intensificar, dramatizar, e así comunicar a súa reacción afectiva ao texto. Facendo estalar a linguaxe poética, atrae a nosa atención á superficie do seu son, explorando cada timbre fonético, rompendo os significados establecidos, converténdoo todo en música. A través do emprego destas técnicas, é capaz de proxectar incontables matices da vida, do amor místico, da alegría extática, de desexo e de paixón, á vez doce e triste, dor amarga pola separación, a angustia da ausencia, ese sentimento de abandono dos corpos, todo iso representado polo son.

Cortesía de Michael Frishkopf

El sufismo es ante todo una práctica y una experiencia. Como dicen los sufíes, “el que lo prueba, lo sabe”. Un musulmán es aquel que se somete a Alá. Cumpliendo las exigencias básicas de la Ley Divina (*shari'a*), uno espera entrar en el Paraíso en la otra vida. Pero el sufí, motivado por un amor profundo y vehemente, busca acercarse a Alá y al Profeta en esta vida. Se esfuerza en imitar al Profeta en todos los aspectos; practica devociones extraordinarias con el fin de purificar sus bajos instintos (*nafs*), y elevar su espíritu hacia Dios (*ruh*).

El sufismo no es una secta, como algunas veces se alega, sino más bien la dimensión mística del mismo islam. Socialmente, comenzó como una práctica individual y en círculos informales de adeptos en torno a un maestro espiritual (*sheikh*), que a su muerte se deshicieron. Pero a partir del siglo XIII muchas órdenes sufistas (*tariqa-s*) empezaron a establecerse de forma permanente, como un medio para preservar las enseñanzas espirituales y las prácticas de su jeque fundador. En el Egipto de hoy en día tienen lugar algunas actividades sufís en el marco de las órdenes, mientras que el sufismo informal se manifiesta de forma más espectacular en los *mawlid-s*.

La práctica sufí incluye el *hadra*, una forma de adoración comunitaria que puede incluir plegarias especiales, sermones, y el *dhikr* (literalmente: recuerdo, reminiscencia): una repetición rítmica colectiva de diferentes nombres de Dios, normalmente acompañados de movimientos giratorios o inclinados. El *hadra* puede comprender también el *sama*: escuchar el *inshad* o el Corán, como un medio de elevar el nivel espiritual de uno mismo, y focalizar los sentimientos místicos. Para algunos, el *sama* melódico es un medio aceptable y efectivo de reforzar la conexión espiritual con Dios. Con frecuencia el *dhikr* y el *inshad* se combinan, el *inshad* para aumentar el sentimiento y la concentración en el *khikr*.

Mientras que el sufismo en su forma conservadora es aceptado por un amplio espectro de musulmanes, sus doctrinas y prácticas más controvertidas, tales como la unión mística y el uso de la música en el *hadra*, conducen a conflictos periódicos con las escuelas islámicas tradicionales. Incluso los escritores sufís describen el *sama* melódico como una fuerza ambigua que debe ser utilizada solamente por las personas maduras y bajo control. Para el puro de corazón y de espíritu, el canto puede producir un sentimiento poderoso de deseo de Dios (*wajd*), pero para otros puede servir para inflamar un deseo puramente sensual. En el marco del *hadra* de las órdenes sufís de Egipto, el *munshid* está limitado y controlado por el *sheikh*; el *inshad* es normalmente marginal dentro de la liturgia formal de *khikr* y las plegarias. En algunas órdenes, la poesía se diseña a partir de un himno oficial, y se

canta con frecuencia usando unas melodías vocales determinadas. Las semejanzas con la música secular se minimizan, y los instrumentos melódicos se consideran con recelo por la ley islámica, y raramente se utilizan. Con frecuencia las demostraciones de éxtasis emocional se reducen en favor de plegarias más sobrias y comprensibles. Algunas órdenes consideran el *inshad* como una distracción estética y la rechazan totalmente como acompañamiento del *dhikr*.

Sin embargo, cuando se ejecuta el *hadra* fuera de la jurisdicción de cualquier *tariqa* o *sheikh*, como por ejemplo en bodas o en fiestas religiosas, las estructuras sociales y doctrinales del *tariq* y su *sheikh* están ausentes. En este “*hadra* público”, abierto a todo, el *inshad* es la fuerza de organización central. De este modo, el *munshid* tiene el control y, dado que las sanciones religiosas autorizadas contra la música y la emoción están ausentes, el *inshad* es más libre y más rico musicalmente hablando.

En el plano musical, el *inshad* del *hadra* de hoy en día es una reminiscencia de la música árabe urbana anterior a 1930: un pequeño grupo heterogéneo (*takht*) en el que cada voz instrumental ricamente ornamentada mantiene una individualidad propia, una forma flexible, incorporando improvisaciones instrumentales vocales, modulaciones que van desde un modo melódico a otro (*maqam*), cadencias melódicas (*qafila-s*) cantos expresivos de evocadora poesía; una respuesta emocional bajo la forma de exclamaciones y gestos por parte del auditorio que influye en el cantante. Todos estos elementos tienden a desarrollar un estado emocional y estético conocido con el nombre de *tarab*, sentimiento que hoy en día raramente se encuentra en la música árabe profana.

Al contrario del *munshid* del *tariqa*, que canta al servicio de un grupo, el *munshid* de un *hadra* público es un profesional que basa su vida parcial o totalmente en el *inshad*. Puede grabar discos comerciales que le permiten desarrollar su popularidad. Sin embargo, contrariamente al cantante profano contemporáneo, el *munshid* sufi apenas tiene acceso a la radio; su fama se basa principalmente en sus actuaciones en directo. De una manera formal puede unirse a una o más órdenes sufís, pero a menudo sin una devoción exclusiva a un *sheikh*, con el fin de mantener su independencia.

Las ocasiones para la celebración de un *hadra* público incluyen las fiestas religiosas, sobre todo el aniversario del Profeta (*mawlid al-nabi*), y los *mawlids* anuales de los santos. Alrededor de la tumba del santo, estos *mawlids* van desde las celebraciones modestas de una noche en un pueblo, hasta festivales de dos semanas en las que se juntan más de un millón de peregrinos. En los *mawlids* más grandes, la zona alrededor de la tumba del santo está atestada de tiendas de lona iluminadas en las que los *munshids* lideran *hadras* públicos. Los *munshids* profesionales a menudo actúan gratis en los *mawlids*, por respeto al santo, y como medio de ganar publicidad. Los *hadras* públicos con *inshad* y *dnikr* también tienen patrocinadores para celebrar los rituales de los ciclos de la vida, tales como bodas, regreso de las peregrinaciones y los aniversarios de los fallecidos.

Los participantes de los *hadra* públicos son libres de expresarse como deseen, dentro de amplios límites, y representan un amplio espectro de las actitudes y orientaciones religiosas, incluyendo a los miembros de las distintas órdenes sufís, a los sufís independientes, a los derviches mendicantes, *magazib* (locos de amor divino), y a los especialistas del *inshad*. El *hadra* público es abierto, creativo, improvisado, algunas veces caótico, en oposición a los ritos cerrados del *tariqa hadra*, y los participantes experimentan un abanico mucho más amplio de comportamientos emocionales.

Este *hadra* público es el espacio interpretativo en el que el Sheikh Yasin al-Tuhami ha conseguido un amplio reconocimiento por su voz sonora, expresiva y de gran variedad, por un amplio repertorio poético e impecable pronunciación del árabe clásico. También se le conoce por su talento improvisador y por sus modulaciones vocales, sus cadencias apasionadas (*qafla-s*), y la inclusión de improvisaciones instrumentales (*taqsim-s*) y pasajes melódicos de los grandes cantantes árabes como Umm Kulthum. Su formato, muy imitado, consiste en tres secciones. El primero y tercero, que contienen percusión y métrica, están diseñados para acompañar al *dhikr*, mientras que la sección central es puro *sama*; la percusión y el *dhikr* se detienen y toda la atención se vuelve a las reflexiones poéticas ilimitadas de Sheikh Yasin, a las improvisaciones expresivas cuyos caminos melódicos vuelven sobre sus pasos por las líneas instrumentales con adornos exuberantes que fluyen tras él, tejiendo a su alrededor un rico brocado. Se centra intensamente en el modo musical (*maqam*), lo vive y difunde su ética. Modula con el fin de variar los sentimientos, y a la búsqueda del saltana, un estado exclusivo del éxtasis modal. Cuando completa una frase musical con una fuerte cadencia, se elevan gritos de apreciación de entre el público, intensificando el grado emocional. Canta la poesía lentamente, repitiendo para darle más énfasis o para aclarar la estructura semántica, variando el tratamiento expresivo o insertando frases que ayuden a aclarar lo que es ambiguo, más para sí mismo que para el público. Aquí, su voz rica y sonora llega a su máximo apogeo. Los convencionalismos estéticos ligados a los criterios de pureza vocal se relegan deliberadamente; lo que es esencial es la capacidad del *munshid* de comunicar la emoción a través de su canto. La magnitud de su timbre vocal incluye, llantos, susurros, palabras, gritos, tensión, relajación, suspiros, gestos, temblores, todo ello para puntuar, destacar, intensificar, dramatizar, y así comunicar su reacción afectiva al texto. Haciendo estallar el lenguaje poético, atrae nuestra atención a la superficie de su sonido, explorando cada timbre fonético, rompiendo los significados establecidos, convirtiéndolo todo en música. A través del empleo de estas técnicas, es capaz de proyectar incontables matices de la vida, del amor místico, de la alegría extática, de deseo y de pasión, a la vez dulce y triste, dolor amargo por la separación, la angustia de la ausencia, ese sentimiento de abandono de los cuerpos, todo ello representado por el sonido.

Cortesía de Michael Frishkopf

The Sufism is above all a practice, and an experience. As the Sufi says, “he who tastes, knows”. A Muslim is “one who submits”, to Allah. By fulfilling the basic requirements of Divine law (*shari’a*), one hopes to enter Paradise in the afterlife. But the Sufi, motivated by deep love and longing, seeks to draw nearer to Allah and the Prophet in this life. He strives to imitate the Prophet in all ways; he performs supererogatory devotions in order to purify his lower self (*nafs*), and raise his spirit (*ruh*) towards God.

Sufism is not a sect, as is sometimes alleged, but rather the mystical dimension of Islam itself. Socially, it began with individual practices, and informal circles surrounding a spiritual master (*sheikh*), which broke up after his passing. But from the 13th century more permanent Sufi orders (*tariqa-s*) began to be established, as a means of preserving the spiritual teachings and exercises of their sheikh-founders. In Egypt today, substantial Sufi

activity takes place within the framework of the orders, while informal Sufism is displayed most dramatically in the *mawlid*-s.

Sufi practice include the *hadra*, a form of corporate worship which may comprise special prayers, sermons, and *dhikr* (remembrance): collective rhythmic repetition of selected Names of God, usually accompanied by bowing or turning movements. *Hadra* may also include *sama'*: listening to *inshad* or Qur'an, as a means of raising one's spiritual level, and stirring mystical feeling. For some, melodic *sama'* is an acceptable and effective means of strengthening one's emotional connection to God. Often *dhikr* and *inshad* are combined, *inshad* serving to increase feeling and concentration in *dhikr*.

While Sufism in its conservative forms is acceptable to a broad spectrum of Muslims, its more controversial doctrines and practices, such as mystical union, and the use of music in *hadra*, led to periodic struggles with Islamic legal scholars. Even Sufi writers described melodic *sama'* as an ambiguous force, to be used only by the spiritually mature under controlled conditions. For the pure of heart and spirit, singing may produce a powerful feeling of longing for God (*wajd*), but for others it might serve to inflame sensual desires.

Within the private *hadra* of Egyptian Sufi orders, the *munshid* is limited and controlled by the *sheikh*; *inshad* is usually marginal within the larger formal liturgy of *dhikr* and prayer. In some orders, poetry is drawn from an official hymnal, and frequently sung using fixed choral melodic settings. Resemblances to secular music are minimised, and melodic instruments, regarded with suspicion by Islamic law, are rarely used. Ecstatic displays of emotion are often curtailed, in favour of more sober prayer and understanding. Some orders, regarding *inshad* as an aesthetic distraction, reject it entirely as an accompaniment to *dhikr*.

However when *hadra* is performed outside the jurisdiction of any one *tariqa* or *sheikh*, for public occasions such as weddings or saint festivals, the social and doctrinal strictures of the *tariqa* and its *sheikh* are absent. In this "public *hadra*", open to all, *inshad* is the central organising force. Here, the *munshid* is in control, and since authoritative religious sanctions against music and emotionality are absent, *inshad* is freer and musically richer.

Musically, contemporary public *hadra inshad* is reminiscent of pre-1930 urban Arabic music: a small heterogeneous ensemble (*takht*), in which each highly ornamented instrumental voice maintains its individuality; a flexible form, incorporating extensive vocal and instrumental improvisation; tasteful modulation from one melodic mode (*maqam*) to another; formulaic melodic cadences (*qafla*-s); expressive singing of evocative poetry; emotional feedback from listeners, by gesture or exclamation, which guides the performer's decisions – all of these elements combine to develop the powerful aesthetic-emotional state known in Arabic as *tarab*, so rarely found in secular Arabic music today.

Unlike the *tariqa munshid*, who sings as a devotee of the group, the *munshid* of the public *hadra* is a professional, relying wholly or in part upon *inshad* for his livelihood. He may record commercial tapes which serve to spread his popularity. However, unlike the contemporary secular singer, the Sufi *munshid* is barely audible in the broadcast media; his reputation rests primarily on live performance. Formally he may join one or more Sufi orders, but often without exclusive devotion to one *sheikh*, so as to maintain independence.

Occasions for public *hadra* include religious holidays, especially the *mawlid al-nabi* (Prophet's birthday), and the yearly *mawlid*-s of the saints. Centered on the saint's shrine, these *mawlid*-s range from modest one-night village celebrations, to two-week festivals drawing upwards of one million pilgrims. In the larger *mawlid*-s, the crowded area around the

saint's shrine is dotted with brightly illuminated canvas tents within which munshid-s lead public hadra-s. The professional munshid often performs gratis at a mawlid, out of respect for the saint, and as a means of gaining exposure. Public hadra-s with inshad and dhikr are also sponsored by individuals to celebrate life-cycle rituals, such as weddings, returns from pilgrimage, and yearly memorials for the departed.

Participants in public hadra are free, within wide limits, to express themselves as they wish, and may represent a broad spectrum of religious attitudes and orientations, including members of various Sufi orders, independent Sufis, mendicant dervishes, *magazib* (mad with Divine love), and inshad connoisseurs. Some come to perform dhikr, some to be moved by mystical poetry, or music; others want spectacle and entertainment. The public hadra is open, creative, improvisational, sometimes chaotic, as opposed to the closed ritual order of the tariqa hadra, and participants display a much broader range of emotional behaviour.

This public hadra is the performative space in which sheikh Yasin al-Tuhami has achieved wide renown for his sonorous, wide-ranging, and expressive voice, expansion of the poetic repertoire, and impeccable pronunciation of classical Arabic. He is known also for his skilful use of improvisation and modulation, his passionate cadences (*qafila-s*), and his inclusion of instrumental improvisations (*taqsim-s*), and melodic excerpts from the great Arabic singers, particularly Umm Kulthum.

His now widely-imitated hadra format consists of three sections. The first and third, containing percussion and meter, are designed to accompany the dhikr, while the central section is pure sama'; percussion and dhikr stop, and all attention turns to Sheikh Yasin's un-metered poetic ruminations, expressive improvisations whose melodic paths are retraced by the lushly ornamented instrumental lines streaming behind him, weaving around him a rich brocade. he focuses intensively on the musical mode (*maqam*), dwelling in it, diffusing its ethos. He modulates to vary the mood, and in search of *saltana*, an exclusive state of modal ecstasy. When he completes a musical phrase with a strong cadence, cries of appreciation arise from his listeners, intensifying the emotional level. He sings poetry slowly, repeating for emphasis or to clarify semantic structure, varying the expressive treatment, or inserting phrases to help elucidate that which is ambiguous, for himself as much as for the listener.

Here too his richly resonant voice is at its most emotionally charged. Conventional aesthetics of vocal purity are thrust aside; what is essential is the munshid's ability to convey felt emotion through singing. His astonishing timbral range includes cries, whispers, speech, shouts, straining, looseness, hoarseness, sighs, tremolo, all serving to punctuate, highlight, intensify, dramatise, and thereby communicate his affective reaction to the text. Cracking open the poetic language, he calls attention to its sound surfaces, exploring the phonetic timbres, breaking down referential meaning, turning everything into music. Using these techniques, he is able to project so many delicate shades of the mystical lover's life: ecstatic joy; passionate love and desire; sweet but mournful longing; bitter pain of separation, the anguish of absence, causing the lover's body to waste away-all are rendered in sound.

Courtesy of Michael Frishkopf

The King's Consort

Inglaterra

Robert King, director
Sophie Junker & Mhairi Lawson, sopranos

Sábado, 23, 19:30 h.
Igrexa das Ánimas



Foto: Keith Saunders

The King's Consort. É unha das máis destacadas orquestras europeas de instrumentos de época. Fundada en 1980 por Robert King, TKC e o seu igualmente prestixioso Coro de The King's Consort estiveron de xira polos 5 continentes, actuado en case todos os países de Europa, extremo oriente, así como Norte e Suramérica. Con 95 CDs en catálogo e máis dun millón de copias vendidas TKC é unha das orquestras de instrumentos históricos con maior número de gravacións.

Durante 30 anos TKC presentou unha extraordinaria variedade de repertorio, que abarca desde 1550 ata a actualidade, nas mellores salas de concertos. Destacan varias intervencións nos BBC Proms; representacións da espectacular *Coroación de Jorge II*, a reconstrución veneciana *Lo Sposalizio*, *A Misa en si menor* e *A Paixón segundo San Mateo* de Bach e do *Elías* de Mendelssohn por toda Gran Bretaña e Europa; versións escénicas de *The Fairy Queen* de Purcell en España e o Reino Unido; o concerto inaugural de "As Celebracións de Purcell" para BBC Televisión e o *Réquiem* de Mozart no glorioso palacio da Alhambra de Granada. Outras óperas escenificadas foron *Ottone* de Händel en Xapón e Gran Bretaña, *Ezio*, tamén de Händel, no Théâtre deas Champs-Élysées de París e *The Indian Queen* de Purcell no histórico teatro de Schwetzingen en Alemaña. En xiras máis afastadas ofreceron concertos e funcións de ópera en Xapón, Hong-Kong e Filipinas, en México, Brasil e Arxentina e por todos os EEUU e Canadá.

No ámbito cinematográfico o Coro de TKC participou nas bandas sonoras das películas *O Reino dos Ceos* de Ridley Scott, *As Crónicas de Narnia*, *Piratas do Caribe*, *Flushed Away* e *O Código Da Vinci*.

The King's Consort. Es una de las más destacadas orquestas europeas de instrumentos de época. Fundada en 1980 por Robert King, TKC y su igualmente prestigioso Coro de The King's Consort han estado de gira por los 5 continentes, habiendo actuado en casi todos los países de Europa, extremo oriente, así como Norte y Suramérica. Con 95 CDs en catálogo y más de un millón de copias vendidas TKC es una de las orquestas de instrumentos históricos con mayor número de grabaciones.

Durante 30 años TKC ha presentado una extraordinaria variedad de repertorio, que abarca desde 1550 hasta la actualidad, en las mejores salas de conciertos. Destacan varias intervenciones en los BBC Proms; representaciones de la espectacular *Coronación de Jorge II*, la reconstrucción veneciana *Lo Sposalizio*, *La Misa en si menor* y *La Pasión según San Mateo* de Bach y del *Elías* de Mendelssohn por toda Gran Bretaña y Europa; versiones escénicas de *The Fairy Queen* de Purcell en España y el Reino Unido; el concierto inaugural de 'Las Cele-

braciones de Purcell' para BBC Televisión y el *Réquiem* de Mozart en el glorioso palacio de la Alhambra de Granada. Otras óperas escenificadas han sido *Ottone* de Händel en Japón y Gran Bretaña, *Ezio*, también de Händel, en el Théâtre des Champs-Élysées de París y *The Indian Queen* de Purcell en el histórico teatro de Schwetzingen en Alemania. En giras más lejanas han ofrecido conciertos y funciones de ópera en Japón, Hong-Kong y Filipinas, en México, Brasil y Argentina y por todos los EEUU y Canadá.

En el ámbito cinematográfico el Coro de TKC ha participado en las bandas sonoras de las películas *El Reino de los Cielos* de Ridley Scott, *Las Crónicas de Narnia*, *Piratas del Caribe*, *Flushed Away* y *El Código Da Vinci*.

The King's Consort is one of the Europe's leading period instrument orchestras. Founded in 1980 by Robert King, TKC and its equally renowned Choir of The King's Consort have toured in 5 continents and appeared in almost every European country, Far East, as well as North and South America. With 95 CD's in the catalogue, and more than one million CD sales, TKC is one of world's most-recorded historical instrument orchestras.

For thirty years TKC has presented a widely variety of repertoire spanning from 1550 to the present day, in many of the greatest European concert halls. Highlights have included several appearances at the BBC Proms; performances of the spectacular *Coronation of King George II*; the Venetian reconstruction of *Lo Sposalizo*, Bach's *Mass in B Minor* and *St. Matthew Passion* and Mendelson's *Elias* across Great Britain and Europe; stage performances of Purcell *The Fairy Queen* in Spain and Great Britain; the opening concert of BBC TV's Purcell celebrations and Mozart's *Requiem* in the spectacular of Granadas's Alhambra Palace. Other staged operas have included Händel's *Ottone* in Japan and Great Britain; Händel's *Ezio*, at the Théâtre des Champs-Élysées in Paris and Purcell's *The Indian Queen* in the historic theatre in Schwetzingen in Germany; tours further afield have included concert and opera performances in Japan, Hong-Kong and Philippines, in Mexico, Brazil and Argentina and across the USA and Canada. In the world of movies TKC's choir feature in the sound tracks of Ridley Scott's *The Kingdom of Heaven*, and *The Chronicles of Narnia*, *Pirates of the Caribbean*, *Flushed Away* and *The Da Vinci Code*.

Robert King. Nacido en 1960, King foi membro do Coro do St John's College de Cambridge onde as súas interpretacións solistas inclúen unha gravación con gran éxito de vendas do *Réquiem* de Duruflé. En 1980 durante a súa estancia na Universidade de Cambridge fundou a orquestra de instrumentos de época e coro The King's Consort. Fixo o seu debut nos BBC Proms como director en 1991 e desde entón foi invitado en sete ocasións máis.

A apertada axenda como director de Robert King, logo de 30 anos dunha dinámica carreira que lle levou por todo o mundo cun repertorio dunha amplitude pouco habitual. Aparte do especial recoñecemento que recibe polas súas interpretacións da música barroca, tamén inclúe un amplo espectro de obras clásicas e románticas temperás, tanto sinfónicas como corais, con especial énfase na música de Mozart, Haydn e Mendelssohn e unha continua especialización nos compositores ingleses de comezos do S. XX, particularmente nos traballos de Ralph Vaughan Williams. Está considerado un destacado experto na música de Henry Purcell. A máis diso as súas extensas edicións discográficas de obras deste com-

positor, foi Director Artístico do Festival do Terceiro Centenario de Purcell celebrado no Wigmore Hall e autor da “biografía definitiva” do compositor.

Robert King. Nacido en 1960, King fue miembro del Coro del St John's College de Cambridge donde sus interpretaciones solistas incluyen una grabación con gran éxito de ventas del *Réquiem* de Duruflé. En 1980 durante su estancia en la Universidad de Cambridge fundó la orquesta de instrumentos de época y coro The King's Consort. Hizo su debut en los BBC Proms como director en 1991 y desde entonces ha sido invitado en siete ocasiones más. La apretada agenda como director de Robert King, después de 30 años de una dinámica carrera que le ha llevado por todo el mundo con un repertorio de una amplitud poco habitual. Aparte del especial reconocimiento que recibe por sus interpretaciones de la música barroca, también incluye un amplio espectro de obras clásicas y románticas tempranas, tanto sinfónicas como corales, con especial énfasis en la música de Mozart, Haydn y Mendelssohn y una continua especialización en los compositores ingleses de comienzos del S. XX, particularmente en los trabajos de Ralph Vaughan Williams. Está considerado un destacado experto en la música de Henry Purcell. Amén de sus extensas ediciones discográficas de obras de este compositor, fue Director Artístico del Festival del Tercer Centenario de Purcell celebrado en el Wigmore Hall y autor de 'la biografía definitiva' del compositor.

Robert King born in 1960, he was a chorister with the Choir of St. John's College, Cambridge, where his solo performances included a best-selling recording of Duruflé's *Requiem*. In 1980 when in Cambridge University he founded the period instrument orchestra and choir The King's Consort. He made his BBC Proms conducting début in 1991 and has since been invited a further seven times.

Robert King's busy conducting schedule, after thirty years of a dynamic career that has taken him around the world with an unusual wide spread repertoire. Besides special acclaim for his interpretations of Baroque music, he also includes a wide spread of classical and early romantic works, both symphonic and choral, with a particular focus on the music of Mozart, Haydn and Mendelson and a continuing specialisation in early 20th century English composers, particularly the works of Ralph Vaughan Williams. He is widely regarded as a leading expert on the music of Henry Purcell. Apart from the massive recording editions of this composer music, he was the artistic director of Wigmore Hall's Purcell tercentenary Festival and the author of the “definitive biography” of the composer.

Programa

Trois Leçons de Ténèbres

François Couperin 'Le Grand'
Magnificat anima mea

Monsieur de Sainte-Colombe le fils
Prélude en mi menor

Marin Marais
Tombeau pour Sieur de Ste. Colombe

Marin Marais
Chaconne en La mayor

François Couperin
Motet pour le jour de Pâques

François Couperin
Trois Leçons de Ténèbres
Première leçon
Deuxième leçon
Troisième leçon



“Non hai que asombrarse porque os italianos pensen que a nosa música é tediosa e estupefaciente, que de acordo co seu gusto pareza plana e insulsa, se tomamos en consideración a natureza dos aires franceses comparada con aquela dos italianos. Os franceses, nos seus aires, apuntan ao suave, ao sinxelo, ao fluído e coherente... pero os italianos... aventúranse nas cadencias máis ousadas e na disonancia máis irregular; e os seus aires sáense tanto dos camiños habituais que non se asemellan ás composicións de ningunha outra nación no mundo”.

É así como Ragueuet no seu *Parallèles deas Italiens et deas François* (1705) explicaba as diferenzas entre os dous estilos nacionais ao comezo do s. XVIII. A música francesa da época xiraba principalmente ao redor da figura de Luís XIV, “Le Roi Soleil”, coa súa máxima “L’Etat, c’est moi” e a súa idea de que a vida cultural francesa debía reflectir a gloria da monarquía. Con este fin empregaba a gran número de músicos dedicados a producir obras monumentais para a Chapelle Royale na celebración diaria da Misa Solemne –un acontecemento musical espectacular, como nos mostran os Grands Motets de Michel de Lalande (1657-1726). En 1693 Luís XIV nomeou a Couperin para cubrir un dos 4 postos de organista. A súa función sería tanto a de crear música, como a de interpretala. Con todo corrían tempos de cambio e mentres seguían celebrándose as maxestosas celebracións da Chapelle, nos primeiros anos do s. XVIII a gloria do Rei estaba en declive e certos toques

de moderación fóronse impondo no seu estilo de vida. Aínda que nunca abandonou o seu gusto polo espectáculo e a cerimonia, as súas preferencias cambiaron e baixo a influencia de Madame de Maintenon desviou a súa atención de Versalles cara aos praceres máis caseiros de Marly.

A música relixiosa que se conserva de Couperin contrasta con forza coa que habitualmente se interpretaba en Versalles, resultando moito máis próxima á música italiana de Carissimi e o seu discípulo francés Charpentier, que aos motetes de Lalande e Lully. Toda a súa música sacra está composta para unha, dúas ou tres voces e continuo, ás veces con instrumentación concertante e coro. Así as únicas obras relixiosas a gran escala que puidese escribir e das que se di existían manuscritos á súa morte desapareceron. Este foi o destino de gran parte da súa música, ata as cartas que intercambiou con Bach foron supostamente destruídas en anos sucesivos ao ser utilizadas ¡para cubrir tarros de marmelada!

As *Trois Leçons de Ténèbres*, que apareceron impresas entre 1713 e 1717, atópanse entre o pequeno número de pezas litúrxicas de Couperin que foron publicadas en vida do compositor. O termo *Tenebrae* probablemente fai referencia á escuridade que aos poucos se estendía durante os servizos relixiosos: quince cirios colocados nun marco triangular íanse apagando un a un ata que os maitines concluían na escuridade. O texto, tomado das *Lamentacións de Xeremías*, cantábase tradicionalmente nos Maitines do Xoves Santo, mentres se facía o propio o Venres e Sábado Santos coas outras seccións das Lamentacións, ata o total de nove *Leçons*. Con todo era habitual nesas datas adiantar o oficio de maitines á tarde anterior, o que explicaría o encabezamiento 'pour le Mercredy' que figura nas tres *Leçons* publicadas. Misteriosa é a ausencia das outras seis, posto que Couperin fai referencia á súa inminente aparición impresa e afirma que aquelas para o Venres Santo foran escritas anos antes. No seu segundo libro para clavecín, publicado en 1717, tamén se mencionan as nove pezas.

As tres *Leçons* conservadas presentan un estilo singular coas súas descrições da amarga angustia de Xeremías sobre unha música excepcional. As dúas primeiras son para unha voz solista, mentres que a terceira é para dúo. As seccións de recitativos declamatorios e ariosos proceden do estilo da *tragédie lyrique*, á vez que Couperin tamén se adhire ás formas tradicionais ao escribir o *Incipit* ao modo do canto chairo e ao empregar as letras do alfabeto hebreo que preceden a cada estrofa do texto como melismas. O contraste do texto principal con estas seccións fluídas nas cales os melismas soan case indiferentes, desapasionados, é deliberado: as letras actúan como antíteses fronte á aberta expresividade do queixume de Xeremías. Para as seccións principais das *Leçons* emprégase un estilo de declamación libre nos recitativos, mentres que o núcleo emocional de cada movemento está escrito na forma dun arioso máis estreitamente prefixado. A linguaxe armónica é rica en disonancias, o que crea unha tensión considerable. Cada *Leçon* conclúe coas palabras de Xeremías ao pobo da Cidade Santa, "Xerusalén, vólvetes cara ao Señor o teu Deus".

As outras dúas obras de Couperin que presenta o programa datan dun época anterior, con seguridade son anteriores a 1703 e moi probablemente fosen compostas na década de 1690-99, e están recollidas nun manuscrito que actualmente garda a Biblioteca Municipal de Versalles. O *Magnificat*, coa súa diversidade de modos textuais, inspira unha moi notable posta en música que contén ata once seccións contrastantes noutros tantos minutos e o *Motet* pour le jour de Pâques, escrito para a Chapelle Royale, ofrécenos un brillante dúo que celebra con alegría a Pascua de Resurrección.

O compositor e violagambista francés Monsieur de Sainte-Colombe foi sempre unha figura misteriosa da que pouco se sabe aparte da reputación de virtuoso extraordinario que gozou no seu tempo. Nunca desempeñou cargo algún en ningunha das institucións reais, pero chegounos que tivo dúas fillas das cales “unha tocaba a viola soprano e a outra a viola baixo, e xunto ao seu pai formaban un consort de tres violas”. Traballou unha tempada en Inglaterra, quizais polas súas crenzas relixiosas. Varios gambistas posteriores aseguran terse formado ás ordes de Sainte-Colombe, entre eles o destacado compositor (e discípulo de Lully) Marin Marais, quen lle tributou unha homenaxe a través dunha *Tombeau* incluído no segundo libro dos seus *Pièces de viole* de 1701. A data de publicación deste volume tomouse como sinal de que Sainte-Colombe (pai) falecera pouco antes. A *Chaconne* en La Maior de Marais procede do seu quinto libro, publicado en 1725. O *Prelude* de Lle Sieur de Sainte-Colombe le Fils figura nun manuscrito agora conservado na Biblioteca da Catedral de Durham (MS A27).

Cortesía de Robert King

“No hay que asombrarse porque los italianos piensen que nuestra música es tediosa y estupefaciente, que de acuerdo con su gusto parezca plana e insulsa, si tomamos en consideración la naturaleza de los aires franceses comparada con aquella de los italianos. Los franceses, en sus aires, apuntan a lo suave, a lo sencillo, a lo fluido y coherente... pero los italianos... se aventuran en las cadencias más osadas y en la disonancia más irregular; y sus aires se salen tanto de los caminos habituales que no se asemejan a las composiciones de ninguna otra nación en el mundo”.

Es así como Ragueuet en su *Parallèles des Italiens et des François* (1705) explicaba las diferencias entre los dos estilos nacionales al comienzo del s. XVIII. La música francesa de la época giraba principalmente en torno a la figura de Luis XIV, ‘Le Roi Soleil’, con su máxima ‘L’Etat, c’est moi’ y su idea de que la vida cultural francesa debía reflejar la gloria de la monarquía. Con este fin empleaba a gran número de músicos dedicados a producir obras monumentales para la Chapelle Royale en la celebración diaria de la Misa Solemne –un acontecimiento musical espectacular, como nos muestran los Grands Motets de Michel de Lalande (1657-1726). En 1693 Luis XIV nombró a Couperin para cubrir uno de los 4 puestos de organista. Su función sería tanto la de crear música, como la de interpretarla. Sin embargo corrían tiempos de cambio y mientras seguían celebrándose las majestuosas celebraciones de la Chapelle, en los primeros años del s. XVIII la gloria del Rey estaba en declive y ciertos toques de moderación se fueron imponiendo en su estilo de vida. Si bien nunca abandonó su gusto por el espectáculo y la ceremonia, sus preferencias cambiaron y bajo la influencia de Madame de Maintenon desvió su atención de Versalles hacia los placeres más hogareños de Marly.

La música religiosa que se conserva de Couperin contrasta con fuerza con la que habitualmente se interpretaba en Versalles, resultando mucho más próxima a la música italiana de Carissimi y su discípulo francés Charpentier, que a los motetes de Lalande y Lully. Toda su música sacra está compuesta para una, dos o tres voces y continuo, a veces con instrumentación concertante y coro. Así las únicas obras religiosas a gran escala que pudieran haber escrito y de las que se dice existían manuscritos a su muerte han desaparecido. Este fue

el destino de gran parte de su música, incluso las cartas que intercambió con Bach fueron supuestamente destruidas en años sucesivos al ser utilizadas ¡para cubrir tarros de mermelada!

Las *Trois Leçons de Ténèbres*, que aparecieron impresas entre 1713 y 1717, se encuentran entre el pequeño número de piezas litúrgicas de Couperin que fueron publicadas en vida del compositor. El término *Tenebrae* probablemente hace referencia a la oscuridad que poco a poco se extendía durante los servicios religiosos: quince cirios colocados en un marco triangular se iban apagando uno a uno hasta que los maitines concluían en la oscuridad. El texto, tomado de las *Lamentaciones de Jeremías*, se cantaba tradicionalmente en los Maitines del Jueves Santo, mientras se hacía lo propio el Viernes y Sábado Santos con las otras secciones de las Lamentaciones, hasta el total de nueve *Leçons*. Sin embargo era habitual en esas fechas adelantar el oficio de maitines a la tarde anterior, lo que explicaría el encabezamiento 'pour le Mercredi' que figura en las tres *Leçons* publicadas. Misteriosa es la ausencia de las otras seis, puesto que Couperin hace referencia a su inminente aparición impresa y afirma que aquellas para el Viernes Santo habían sido escritas años antes. En su segundo libro para clavecín, publicado en 1717, también se mencionan las nueve piezas.

Las tres *Leçons* conservadas presentan un estilo singular con sus descripciones de la amarga angustia de Jeremías sobre una música excepcional. Las dos primeras son para una voz solista, mientras que la tercera es para dúo. Las secciones de recitativos declamatorios y *ariosos* proceden del estilo de la *tragédie lyrique*, a la vez que Couperin también se adhiere a las formas tradicionales al escribir el *Incipit* al modo del canto llano y al emplear las letras del alfabeto hebreo que preceden a cada estrofa del texto como melismas. El contraste del texto principal con estas secciones fluidas en las cuales los melismas suenan casi indiferentes, desapasionados, es deliberado: las letras actúan como antítesis frente a la abierta expresividad del lamento de Jeremías. Para las secciones principales de las *Leçons* se emplea un estilo de declamación libre en los recitativos, mientras que el núcleo emocional de cada movimiento está escrito en la forma de un *arioso* más estrechamente prefijado. El lenguaje armónico es rico en disonancias, lo que crea una tensión considerable. Cada *Leçon* concluye con las palabras de Jeremías al pueblo de la Ciudad Santa, "Jerusalén, vuélvete hacia el Señor tu Dios".

Las otras dos obras de Couperin que presenta el programa datan de un época anterior, con seguridad son anteriores a 1703 y muy probablemente fueran compuestas en la década de 1690-99, y están recogidas en un manuscrito que actualmente guarda la Biblioteca Municipal de Versalles. El *Magnificat*, con su diversidad de modos textuales, inspira una muy notable puesta en música que contiene hasta once secciones contrastantes en otros tantos minutos y el *Motet pour le jour de Pâques*, escrito para la Chapelle Royale, nos ofrece un brillante dúo que celebra con alegría la Pascua de Resurrección.

El compositor y violagambista francés Monsieur de Sainte-Colombe ha sido siempre una figura misteriosa de la que poco se sabe aparte de la reputación de virtuoso extraordinario que disfrutó en su tiempo. Nunca desempeñó cargo alguno en ninguna de las instituciones reales, pero nos ha llegado que tuvo dos hijas de las cuales "una tocaba la viola soprano y la otra la viola bajo, y junto a su padre formaban una *consort* de tres violas". Trabajó una temporada en Inglaterra, quizás por sus creencias religiosas. Varios gambistas posteriores aseguran haberse formado a las órdenes de Sainte-Colombe, entre ellos el destacado compositor (y discípulo de Lully) Marin Marais, quien le tributó un homenaje a través de una

Tombeau incluido en el segundo libro de sus *Pièces de viole* de 1701. La fecha de publicación de este volumen se ha tomado como señal de que Sainte-Colombe (padre) había fallecido poco antes. La *Chaconne* en La Mayor de Marais procede de su quinto libro, publicado en 1725. El *Prelude* de Le Sieur de Sainte-Colombe le Fils figura en un manuscrito ahora conservado en la Biblioteca de la Catedral de Durham (MS A27).

Cortesía de Robert King

"It is not to be wondered at that the Italians think our music dull and stupefying, that according to their taste it appears flat and insipid, if we consider the nature of the French airs compared to those of the Italians. The French in their airs, aim at the soft, the easy, the flowing and coherent ... but the Italians ... venture the boldest cadences and the most irregular dissonance; and their airs are so out of the way that they resemble the compositions of no other nation in the world".

In this manner does Roguenet, in his *Parallèles des Italiens et des François* (1705) explain the differences between the two national styles at the turn of the 18th Century. Music in France at this time largely revolved around Louis XIV, 'Le Roi Soleil', with his dictum 'L'Etat, c'est moi' and his idea that French cultural life should reflect the monarch's glory. To this end he employed a large number of musicians, dedicated to producing monumental works such as the Chapelle Royale at the daily celebration of High Mass – a spectacular musical affair, as is shown to us in the Grands Motets of Michel de Lalande (1657-1726). In 1693 Louis appointed Couperin as one of the four organists. His function was to provide music as well as interpret it. However, times were changing, and whilst grandiose celebrations in the Chapelle continued, by the early years of the 18th Century the King's glory was in decline, and certain touches of moderation were forced upon his lifestyle. Whilst he never abandoned his love of spectacle and ceremony, Louis' preferences changed and, under the influence of Madame de Maintenon, he turned his attention away from Versailles to the more homely pleasures of Marly.

Couperin's surviving church music is a complete contrast to that which was usually performed at Versailles, closer to the Italian music of Carissimi and his French pupil Charpentier, than the motets of Lalande and Lully. All of his surviving sacred music is scored for one, two or three voices and continuo, sometimes with concertante instruments and chorus. Thus the only large-scale sacred works he may have written and is said to have existed in manuscript at his death, have disappeared. This was the destiny with a large part of his music, including the letters he exchanged with Bach were allegedly destroyed in later years when they were used as jam pot covers!

The *Trois Leçons de Ténèbres*, which appeared in print between 1713 and 1717, is found amongst the small amount of Couperin's ecclesiastical music that was published during the composer's lifetime, and the name *Tenebrae* probably refers to the darkness that gradually spread during the religious services: fifteen candles, fitted on a triangular frame, were extinguished one by one until Matins ended in darkness. The text, taken from the *Lamentations of Jeremiah*, was traditionally sung at Matins on Maundy Thursday, whilst the same was done with other sections of the Lamentations performed on Good Friday and Holy Saturday, making a total of nine *Leçons*. However, it was normal to advance the office of Matins

on these days to the previous afternoon, which explains the heading on the three published *Leçons* of 'pour le Mercredi', which appears in the three *Leçons* published.

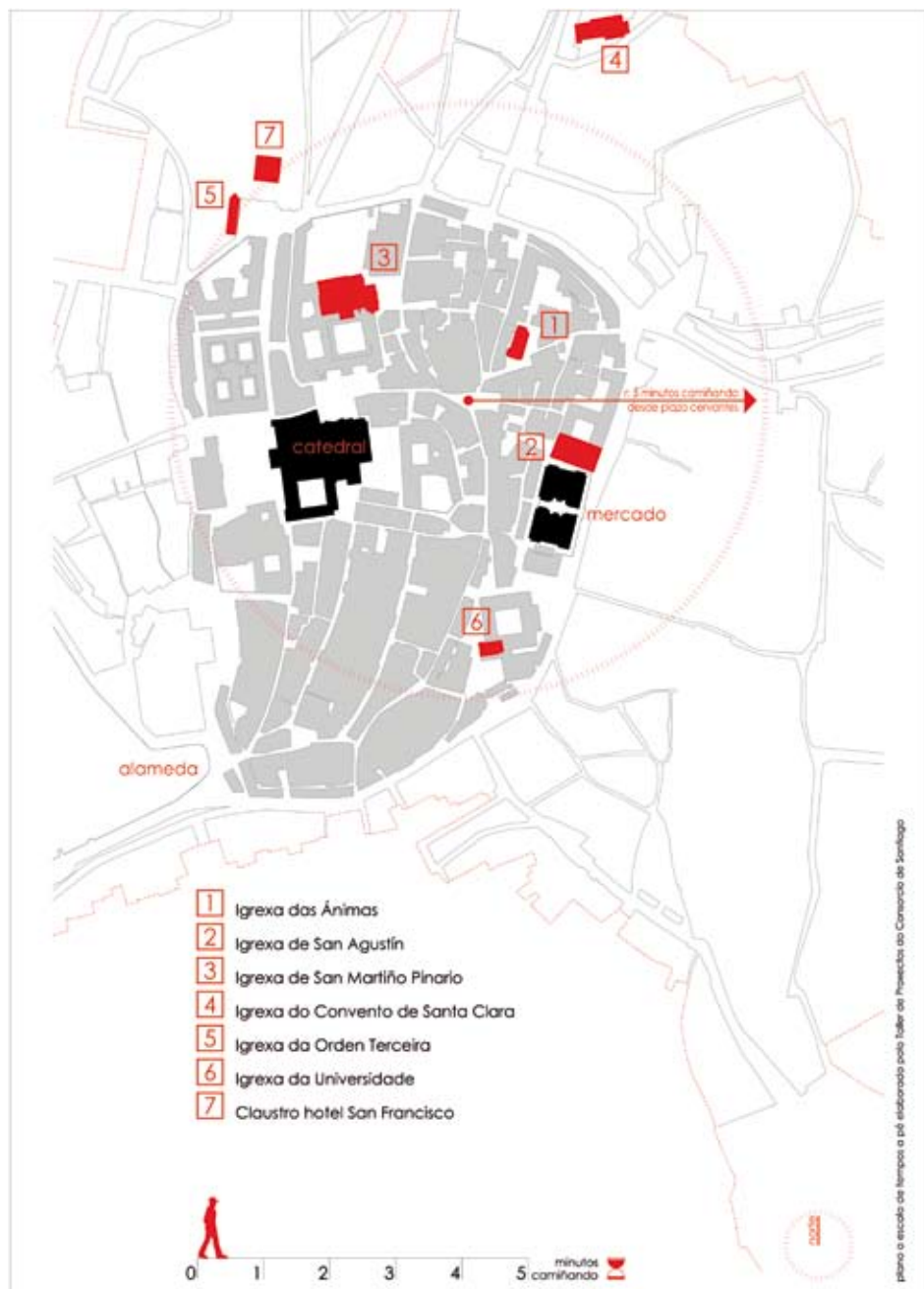
Puzzling is the absence of the other six as Couperin makes reference to their imminent appearance in print, and states that those for the Friday had been written some years before. The second book for harpsichord, published in 1717, also mentions the nine pieces.

The three *Leçons* conserved present a singular style with its descriptions of Jeremiah's bitter anguish in settings with music which is exceptional. The first two are for a solo voice, whilst the third is for a duet. The sections of declamatory recitative and *arioso* are descendants of the *tragédie lyrique*, whilst at the same time Couperin also adheres to traditional forms in setting the opening *Incipit* in plainsong form and in setting the Hebrew letters of the alphabet that precede each verse of the text as melismas. The contrast of these flowing sections with the main text, in which the melismas sound almost indifferent, dispassionate, is deliberate: the letters act as an antithesis to the overt expressiveness of Jeremiah's lament. For the main sections of the *Leçons* a declamation style free of recitatives is used, whilst the emotional core of each movement is written in a more tightly prefixed *arioso* form. The harmonic language is rich in dissonances creating considerable tension. Each *Leçon* ends with Jeremiah's words to the people of the Holy City, "Jerusalem, turn to the Lord your God".

The remaining two pieces by Couperin, presented in the programme, date from an earlier period most likely before 1703 and most probably written during the 1690s. They are contained in a manuscript now held in the Bibliothèque Municipale in Versailles. The *Magnificat*, with its diversity of textual moods, inspires a remarkable music setting which contains up to eleven contrasting sections in as many minutes and the *Motet pour le jour de Pâques*, written for Chapelle Royale, offers us a brilliant duet which celebrates with joy the Easter Resurrection.

The French composer and gambist Monsieur de Sainte-Colombe has always been a mysterious figure of whom little is known about other than in his time he enjoyed a reputation as an exceptional virtuoso. He never held a post in any of the royal institutions, but it seems that he had two daughters whom "one played on the treble viol and the other the bass viol, and together with their father formed a consort of the three viols." He worked for a time in England probably because of his religious beliefs. Several later gambists claimed to have studied under Sainte-Colombe, among them the notable composer (and disciple of Lully) Marin Marais, who paid homage to him through *Tombeau* included in his second book *Pièces de viole* of 1701. The date of the book's publication has been taken as a sign that Sainte-Colombe (father) had died shortly before. The *Chaconne* in *The Major* by Marais comes from his fifth book published in 1725. The *Prelude* of Le Sieur by Sainte-Colombe le Fils figures in a manuscript now kept in the Library at Durham Cathedral (MS A27).

Courtesy of Robert King



- 1 Igrexa das Ánimas
- 2 Igrexa de San Agustín
- 3 Igrexa de San Martiño Pinario
- 4 Igrexa do Convento de Santa Clara
- 5 Igrexa da Orden Terceira
- 6 Igrexa da Universidade
- 7 Claustro hotel San Francisco



CONSORCIO DE SANTIAGO
CULTURA E PATRIMONIO



Edificio da Casa do Cabido, de titularidade do Consorcio de Santiago, en proceso de rehabilitación como anexo do Museo das Peregrinacións e de Santiago

800
anive
RSARIO
CATEDRAL de
SANTIAGO

Entrada gratuita retirando o ticket na hora e lugar do concerto. Aforo limitado