

CONSORCIO DE SANTIAGO

CULTURA E PATRIMONIO

# IV FESTIVAL DE MÚSICAS CONTEMPLATIVAS

7. 8. 9. 10. 11. ABRIL-2009

SANTIAGO DE COMPOSTELA







CONSORCIO DE SANTIAGO

CULTURA E PATRIMONIO

# IV FESTIVAL DE MÚSICAS CONTEMPLATIVAS

7. 8. 9. 10. 11. ABRIL-2009

SANTIAGO DE COMPOSTELA

# CONSORCIO DA CIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

## CONSELLO DE ADMINISTRACIÓN

### Presidente

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

### Vicepresidentas

Dna. Juana María Lázaro Ruíz  
*Subsecretaria do Ministerio de Economía e Facenda*

Dna. Ánxela Bugallo Rodríguez  
*Conselleira de Cultura e Deporte*

### Vocais

D. Xosé Luis Méndez Romeu  
*Conselleiro da Presidencia, Administracións Públicas e Xustiza*

D. Xosé Ramón Fernández Antonio  
*Conselleiro de Economía e Facenda*

D. José María Ramírez Loma  
*Subsecretario do Ministerio de Fomento*

Dna. María Dolores Carrión Martín  
*Subsecretaria do Ministerio de Cultura*

Dna. Socorro García Conde  
*Concelleiro do Concello de Santiago de Compostela*

D. Andrés Fariña Cárdenas  
*Concelleiro 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*

D. Emilio Vázquez Salgado  
*Delegado Territorial de Hacienda en A 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*



CONSORCIO DE SANTIAGO  
CULTURA E PATRIMONIO

# IV FESTIVAL DE MÚSICAS CONTEMPLATIVAS

## FICHA TÉCNICA

Concepto e Dirección artística

Xosé Denis

Coordenación Técnica

Esther Calvo

Administración

Begoña Vázquez Rodríguez

Emilia Díaz Varela

Magdalena Rodríguez García

Mercedes Suárez Louzao

Deseño gráfico

marujas creativas

Comunicación

Francisco López Barxas

Documentación Patrimonio

Juan Conde Roa

Imprenta

La Ibérica

# IV FESTIVAL DE MÚSICAS CONTEMPLATIVAS

7. 8. 9. 10. 11. ABRIL-2009 // SANTIAGO DE COMPOSTELA

MARTES 7 ABRIL 22:30 h.

LA VENEXIANA

I Cantori Gregoriani

(Italia)

*Claudio Cavina, director*

Vespro della Beata Vergine 1610:

Claudio Monteverdi

Igrexa de San Francisco

XOVES 9 ABRIL 00:30 h.

NICOLAU DE FIGUEIREDO &

JUAN MANUEL QUINTANA

(Clavicémbalo e Viola da Gamba)

(Brasil - Arxentina)

Música meditativa para o tempo de Paixón

Igrexa de San Frutuoso

MÉRCORES 8 ABRIL 20:30 h.

MÚSICA ANTIQUA ROMA

(Italia)

*Ricardo Minasi, director*

G.H. Haendel - Relixioso

Igrexa do Convento do Carmen

VENRES 10 ABRIL 20:30 h.

SCHOLA DA CAPELA IMPERIAL

DE VIENA

(Austria)

*Cornelius Pouderoijen, director*

Cantos gregorianos

Igrexa do Convento de Santa Clara

MÉRCORES 8 ABRIL 22:30 h.

ENSEMBLE FARIDA MUHAMMAD

ALI & IRAQUI MAQAM

(Iraq)

Música maqam de Iraq:  
poesía mística da tradición  
persa e árabe

Claustro do Convento  
de San Francisco

(Hotel - Monumento San Francisco)

VENRES 10 ABRIL 22:30 h.

GHADA SHBEIR

(Líbano)

Paixón e Resurrección:

Cantos siríacos en arameo

Capela Real do Hostal dos  
Reis Católicos

XOVES 9 ABRIL 20:30 h.

NASSIMA AND GROUP

(Alxeria)

O espírito sufí, voz de amor

Capela Real do Hostal dos  
Reis Católicos

VENRES 10 ABRIL 00:30 h.

BOMBAY JAYASHRI RAMNATH

(India)

Cantos carnáticos

Igrexa de San Agustín

XOVES 9 ABRIL 22:30 h.

XVIII-21 LE BAROQUE NOMADE

Coro Capela da Catedral

de Santiago

(Francia - España)

*Jean-Christophe Frisch, director*

Vêpres à la Vierge en Chine:

Música dos misioneiros xesuítas

Igrexa de San Martiño Pinarío

SÁBADO 11 ABRIL 20:30 h.

A FILETTA

(Córsega)

*Jean-Claude Acquaviva, director*

Cantos sacros da tradición corsa

Igrexa das Ánimas

SÁBADO 11 ABRIL 22:30 h.

MÚSICA FIATA KÖLN &

CAPELLA DUCALE

(Alemaña)

*Roland Wilson, director*

Requiem - Missa e Motetes pro  
Defunctis: Johann Rosenmüller

Igrexa de San Agustín

## IV FESTIVAL DE MÚSICAS CONTEMPLATIVAS

O tipo de cultura que nos interesa promover no Festival de Músicas Contemplativas está baseada na idea do que se denomina “diálogo intercultural”, un programa que activa a colaboración, o encontro e a reflexión mutua entre diferentes, no marco dunha cidade Patrimonio da Humanidade.

Neste sentido a proposta de artistas e programas do Festival 2009 participa da idea de que a arte, proveña de onde proveña, pode axudar a crear unha sociedade culturalmente máis sa e tolerante, impregnada de soños, desexos, ilusións, esperanzas e solidariedade.

Invitamos a todos os cidadáns a entender a programación do Festival como un diálogo musical aberto, como un territorio sonoro expresado a través dunha multitude de prácticas culturais dispares pero unidas por unha expresividade complementaria. Como un encontro dialogado entre as liñas multiformes e extraordinariamente vitais das músicas do mundo na actualidade, en todas as súas linguaxes e en relación unas con outras, intentando unha interdisciplinidade máis que nunca esixida.

Gustaríanos que o Festival de Músicas Contemplativas xerese unha actitude comunicacional de reflexión valorativa. Que se entendese como un evento cultural que cambia, que innova, que fai pensar, que sorprende. Un Festival cunha programación orientada a que os

cidadáns interactuemos, dialoguemos e comprometámonos coa arte e os artistas, nun anhelos de construción dunha cultura de paz, de respecto ao diferente, de admiración, de solidariedade, de intercambio, de cooperación e de protección do patrimonio cultural.

En definitiva, propomos vivir a cultura para facela nosa, para que se nos presente chea de significado, para que se converta nunha experiencia enriquecedora e inesquecible, de goce e disfrute.

Unha comunidade fortalecida no seu ser cultural está máis capacitada para aceptar os valores das outras culturas, como aporte á cultura propia ou como valores que é necesario aceptar das outras culturas. Neste sentido, o Festival de Músicas Contemplativas propón unha nova mirada ás formas en que a música híbrida as culturas e as artes, a vida cotiá e o saber, o asombro e o pensar.

En épocas como a actual, en que a miúdo se pon en dúbida o papel social da cultura, desde o Consorcio de Santiago cremos que unha contribución para reforzala reside en presentar eventos e propostas que permitan estimular cambios positivos no público; que lle conduzan ao asombro, á reflexión e a recoñecerse na cultura global, tenteando unha escuridade que está repleta de sons.

Consorcio de Santiago

El tipo de cultura que nos interesa promover en el Festival de Músicas Contemplativas está basada en la idea de lo que se denomina “diálogo intercultural”, un programa que activa la colaboración, el encuentro y la reflexión mutua entre diferentes, en el marco de una ciudad Patrimonio de la Humanidad.

En este sentido la propuesta de artistas y programas del Festival 2009 participa de la idea de que el arte, provenga de donde provenga, puede ayudar a crear una sociedad culturalmente más sana y tolerante, impregnada de sueños, deseos, ilusiones, esperanzas y solidaridad.

Invitamos a todos los ciudadanos a entender la programación del Festival como un diálogo musical abierto, como un territorio sonoro expresado a través de una multitud de prácticas culturales dispares pero unidas por una expresividad complementaria. Como un encuentro dialogado entre las líneas multiformes y extraordinariamente vitales de las músicas del mundo en la actualidad, en todos sus lenguajes y en relación unas con otras, intentando una interdisciplinaridad más que nunca exigida.

Nos gustaría que el Festival de Músicas Contemplativas generara una actitud comunicacional de reflexión valorativa. Que se entendiera como un evento cultural que cambia, que innova, que hace pensar, que sorprende. Un Festival con una programación orientada a que los

ciudadanos interactuemos, dialoguemos y nos comprometamos con el arte y los artistas, en un anhelo de construcción de una cultura de paz, de respeto a lo diferente, de admiración, de solidaridad, de intercambio, de cooperación y de protección del patrimonio cultural.

En definitiva, proponemos vivir la cultura para hacerla nuestra, para que se nos presente llena de significado, para que se convierta en una experiencia enriquecedora e inolvidable, de goce y disfrute.

Una comunidad fortalecida en su ser cultural está más capacitada para aceptar los valores de las otras culturas, como aporte a la cultura propia o como valores que es necesario aceptar de las otras culturas. En este sentido, el Festival de Músicas Contemplativas propone una nueva mirada a las formas en que la música híbrida las culturas y las artes, la vida cotidiana y el saber, el asombro y el pensar.

En épocas como la actual, en que a menudo se pone en entredicho el papel social de la cultura, desde el Consorcio de Santiago creemos que una contribución para reforzarla reside en presentar eventos y propuestas que permitan estimular cambios positivos en el público; que le conduzcan al asombro, a la reflexión y a reconocerse en la cultura global, tanteando una oscuridad que está repleta de sonidos.

Consorcio de Santiago



The type of culture we are interested in promoting at the Festival of Contemplative Music is based on the idea of "intercultural dialogue", a programme that stimulates mutual collaboration, encounter and reflection between people who are different, within the framework of a World Heritage site city.

Thus the artists and programme proposed for the 2009 Festival stem from an idea that art, wherever it comes from, can help create a society that is culturally healthier and more tolerant, where dreams, desires, hopes, wishes and solidarity pervade.

We invite all citizens to see the Festival programme as an open musical dialogue, as a land of sound expressed through many disparate cultural practices that are, however, united by complementary expressiveness. As an encounter and dialogue between the musical lines found today in the world, with all their many forms and extraordinary vitality, in all their languages, all in relationship with each other, attempting to form a bridge in disciplines that is needed more than ever.

We would like the Contemplative Music Festival to generate a communicational attitude for reflective appreciation. For it to be understood as a cultural event that changes, innovates, surprises and provokes thought. A Festival with a programme aimed at making people

interact, dialogue and commit ourselves to art and artists, in a desire to build a culture of peace, of respect for what is different, of admiration, of solidarity, of exchange, of cooperation and of protection for cultural heritage.

In short, we propose that culture be experienced so as to make it our own, so that it becomes full of meaning to us, so that it becomes an enriching and unforgettable experience of enjoyment and delight.

A community that is strengthened in its cultural aspects is more capable of accepting the values of other cultures, as a contribution to its own culture or as values that need to be accepted in others. Thus, the Contemplative Music Festival offers a new look on the ways in which music blends cultures and arts, daily life and knowledge, amazement and thought.

At times like the present, when the social role of what is cultural is often questioned, we at the Consorcio de Santiago believe that a contribution towards strengthening culture lies in presenting events and proposals that allow positive changes to be encouraged among the public; so that they are led towards amazement, to reflection and to recognising themselves as part of a global culture by sampling a darkness that is full of sounds.

Consortium of Santiago



**MARTES 7 ABRIL 22:30 h.**  
**Claudio Cavina, director**  
**Coro I Cantori Gregoriani**  
**Igrexa de San Francisco**

**A Venexiana**, nacida da colaboración entre a soprano Rossana Bertine e o contratenor Claudio Cavina, actual director musical do grupo, propúxose desde os seus inicios, utilizar as fontes orixinais, propóndose incorporar na súa interpretación musical a teatralidade, con toda a atención á linguaxe que iso supón, e a exultación de contrastes entre o refinado e o popular, o sacro e o profano.

Os membros da Venexiana son algúns dos máis experimentados intérpretes de música antiga e especialistas no madrigal italiano. O grupo realizou concertos nos máis famosos festivais e auditorios ao redor do mundo.

A Venexiana álzase no panorama musical actual cun novo estilo na representación da música antiga italiana: unha cálida mestura mediterránea que une a declamación textual, a cor da retórica e o refinamento armónico, o que fai dos seus concertos unha experiencia musical chea de emoción.

**La Venexiana**, nacida de la colaboración entre la soprano Rossana Bertine y el contratenor Claudio Cavina, actual director musical del grupo, se propuso desde sus inicios, utilizar las fuentes originales, proponiéndose incorporar en su interpretación musical la teatralidad, con toda la atención al lenguaje que ello supone, y la exultación de contrastes entre lo refinado y lo popular, lo sagrado y lo profano.

Los miembros de la Venexiana son algunos de los más experimentados intérpretes de música antigua y especialistas en el madrigal italiano. El grupo ha realizado conciertos en los más famosos festivales y auditorios alrededor del mundo.

La Venexiana se alza en el panorama musical actual con un nuevo estilo en la representación de música antigua italiana: una cálida mezcla mediterránea que une la declamación textual, el color de la retórica y el refinamiento armónico, lo que hace de sus conciertos una experiencia musical llena de emoción.

**La Venexiana**, was born from collaboration between the soprano Rossana Bertine and the counter-tenor Claudio Cavina, who currently leads the group. The proposal from the outset has been to use original sources with the inclusion of theatricality in the musical performances, with all the attention to language that such a move entails, together with the exultation of contrasts between the refined and the popular, the sacred and the profane.

The members of the Venexiana are some of the most experienced performers of early music and are specialists in the Italian madrigal. The group has performed in concerts at the most famous festivals and auditoria the world over.

La Venexiana has emerged onto the current musical scene with a new style in the performance of early Italian music: a warm Mediterranean mix that blends recital of texts, rhetorical colour and harmonic refinement, which makes their concerts musical experiences that are full of emotion.

**Claudio Cavina**, está considerado o contratenor italiano máis importante da súa xeración. Estudou con Candace Smith e Cristina Miatello, e especializouse na Schola Cantorum Basiliensis con Karl Widmer.

As súas actuacións como solista leváronlle a actuar nos teatros de ópera máis importantes do mundo como o Teatro da Fenice de Venecia, o Teatro de Florencia, A Scala de Milán, Area de Verona, Concertgebow de Amsterdam, MusikVerein de Viena, entre moitos outros.

Claudio Cavina imparte clases na actualidade no Curso Internacional de Belluno (Italia) e no Curso de Música Antiga de Tsuru (Xapón).

**Claudio Cavina**, está considerado el contratenor italiano más importante de su generación. Estudió con Candace Smith y Cristina Miatello, y se especializó en la Schola Cantorum Basiliensis con Karl Widmer.

Sus actuaciones como solista le han llevado a actuar en los teatros de ópera más importantes del mundo como el Teatro de La Fenice de Venecia, el Teatro de Florencia, La Scala de Milán, Arena de Verona, Concertgebow de Amsterdam, MusikVerein de Viena, entre muchos otros.

Claudio Cavina imparte clases en la actualidad en el Curso Internacional de Belluno (Italia) y en el Curso de Música Antigua de Tsuru (Japón).

**Claudio Cavina**, is considered to be the most important Italian counter tenor of his generation.

He studied with Candace Smith and Cristina Miatello, and specialised at the Schola Cantorum Basiliensis with Karl Widmer.

His performances as a soloist have taken him to the World's greatest opera houses such as La Fenice in Venice, the Florence Opera House, La Scala in Milan, Arena in Verona, Concertgebow in Amsterdam, MusikVerein in Vienna, among many others.

Claudio Cavina is currently teaching at the International Course at Belluno (Italy) and the Early Music Course at Tsuru (Japan).

**I Cantori Gregoriani** é un grupo de voces masculinas que se dedica en exclusiva ao estudo e divulgación do canto Gregoriano. Formado na súa totalidade por especialistas,

a agrupación basea os seus propios concertos na procura semiolóxica, que consiste no estudo de antigos manuscritos dos séculos X e XI. Os concertos están dirixidos a transmitir, a través do instrumento da semioloxía, a forza expresiva do canto Gregoriano, a correcta representación musical da antiga tradición exexética dos textos sacros.

O fundador e director do grupo é **Fulvio Rampi**, profesor de canto Gregoriano da escola de Luigi Agustoni, profesor de pre-polyfonía no Conservatorio de Turín e mestre de capela da catedral de Cremona.

**I Cantori Gregoriani** es un grupo de voces masculinas que se dedica en exclusiva al estudio y divulgación del canto Gregoriano. Formado en su totalidad por especialistas, la agrupación basa sus propios conciertos en la búsqueda semiológica, que consiste en el estudio de antiguos manuscritos de los siglos X y XI. Los conciertos están dirigidos a transmitir, a través del instrumento de la semiología, la fuerza expresiva del canto Gregoriano, la correcta representación musical de la antigua tradición exegética de los textos sagrados.

El fundador y director del grupo es **Fulvio Rampi**, profesor de canto Gregoriano de la escuela de Luigi Agustoni, profesor de pre-polyfonía en el Conservatorio de Turín y maestro de capilla de la catedral de Cremona.

**I Cantori Gregoriani** is a group of male voices that is exclusively devoted to the study and popularisation of Gregorian chant. Made up entirely of specialists, the group bases its concerts on a semiological search, which consists of the study of ancient manuscripts from the 10th and 11th centuries. Their concerts aim to transmit, using semiology, the expressive power of Gregorian chant, the correct musical representation of the early exegetic tradition of sacred texts.

The founder and leader of the group is **Fulvio Rampi**, professor of Gregorian chant at the Luigi Agustoni School, professor of pre-polyphonics at the Turin Conservatory and choirmaster at Cremona Cathedral.

#### **PROGRAMA:**

*“Vespro della Beata Vergine, 1610”  
(Claudio Monteverdi)*

VERSICULUS: Deus in adiutorium meum  
RESPONSORIUM: Domine ad adiuvandum  
ANTIPHONA I: Dum esset Rex  
PSALMUS I: Dixit Dominus

*ANTIPHONA: Dum esset Rex*

ANTIPHONA II: Laeva eius  
PSALMUS II: Laudate Pueri  
CONCERTO: Pulchra es



San Francisco

ANTIPHONA III: Nigra sum  
PSALMUS III: Laetatus sum  
CONCERTO: Nigra sum

ANTIPHONA IV: Iam hiems transiit  
PSALMUS IV: Nisi Dominus  
CONCERTO: Audi Coelum

ANTIPHONA V: Speciosa facta es  
PSALMUS: V: Lauda Jerusalem  
ANTIPHONA V: Speciosa facta es

CONCERTO: Duo Seraphim  
SONATA SOPRA SANCTA MARIA  
HYMNUS: Ave Maris Stella

VERSUS ET RESPONSORIUM :  
ANTIPHONA AD MAGNIFICAT:  
Sancta Maria, succurre miseris  
MAGNIFICAT

CONCERTO: Sancta Maria

O Vespro della Beata Vergine, acompañado dun coro gregoriano, reconstrúe a obra orixinal de Monteverdi, tal como foi interpretada en 1610, co resultado dunha función relixiosa unitaria.

Claudio Monteverdi, excelente compositor, destacado pola súa música e a repercusión que causou, marcando época. Marcou a transición entre a tradición polifónica e madrigalista do século XVI e o nacemento do drama lírico e da ópera no século XVII. É a figura máis importante na transición entre a música do Renacemento e do Barroco. Na súa música relixiosa utilizou gran variedade de estilos, que ían desde a polifonía da súa Misa de 1610 á música vocal operística de gran virtuosismo e as composicións corais antifonales das súas Visperas, tamén de 1610. Neste ano, nada propicio para o compositor, decidese a probar sorte en Roma e publica unha Misa da Capella a seis voces, segundo o estilo osservatto, acompañada de Vésperas á Santa Virxe, ambas as obras dedicadas ao papa Pablo V en persoa.

O Vespro mariano, composto de cinco salmos (de seis a dez voces), concertos sacros para un ou varios solistas, unha Sonata a oito, un himno a oito voces e finalmente un Magnificat a sete voces (o compositor previu unha versión a seis voces para as capelas modestas).

A pluralidade do Vespro, coa fusión do canto chairo e do stile madrigalesco nos salmos, consegue intensificar as emocións nos concertos sacros e na fascinante imaxinería mística do Magnificat fan do Vespro o pórtico dos novos tempos musicais, que non deixa de oscilar entre a tradición e a experiencia, entre os modos eclesiásticos de onte e a nova tonalidade. Seguramente se trata da obra mestra absoluta que marcou co seu sinal catro séculos de música sacra en Occidente.

El Vespro della Beata Vergine, acompañado de un coro gregoriano, reconstruye la obra original de Monteverdi, tal como fue interpretada en 1610, con el resultado de una función religiosa unitaria.

Claudio Monteverdi, excelente compositor, destacado por su música y la repercusión que causó, marcando época. Marcó la transición entre la tradición polifónica y madrigalista del siglo XVI y el nacimiento del drama lírico y de la ópera en el siglo XVII. Es la figura más importante en la transición entre la música del Renacimiento y del Barroco. En su música religiosa utilizó gran variedad de estilos, que iban desde la polifonía de su Misa de 1610 a la música vocal operística de gran virtuosismo y las composiciones corales antifonales de su Vísperas, también de 1610. En este año, nada propicio para el compositor, se decide a probar suerte en Roma y publica una Missa da Capella a seis voces, según el estilo *osservatto*, acompañada de Vísperas a la Santa Virgen, ambas obras dedicadas al papa Pablo V en persona.

El Vespro mariano, compuesto de cinco salmos (de seis a diez voces), conciertos sacros para uno o varios solistas, una Sonata a ocho, un himno a ocho voces y finalmente un Magnificat a siete voces (aunque el compositor previó una versión a seis voces para las capillas modestas). La pluralidad del Vespro, con la fusión del canto llano y del *stile madrigalesco* en los salmos, consigue intensificar las emociones en los *concerti sacri* y la fascinante imaginería mística del Magnificat hacen del Vespro el pórtico de los nuevos tiempos musicales, que no deja de oscilar entre la tradición y la experiencia, entre los modos eclesiásticos de ayer y la joven tonalidad. Seguramente se trata de la obra maestra absoluta que ha marcado con su impronta cuatro siglos de música sacra en Occidente.

El Vespro della Beata Vergine, accompanied by a Gregorian choir, reconstructs Monteverdi's original work as it was performed in 1610, resulting in a singular religious service.

Claudio Monteverdi was an excellent composer who stood out for his music and the repercussions it caused as a landmark for its time. It marked the transitions between the polyphonic madrigal tradition of the 16th century and the birth of the lyrical drama of 17th century opera. He is the greatest figure from the transition between Renaissance and Baroque music. His religious music used a great many styles, ranging from polyphony in his 1610 Mass to highly virtuosic operatic vocal music and antiphonal choral compositions in his Vespers also from 1610. It was in that year, an unfortunate one for the composer, that he decided to try his luck in Rome and published the Missa da Capella for six voices, in the *osservatto* style, followed by Vespers to the Blessed Virgin, works which were personally dedicated to Pope Paul V.

The Marian Vespers is made up of five psalms (from six to ten voices), sacred concerts for one or several soloists, a Sonata for eight voices, a hymn for eight voices and finally a Magnificat for seven voices (although the composer envisaged a six voice version for more modest choirs).

The plurality of the Vespro, with the fusion of the plainsong and the madrigal style of the psalms manages to intensify the emotions of the *concerti sacri*, and the fascinating mystical imagery of the Magnificat turns the Vespro into a doorway to new musical times, continually oscillating between tradition and experience, between yesteryear's ecclesiastical style and youthful tonality. This is surely an absolute masterpiece that has left its mark on four centuries of sacred music in the West.

## MÚSICA ANTIQUA ROMA



**MÉRCORES 8 ABRIL 20:30 h.**  
**Ricardo Minasi, director**  
**María Espada, soprano**  
**Igrexa do Convento do Carmen**

**Ricardo Minasi**, nacido en Roma no ano 1978, é un dos violinistas italianos máis activos no campo concertístico da escena internacional. O seu precoz talento fixo que ata antes de cumprir 23 anos xa tocara nas salas máis prestixiosas do mundo e xiras por Europa, América, Australia, Nova Zelandia e Xapón.

O seu particular coñecemento dun amplísimo repertorio desde o Renacemento e Barroco ata o Clasicismo convérteno nun dos “Konzertmeister” máis solicitados de Europa, chamándolle ben como solista, ben como concertino, directores como Jordi Savall, Giovanni Antonini, Ottavio Dantone, Rinaldo Alessandrini, José Lopez-Banzo.

Colaborou, entre outros, con artistas do calibre de Viktoria Mullova, Cecilia Bartoli, Christophe Coin, Giuliano Carmignola, Sergio Azzolini, e sempre como primeiro violín cos mellores Ensembles e Orquestras. Tamén son de destacar as súas colaboracións en dúo xunto co aludista Luca Pianca e como director de orquestra, levou a batuta da “Camerata Strumentales Fiesolana”, e dirixe regularmente a Helsinki Baroque Orchestra e a “Harmony of Nations Orchestra”.

É sen dúbida o músico máis novo cunha carreira docente en conservatorio en Italia. De feito, desde o ano 2005 ostenta a cátedra de violín do conservatorio V. Bellini de Palermo. Toca os seus preciosos violíns dos Séculos XVI, XVII e XVIII: Andrea Amati, 1564, “Il Portoghese” Antonius & Hieronymus Amati, 1627 e “ExRémenyi”, Antonio Gagnani, Livorno 1750 ca.

**Ricardo Minasi**, nacido en Roma en el año 1978, es uno de los violinistas italianos más activos en el campo concertístico de la escena internacional. Su precoz talento hizo que incluso antes de cumplir 23 años hubiese ya tocado en las salas más prestigiosas del mundo y giras por Europa, América, Australia, Nueva Zelanda y Japón.



Su particular conocimiento de un amplísimo repertorio desde el Renacimiento y Barroco hasta el Clasicismo lo convierten en uno de los “Konzertmeister” más solicitados de Europa, llamándole bien como solista, bien como concertino, directores como Jordi Savall, Giovanni Antonini, Ottavio Dantone, Rinaldo Alessandrini, José Lopez-Banzo.

Ha colaborado, entre otros, con artistas del calibre de Viktoria Mullova, Cecilia Bartoli, Christophe Coin, Giuliano Carmignola, Sergio Azzolini, y siempre como primer violín con los mejores Ensembles y Orquestas. También son de destacar sus colaboraciones en dúo junto con el aludista Luca Pianca y como director de orquesta, ha llevado la batuta de la “Camerata Strumentales Fiesolana”, y dirige regularmente la Helsinki Baroque Orchestra y la “Harmony of Nations Orchestra”.

Es sin lugar a dudas el músico más joven con una carrera docente en conservatorio en Italia. De hecho, desde el año 2005 ostenta la cátedra de violín del conservatorio V. Bellini de Palermo.

Toca sus preciosos violines de los Siglos XVI, XVII y XVIII: Andrea Amati, 1564, “Il Portoghese” Antonius & Hieronymus Amati, 1627 y “ExRémenyi”, Antonio Gragnani, Livorno 1750 ca.

**Ricardo Minasi**, born in Rome in 1978, is one of the most active Italian violinists on the international concert scene. His young talent meant that even before he was 23 he had already played in the world’s most prestigious venues and on tours throughout Europe, America, Australia, New Zealand and Japan.

His singular knowledge of a wide repertoire from Renaissance and Baroque to Classicism makes him one of Europe’s most sought after “Konzertmeister”, and he has been summoned by conductors such as Jordi Savall, Giovanni Antonini, Ottavio Dantone, Rinaldo Alessandrini and José Lopez-Banzo to play both as a soloist and orchestra leader.

He has collaborated, among others, with artists of the calibre of Viktoria Mullova, Cecilia Bartoli, Christophe Coin, Giuliano Carmignola and Sergio Azzolini, and always as first violin with the best Ensembles and Orchestras. Also of note are his collaborative works in duos with the oud player Luca Pianca and as orchestra conductor he has wielded the baton with the “Camerata Strumentales Fiesolana”, and regularly conducts the Helsinki Baroque Orchestra and the “Harmony of Nations Orchestra”.

He is, without doubt, the youngest musician to have a teaching career in Italian conservatories. Indeed, he has held the chair in violin at the Palermo V. Bellini conservatory since 2005.

He plays his beautiful violins from the 16th, 17th and 18th centuries: Andrea Amati, 1564, “Il Portoghese” Antonius & Hieronymus Amati, 1627 and “ExRémenyi”, Antonio Gragnani, Livorno c. 1750.

**Maria Espada**, nacida en Mérida (Badaxoz). Estuda canto no conservatorio da súa cidade natal con Mariana You Chi, no Conservatorio Superior de Madrid con Pedro Lavirgen e na “Escola Superior de Música Raíña Sofía” con Alfredo Kraus. Obtén o premio extraordinario Fin de Carreira e o premio “Lucrecia Arana”, ambos os dous outorgados polo Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Desde 1996 empeza a súa carreira en solitario, presentándose nas máis reputadas salas de Europa, colaborando con grupos e orquestras e cos máis prestixiosos directores.



As súas intervencións no ámbito da música de cámara leváronlle a interpretar obras desde o barroco ata o século XX, tanto en recitais con piano como con pequenas formacións camerísticas.

**Maria Espada**, nacida en Mérida (Badajoz). Estudia canto en el conservatorio de su ciudad natal con Mariana You Chi, en el Conservatorio Superior de Madrid con Pedro Lavirgen y en la “Escuela Superior de Música Reina Sofía” con Alfredo Kraus. Obtiene el premio extraordinario Fin de Carrera y el premio “Lucrecia Arana”, ambos otorgados por el Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Desde 1996 empieza su carrera en solitario, presentándose en las más reputadas salas de Europa, colaborando con grupos y orquestas y con los más prestigiosos directores.

Sus intervenciones en el ámbito de la música de cámara le han llevado a interpretar obras desde el barroco hasta el siglo XX, tanto en recitales con piano como con pequeñas formaciones camerísticas.

**Maria Espada** was born in Merida (Badajoz, Spain). She studied singing at the conservatory in her home city with Mariana You Chi, and also at the Conservatorio Superior in Madrid with Pedro Lavirgen and the “Escuela Superior de Música Reina Sofía” with Alfredo Kraus. She obtained a special award when she qualified and the “Lucrecia Arana” award, both presented by the Conservatorio Superior de Música in Madrid. She began her solo career in 1996, appearing at Europe’s most highly regarded venues and collaborating with groups and orchestras and with the most prestigious conductors.

Her work in the field of chamber music has led her to perform works ranging from Baroque to the 20th century, both at recitals accompanied by piano and by small chamber ensembles.

#### PROGRAMA:

*G.F. Haendel - Relixioso*

*G.F. Haendel - Religioso*

*G.F. Handel - Religious*

Salve Regina

*Trio-Sonata en Sol Maior op.5 n.4*

*Trio-Sonata en Sol Mayor op.5 n.4*

*Trio-Sonata en G Major op.5 no.4*

O Qualis de coelo sonus

*Sonata para violín e baixo continuo en sol menor*

*Sonata para violín y bajo continuo en sol menor*

*Sonata for violin and bass in G Minor*

Gloria



Convento do Carmen

**George Friedrich Haendel**, é un dos compositores de máis alta inspiración relixiosa que houbo na historia. A súa música relixiosa, inspirada case toda na Biblia, ten polo xeral un carácter decorativo, á vez que dramático. Ela tende a expresar, de preferencia, o aspecto de todo o imponente, de todo o grandioso, tal como esta preséntasenos a través dos libros do Antigo Testamento. Os oratorios de Haendel son como “historias sacras” elevadas á última potencia, levadas ao límite da forza e da maxestade.

O programa preparado por Ricardo Minasi para o Festival de Músicas Contemplativas, presenta un repertorio de pezas moi persoais de Haendel, non só pola natureza contemplativa dos textos utilizados, senón tamén polo carácter íntimo da música que require un grao de versatilidade musical moi ampla, pouco habitual na música vocal da época.

O prodixioso dominio técnico que posuía o mestre permitiulle crear unha linguaxe musical apta para traducir simbólicamente sentimentos ou ideas que parece imposible que puidesen chegar a ser expresadas pola música.

**George Friedrich Haendel**, es uno de los compositores de más alta inspiración religiosa que ha habido en la historia. Su música religiosa, inspirada casi toda en la Biblia, tiene por lo general un carácter decorativo, a la vez que dramático. Ella tiende a expresar, de preferencia, el aspecto de todo lo imponente, de todo lo grandioso, tal como ésta se nos presenta a través de los libros del Antigo Testamento. Los oratorios de Haendel son como “historias sagradas” elevadas a la última potencia, llevadas al límite de la fuerza y de la majestad.

El programa preparado por Ricardo Minasi para el Festival de Músicas Contemplativas, presenta un repertorio de piezas muy personales de Haendel, no sólo por la naturaleza contemplativa de los textos utilizados, sino también por el carácter íntimo de la música que requiere un grado de versatilidad musical muy amplia, poco habitual en la música vocal de la época.

El prodigioso dominio técnico que poseía el maestro le permitió crear un lenguaje musical apto para traducir simbólicamente sentimientos o ideas que parece imposible que pudieran llegar a ser expresadas por la música.

**George Friedrich Handel**, is one of history's most religiously inspired composers. His religious music, inspired almost entirely by the Bible, has a general character that is both decorative and dramatic at the same time. It tends to express a preference for aspects that are imposing and grandiose, as presented in the books of the Old Testament. Handel's oratorios are like “sacred stories” lifted to the highest power, taken to the limit of strength and majesty.

The programme that Ricardo Minasi has prepared for the Contemplative Music Festival presents a repertoire of very personal pieces by Handel, not only for the contemplative nature of the texts used, but also for the intimate character of the music, which requires a very wide degree of musical versatility that was unusual in the vocal music of the time.

The prodigious technical command that the maestro possessed allowed him to create a musical language that was able to symbolically translate feelings or ideas that seem impossible to reach by musical expression.

## ENSEMBLE FARIDA MUHAMMAD ALI & IRAQUI MAQAM

MÉRCORES 8 ABRIL 22:30 h.  
Claustro do Convento de San Francisco  
(Hotel - Monumento San Francisco)



**Farida Mohammad Ali.** Aínda que xeralmente os cantantes do *tchalghi baghdadi* son homes, Farida Mohammad Ali puido facerse un lugar nesta gran tradición grazas ás súas orixes, entre outras razóns. Naceu en Karbala, unha cidade islámica xiíta do sur de Iraq, onde puido florecer unha tradición de mulleres cantantes. Farida explica desta forma:

“Todo o mundo sabe que a sociedade árabe non deu ás mulleres a oportunidade de aparecer en público, ser libres e emanciparse e polo tanto de tomar parte na transmisión deste patrimonio musical. Pero nesta sociedade dominada polos homes, tiveron a sorte de ter uns pais tolerantes e abertos que me rodearon dun ambiente moi favorable para a miña emancipación. Algúns dos mellores mestres como Munir Bashir, Hussein El Hazami e o meu marido Mohammed Gomar tamén me deron moito ánimo. Vivín en Holanda durante catro anos e alí creí a fundación iraquí *maqam*, cuxo principal obxectivo é conservar o espírito do *maqam* na súa forma tradicional. A miña fundación tamén quere axudar a consolidar e promover a causa da música e a cultura iraquís. A música é a miña vida, tan importante como comer ou beber. Non debe esquecerse que o *maqam* está asociado ao sufismo, xa que fai referencia a multitude de temas relixiosos e, por outra banda, normalmente non se fala dun cantante no contexto do *maqam*, senón dun narrador ou recitador. Recitar un *maqam* proporciona un sentimento real de estar en harmonía co espírito”.

**Farida Mohammad Ali.** Aunque generalmente los cantantes del *tchalghi baghdadi* son hombres, Farida Mohammad Ali ha podido hacerse un lugar en esta gran tradición gracias a sus orígenes, entre otras razones. Nació en Karbala, una ciudad islámica chií del sur de Irak, donde ha podido florecer una tradición de mujeres cantantes. Farida lo explica de esta forma:

“Todo el mundo sabe que la sociedad árabe no ha dado a las mujeres la oportunidad de aparecer en público, ser libres y emanciparse y por lo tanto de tomar parte en la transmisión de este patrimonio musical. Pero en esta sociedad dominada por los hombres, he tenido la suerte de tener unos padres tolerantes y abiertos que me rodearon de un ambiente muy favorable para mi emancipación. Algunos de los mejores maestros como Munir Bashir, Hussein El Hazami y mi marido Mohammed Gomar también me han dado mucho ánimo. He vivido en Holanda durante cuatro años y allí he creado la fundación iraquí *maqam*, cuyo principal objetivo es conservar el espíritu del *maqam* en su forma tradicional. Mi fundación también quiere ayudar a consolidar y promover la causa de la música y la cultura iraquíes. La música es mi vida, tan importante como comer o beber. No debe olvidarse que el *maqam* está asociado al sufismo, ya que hace referencia a multitud de temas religiosos y, por otra parte, normalmente no se habla de un cantante en el contexto del *maqam*, sino de un narrador o recitador. Recitar un *maqam* proporciona un sentimiento real de estar en armonía con el espíritu”.

**Farida Mohammad Ali.** Although the singer of tchalghi baghdadi is generally male, Farida Mohammad Ali has been able to make herself a place in this great tradition thanks to her origins, amongst other reasons. She was born in Karbala, an Islamic Shiite town in southern Iraq, where a tradition of female singers has been allowed to flourish. Farida explains, “Everyone knows that Arab society has not given women the chance to appear on stage, to be free and emancipated and thus take part in transmitting this musical heritage. But in this male-dominated society I was lucky enough to have tolerant, open-minded parents who created an environment for me that was favourable to my emancipation. Some of the major masters such as Munir Bashir, Hussein El Hazami and my husband Mohammed Gomar have also given me a lot of encouragement. I’ve been living in Holland for four years now and that’s where I created the Iraqi *maqam* Foundation, its main aim being to preserve the spirit of *maqam* in its traditional form. My foundation also wants to help consolidate and further the cause of Iraqi music and culture. Music is my whole life - it’s just as important to me as food or drink. Don’t forget that the *maqam* is also linked to Sufism because it touches on a host of religious subjects. And what’s more, we don’t usually talk about a singer in the context of *maqam*, he’s called a narrator or reciter. To recite a *maqam* gives a true feeling of being in harmony with the spirit”.

## **PROGRAMA:**

*Música maqam de Iraq: poesía mística da tradición persa e árabe*

*Música maqam de Irak: poesía mística de la tradición persa y árabe*

*The Iraqi maqam: mystical poetry of Persian and Arabic tradition*

*Maqam Sharqi Rast + Pastah*

*Maqam Dasht + Pastah*

*Rokbania*

*Pastah Al Shomale*

*Pastah Yal Walad Yabne*

*Maqam Ajam + Pastah*

No mundo árabe a palabra *maqam* (no seu significado de situación ou lugar) fai referencia a un modo musical cuberto dunha disposición especial ou sentimento. Na tradición iraquí esta palabra úsase para definir un certo tipo de canto que expresa á perfección un amplo abanico de emocións a través dos seus cincuenta e tres modos. O *maqam* iraquí só alcanzou a súa forma actual cara a finais do século XVIII, pero cando un o o non pode impedir pensar na Idade de Ouro da dinastía Abbasid que durou desde o século VIII ao XIII. Durante varios séculos, o antigo Iraq, anteriormente a terra de Mesopotamia, “a terra entre dous ríos” (o Tigris e o Eúfrates), era coñecido como unha especie de compendio no tocante ao mundo islámico de Turquía, Arabia e Persia e que se cristalizaba na cidade de Bagdad. Polo tanto, a aristocracia local, así como as diversas comunidades que formaron a sociedade da época nutríronse tanto da poesía clásica como da popular dunha natureza sofisticada e refinada. O *maqam* iraquí tamén se interpretaba nun contexto máis relixioso durante as celebracións do *mawlid* (o *mawlid* é o aniversario do nacemento do Profeta), do loito e dos ritos sufistas de *Qaderiy*.



Claustro San Francisco

De forma xeral, os *maqam* de Bagdad están agrupados baixo o nome de tchalghi baghdadi. Execútanse sempre co *santur*, un instrumento da familia do dulcemele interpretado con pequenos mazos, similar ao *santur* persa, e o *djoz* (derivado do nome da súa caixa de resonancia feita de coco, e o *djoz al-hind*, unha noz india); trátase dun violín de catro cordas. Estes dous instrumentos dunha gran fineza e delicadeza acústicas dan á música iraquí o seu especial sabor oriental, ese “algo” indefinible que nos fala das terras da afastada Asia.

Os cantantes (tanto homes como mulleres) tecen arabescos vocais sobre o texto, antigo ou moderno, clásico ou popular. Logo dun curto preludio instrumental (o *muqadimma*), o/a cantante ou recitador/a debe despregar a súa arte (*qari*) declamando algunhas liñas densas da gran tradición *qasida*, a base de toda poesía árabe, que aínda achega unha rica fonte de inspiración para certos poetas contemporáneos. O/a cantante destilará a súa experiencia e coñecementos para expresar algunhas máximas poéticas populares, o *mawwal bagdadí* (ou *zheir*), antes de alcanzar unha conclusión vehemente, cuxo ritmo e contido están inspirados nun repertorio tradicional máis rexional. Este “finale” marca a transición desde a xenial música festiva do *maqam* iraquí. O *mawwal* é a introdución poética de cada canción clásica árabe, onde o texto poético alcanza a súa verdadeira dimensión. Consiste nun único verso de sete liñas, cuxas antigas raíces conteñen elementos da tradición iraquí. Nas *noites de Arabia*, o termo *mawwal* fai referencia á marcha dos Barmécidas Persas, desterrados por Harun Al-Rashid, que tamén prohibiu que o pobo gardase loito por eles. Pero un escravo de Ja'far o barmécida faltou ao seu deber, desobedeceu esta lei e compuxo unha elixia en honra ao seu amo que fora condenado á morte. Cada verso estaba puntuado co berro de “*Xa mawaliya*” (¡Oh amo meu!).

Alain Weber

En el mundo árabe la palabra *maqam* (en su significado de situación o lugar) hace referencia a un modo musical cubierto de una disposición especial o sentimiento. En la tradición iraquí esta palabra se usa para definir un cierto tipo de canto que expresa a la perfección un amplio abanico de emociones a través de sus cincuenta y tres modos. El *maqam* iraquí sólo alcanzó su forma actual hacia finales del siglo XVIII, pero cuando uno lo oye no puede impedir pensar en la Edad de Oro de la dinastía Abbasid que duró desde el siglo VIII al XIII. Durante varios siglos, el antiguo Iraq, anteriormente la tierra de Mesopotamia, “la tierra entre dos ríos” (el Tigris y el Éufrates), era conocido como una especie de compendio en lo tocante al mundo islámico de Turquía, Arabia y Persia y que se cristalizaba en la ciudad de Bagdad. Por lo tanto, la aristocracia local, así como las diversas comunidades que formaron la sociedad de la época se nutrieron tanto de la poesía clásica como de la popular de una naturaleza sofisticada y refinada. El *maqam* iraquí también se interpretaba en un contexto más religioso durante las celebraciones del *mawlid* (el *mawlid* es el aniversario del nacimiento del Profeta), del luto y de los ritos sufistas de *Qaderiy*.

De forma general, los *maqam* de Bagdad están agrupados bajo el nombre de tchalghi baghdadi. Se ejecutan siempre con el *santur*, un instrumento de la familia del dulcemele interpretado con pequeños mazos, similar al *santur* persa, y el *djoz* (derivado del nombre de su caja de resonancia hecha de coco, y el *djoz al-hind*, una nuez india); se trata de un violín de cuatro cuerdas. Estos dos instrumentos de una gran fineza y delicadeza acústicas dan a la música iraquí su especial sabor oriental, ese “algo” indefinible que nos habla de las tierras de la lejana Asia.

Los cantantes (tanto hombres como mujeres) tejen arabescos vocales sobre el texto, antiguo o moderno, clásico o popular. Después de un corto preludio instrumental (el *muqadimma*), el/la cantante o recitador/a debe desplegar su arte (*qari*) declamando algunas líneas densas de la gran tradición *qasida*, la base de toda poesía árabe, que todavía aporta una rica fuente de inspiración para ciertos poetas contemporáneos. El/la cantante destilará su experiencia y conocimientos

para expresar algunas máximas poéticas populares, el *mawwal bagdadí* (o *zheir*), antes de alcanzar una conclusión vehemente, cuyo ritmo y contenido están inspirados en un repertorio tradicional más regional. Este “finale” marca la transición desde la genial música festiva del *maqam* iraquí. El *mawwal* es la introducción poética de cada canción clásica árabe, donde el texto poético alcanza su verdadera dimensión. Consiste en un único verso de siete líneas, cuyas antiguas raíces contienen elementos de la tradición iraquí. En *Las noches de Arabia*, el término *mawwal* hace referencia a la marcha de los Barmécidas Persas, desterrados por Harun Al-Rashid, que también prohibió que el pueblo guardase luto por ellos. Pero un esclavo de Ja'far el barmécida faltó a su deber, desobedeció esta ley y compuso una elegía en honor a su amo que había sido condenado a muerte. Cada verso estaba puntuado con el grito de “*Ya mawaliya*” (¡Oh amo mío!).

Alain Weber

In the Arab world the word *maqam* (meaning situation or place) refers to a musical mode suffused with a particular mood or feeling. In the classical tradition of Iraq it is the word used to define a certain type of singing that expresses a wide range of emotions to perfection through its fifty-three modes. The present-day Iraqi *maqam* only achieved its true form towards the end of the 18th century, but when you hear it you can't help thinking of the Golden Age of the Abbasid dynasty that lasted from the 8th to the 13th century. For several centuries, ancient Iraq, formerly the land of Mesopotamia, “the land between two rivers” (the Tigris and the Euphrates), was acquainted with a sort of all-embracing Islam touching on the Turkish, Arab and Persian worlds and crystallised in the city of Baghdad. Thus the local aristocracy as well as the various communities that went to make up the society of the time were nourished on both classical and popular poetry of a very refined and sophisticated nature. Iraqi *maqam* were also performed in a more religious context during the *mawlid* celebrations (the *mawlid* is the anniversary of the Prophet's birth), mourning ceremonies, or Sufi rites of the *Qaderiya* order. Generally speaking, Iraqi *maqamat* from Baghdad are grouped together under the name of the *tchalghi* baghdadi. They are always performed on the *santur* an instrument of the dulcimer family played with little mallets, similar to the Persian *santur*, and the *djozo* (derived from the name of its sound-box made out of a coconut, or *djoz al-hind*, an Indian nut); this is a four-stringed fiddle. These two instruments of great acoustic delicacy and finesse give Iraqi music its special oriental savour, that indefinable “something” that speaks of far-off Asian lands. The singer (either male or female) weaves vocal arabesques around the text, old or new, classical or popular. After a short instrumental prelude (the *muqadimma*), the singer or reciter must deploy his art (*qan*) by declaiming a few dense lines from the great *qasida* tradition, the basis of all Arabic poetry, which still provides a rich fount of inspiration for certain contemporary poets. The singer will distil his skill and knowledge to express a few more popular poetic maxims, *mawwal* baghdadi (or *zheir*), before reaching a vehement conclusion, whose rhythms and contents are inspired by a more regional traditional repertoire. This “finale” marks the transition from inspired festive music in the Iraqi *maqam*. The *mawwal* is the poetic introduction in every classical Arabic song, where a poetic text can take on its true dimension. It consists of a single, seven-line verse, whose age-old roots contain elements from the Iraqi tradition. In *The Arabian Nights*, the term *mawwal* refers to the departure of the Persian Barmecides, banished by Harun Al-Rashid, who had also forbidden people to mourn them. But a slave of Ja'far the Barmecid shirked his duty, disobeyed this rule and composed a funeral elegy in honour of his master who'd been condemned to death. Each verse was punctuated with the cry of “*Ya mawaliya*” (Oh my master!).

Alain Weber

## NASSIMA AND GROUP



XOVES 9 ABRIL 20:30 h.  
Capela Real do Hostal dos Reis Católicos

**Nassima** canta o repertorio de *sanaa*, que se distingue doutras escolas pola súa dozura e por unha lentitude moi estética, en contraposición co *malouf* do leste, máis vibrante e de ritmos máis rápidos.

Tranquila e riseira, Nassima Chabane é considerada a raíña do *sanaa*, xénero andalusí da rexión de Alxer e máis concretamente, da rexión de Blida, onde naceu a artista. Empezou a estudar esta música aos sete anos. Alí aprendeu a técnica instrumental do seu mestre El Hadj Medjebeur. Aos oito anos aprendeu tamén a técnica vocal co gran mestre Dahmane Ben Achour.

En 1974 entra no El Widadia, a asociación arabo-andalusí máis antiga, fundada en 1932 polo mestre Mohmoud wlid sidi Said. Con esta asociación debutou Nassima en toda Alxeria e deu concertos para intercambios culturais internacionais.

En 1979, o mestre Hadj Hamidou Djaidir, asesor artístico da televisión alxerina, pediulle que gravase unha antoloxía de música arabo-andalusí. Enriqueceu o seu repertorio gravando para a radio e a televisión alxerinas varias *nubas*, así como varios *hawzi* e *arubi* (derivados da nuba).

O momento decisivo da súa carreira chegou cando, en 1984, Nassima interpretou, por primeira vez na historia do xénero, unha nuba completa (a *nuba Zidane*), harmonizada polo profesor Bradai, quen nesta ocasión dirixiu á Orquestra de Alxeria.

Desde entón, a súa fama foi crecendo, e deu concertos en varios países de África, Europa, USA e Asia.

**Nassima** canta el repertorio de *sanaa*, que se distingue de otras escuelas por su dulzura y por una lentitud muy estética, en contraposición con el *malouf* del este, más vibrante y de ritmos más rápidos.

Tranquila y sonriente, Nassima Chabane es considerada la reina del *sanaa*, género andalusí de la región de Argel y más concretamente, de la región de Blida, donde nació la



artista. Empezó a estudiar esta música a los siete años. Allí aprendió la técnica instrumental de su maestro El Hadj Medjebeur. A los ocho años aprendió también la técnica vocal con el gran maestro Dahmane Ben Achour.

En 1974 entra en El Widadia, la asociación arabo-andalusí más antigua, fundada en 1932 por el maestro Mohmoud wlid sisi Said. Con esta asociación debutó Nassima en toda Argelia y dio conciertos para intercambios culturales internacionales.

En 1979, el maestro Hadj Hamidou Djaidir, asesor artístico de la televisión argelina, le pidió que grabara una antología de música arabo-andalusí. Enriqueció su repertorio grabando para la radio y la televisión argelinas varias *nubas*, así como varios *hawzi* y *arubi* (derivados de la nuba).

El momento decisivo de su carrera llegó cuando, en 1984, Nassima interpretó, por primera vez en la historia del género, una nuba completa (la *nuba Zidane*), armonizada por el profesor Bradai, quien en esta ocasión dirigió a la Orquesta de Argelia.

Desde entonces, su fama ha ido creciendo, y ha dado conciertos en varios países de África, Europa, USA y Asia.

**Nassima** sings the *sanaa* repertoire, which stands out from other schools for its gentleness and aesthetic slowness, as opposed to the more vibrant *malouf* from the east with its faster rhythms.

Calm and smiling, Nassima Chabane is considered to be the queen of *sanaa*, an Andalusian genre from the area of Algiers, more specifically, the region of Blida, where the singer was born. She began to study this type of music when she was seven. There, she learnt the instrumental technique from her maestro El Hadj Medjebeur. At eight she also learnt the vocal technique with the grand maestro Dahmane Ben Achour.

In 1974 she entered El Widadia, the oldest Arabo-Andalusian association, founded in 1932 by the maestro Mohmoud wild sisi Said. Nassima made her debut throughout Algeria with this association and gave concerts for international cultural exchanges.

In 1979, the maestro Hadj Hamidou Djaidir, working for Algerian television as an artistic consultant, asked her to record an anthology of Arabo-Andalusian music. She enriched her repertoire by recording several *nubas*, and various *hawzi* and *arubi* (derived from the nuba) for Algerian radio and television.

The decisive point in her career came in 1984 when Nassima performed a complete nuba (the *nuba Zidane*). This was a first for the genre and was harmonised by professor Bradai, who conducted the Algerian Orchestra for it.

Since then her fame has grown and she has given concerts in several countries in Africa, Europe, the US and Asia.



**PROGRAMA:**

*O espírito sufi, voz de amor*

*El espíritu sufi, voz de amor*

*The Sufi spirit, voice of love*

**No corazón da noite**

En el corazón de la noche

In the heart of the night

**Divina Presenza**

Divina Presencia

Divine Presence

**O meu moi amado Dios**

Mi muy amado Dios

My much beloved God

**Layla**

Layla

Layla

**Unha Visión de amor**

Una Visión de amor

A Vision of love

**Sabedoría, seguida de queixume**

Sabiduría, seguida de lamento

Wisdom, followed by lament

**O sacrificio de Abraham**

El sacrificio de Abraham

Abraham's sacrifice

**Encomio do Profeta**

Alabanza del Profeta

Praise for the Prophet

**Eu son o Amor**

Yo soy el Amor

I am Love



Capela Real do Hostal

A música andalusí da España musulmá, ou música arabo-andalusí, ten a súa orixe en Bagdad coa chegada da Dinastía Abbasí, e coa expansión do Imperio Arabo-musulmán nos séculos VII-VIII. A figura máis relevante neste desenvolvemento musical foi Zyriab, “O Merlo”, un escravo manumitido de orixe persa que viviu no século IX. Zyriab levou esta música á súa culminación na corte de Córdoba, onde foi un virtuoso cantante e prominente músico.

Entre os séculos IX e XV, a música arabo-andalusí floreceu nas cidades máis importantes da España musulmá. Co declive andalusí e a *Reconquista*, os musulmáns víronse obrigados a fuxir a países menos inhóspitos, emigrando na súa maioría ao norte de África. Evidentemente a súa música partiu con eles.

Estas migracións tiveron lugar en sucesivas ondas, segundo os cristiáns ían conquistando as terras en poder dos musulmáns. Os mestres musulmáns e xudeus, coas súas orquestras e discípulos, trasladáronse definitivamente a varias cidades magrebís. Na primeira migración, entre os séculos X e XII, os musulmáns partiron de Sevilla rumbo a Tunisia. No século XII, emigraron de Córdoba a Tlemecén e Constantina, en Alxeria, e de Valencia emigraron a Fes, en Marrocos. Finalmente, coa caída de Granada no século XV, os novos refuxiados aséntanse en Tetuán e Fes.

En Marrocos, Alxeria e Tunisia, as tradicións da España musulmá conserváronse e enriqueceronse. A música de orixe andalusí que aínda perdura nos países magrebís presenta diferenzas de estilo, producidas polas distintas ondas migratorias. O corpo poético e melódico da música andalusí constitúeno as *nubas* (ou ternas), unha sucesión de pezas vocais e instrumentais que seguen unha orde rigorosa de ritmos, tratadas como unha unidade.

Á vez que os musulmáns en España creaban novos estilos musicais, emerxían novas formas poéticas. As dúas formas poéticas principais eran a *moaxaja* -xénero ornamentado que empregaba poesía culta-, e o *zéjel*, que incluía á poesía popular. Ambas as formas eran tecnicamente similares, pois as dúas eran estróficas; pero a *moaxaja* desenvolvíase en árabe culto ou literario, mentres que o *zéjel* estaba composto en dialecto andalusí.

Os poemas tratan sobre o ámbito urbano, tal e como este era na Al-Andalus, aínda que tamén poden atoparse temáticas relacionadas coa filosofía sufí, como o clásico tema do amor místico. As cancións fan referencia case sempre á natureza, o amor cortés, o exilio, a nostalxia e o éxtase.

Cada nuba baséase nun modo ben definido chamado *tabaa*. Existían vinte e catro *nubas* dunha hora de duración cada unha e asociada a unha das vinte e catro horas do día. Pero das vinte e catro *nubas* orixinais consérvanse só doce, e algunhas tan só parcialmente.

A nuba comeza lentamente, e vai acelerando o seu ritmo ata chegar ao final da peza, chamado *khlass*, que termina cun vivo e lixeiro ton que enfeitiza á audiencia co seu ritmo vibrante e o seu aire festivo.

La música andalusí de la España musulmana, o música arabo-andalusí, tiene su origen en Bagdad con la llegada de la Dinastía Abbasí, y con la expansión del Imperio Arabo-musulmán en los siglos VII-VIII. La figura más relevante en este desarrollo musical fue Zyriab, “El Mirlo”, un esclavo manumitido de origen persa que vivió en el siglo IX. Zyriab llevó a esta música a su culminación en la corte de Córdoba, donde fue un virtuoso cantante y prominente músico.

Entre los siglos IX y XV, la música arabo-andalusí floreció en las ciudades más importantes de la España musulmana. Con el declive andalusí y la *Reconquista*, los musulmanes se vieron obligados a huir a países menos inhóspitos, emigrando en su mayoría al norte de África. Evidentemente su música partió con ellos.

Estas migraciones tuvieron lugar en sucesivas oleadas, según los cristianos iban conquistando las tierras en poder de los musulmanes. Los maestros musulmanes y judíos, con sus orquestas y discípulos, se trasladaron definitivamente a varias ciudades magrebíes. En la primera migración, entre los siglos X y XII, los musulmanes partieron de Sevilla rumbo a Túnez. En el siglo XII, emigraron de Córdoba a Tlemecén y Constantina, en Argelia, y de Valencia emigraron a Fez, en Marruecos. Finalmente, con la caída de Granada en el siglo XV, los nuevos refugiados se asientan en Tetuán y Fez.

En Marruecos, Argelia y Túnez, las tradiciones de la España musulmana se conservaron y enriquecieron. La música de origen andalusí que aún perdura en los países magrebíes presenta diferencias de estilo, producidas por las distintas olas migratorias. El cuerpo poético y melódico de la música andalusí lo constituyen las *nubas* (o ternas), una sucesión de piezas vocales e instrumentales que siguen un orden riguroso de ritmos, tratadas como una unidad.

Al tiempo que los musulmanes en España creaban nuevos estilos musicales, emergían nuevas formas poéticas. Las dos formas poéticas principales eran la *moaxaja* -género ornamentado que empleaba poesía culta-, y el *zéjel*, que incluía a la poesía popular. Ambas formas eran técnicamente similares, pues las dos eran estróficas; pero la *moaxaja* se desarrollaba en árabe culto o literario, mientras que el *zéjel* estaba compuesto en dialecto andalusí.

Los poemas tratan sobre el ámbito urbano, tal y como éste era en Al-Andalus, aunque también pueden encontrarse temáticas relacionadas con la filosofía sufí, como el clásico tema del amor místico. Las canciones hacen referencia casi siempre a la naturaleza, el amor cortés, el exilio, la nostalgia y el éxtasis.

Cada nuba se basa en un modo bien definido llamado *tabaa*. Existían veinticuatro *nubas* de una hora de duración cada una con un modo diferente y asociada a una de las veinticuatro horas del día. Pero de las veinticuatro *nubas* originales se conservan sólo doce, y algunas tan sólo parcialmente.

La nuba comienza lentamente, y va acelerando su ritmo hasta llegar al final de la pieza, llamado *khlass*, que termina con un vivo y ligero tono que hechiza a la audiencia con su ritmo vibrante y su aire festivo.

Andalusian music from Muslim Spain, or Arabo-Andalusian music, has its origins in Baghdad with the arrival of the Abbasí Dynasty and the expansion of the Arab-Muslim Empire in the 7th and 8th centuries. The most relevant figure in this musical development was Zyriab, "The Blackbird", a freed slave of Persian origin who lived in the 9th century. Zyriab took this music to its culmination at the court of Cordoba, where he was a virtuoso singer and prominent musician.

Between the 9th and 15th centuries, Arabo-Andalusian music flourished in Muslim Spain's greatest cities. With the *Reconquista* and the decline of Al-Andalus, Muslims were forced to flee to more hospitable lands, mostly emigrating to North Africa. Obviously, their music went with them.

The emigration took place in successive waves as the Christians gradually took over the lands under Muslim control. The Muslim and Jewish maestros, with their orchestras and disciples, moved finally to several cities of the Maghreb. In the first migration, between the 10th and 12th centuries, the Muslims left Seville for Tunisia. In the 12th century they emigrated from Cordoba to Tlemcen and Constantine in Algeria, and from Valencia they emigrated to Fez, in Morocco. Finally, with the fall of Granada in the 15th century, the new refugees settled in Tétouan and Fez.

In Morocco, Algeria and Tunisia, the traditions of Muslim Spain were kept and enriched. The music of Andalusian origin that still endures in the countries of the Maghreb shows differences in style, produced by the various migratory waves. The poetic and melodic corpus of the Andalusian music is formed by the *nubas* (or *ternas*), a succession of vocal and instrumental pieces that follow a rigorous order of rhythms but are treated as one.

At the same time as the Muslims in Spain created new musical styles, new poetic forms emerged. The two main poetic forms are the *muwashshah*—an embellished genre which used learned poetry; and the *zejel*—which included folk poetry. The forms were technically similar, for they were both strophic; but the *muwashshah* was developed in learned or literary Arabic, whereas the *zejel* was composed in the Andalusian dialect.

The poems dealt with urban themes, as they were in the era of the Al-Andalus, although themes dealing with Sufi philosophy, such as the classic one of mystic love, can also be found. The songs almost always refer to nature, courtly love, exile, nostalgia and ecstasy.

Each *nuba* is based on a well defined form called *tabaa*. There are twenty-four *nubas* lasting one hour each different in form and associated to one of the twenty-four hours in the day. Of the original twenty-four *nubas*, however, only twelve have been conserved, and some of these only partially.

The *nuba* begins slowly, and accelerates in rhythm until the end of the piece, or *khlass*, is reached, which ends with a lively, light tone that bewitches the audience with its vibrant rhythm and festive air.

## XVIII-21 LE BAROQUE NOMADE

XOVES 9 ABRIL 22:30 h.

*Jean-Christophe Frisch, director*

*Cyrille Gerstenhaber, soprano*

*Christophe Laporte, alto*

*Benoît Porcherot, tenor*

*François Fauche, barítono*

*Shi Kelong, solista, declamación*

*Wang Weiping, solista*

*Coro Capela da Catedral de Santiago*

*Igrexa de San Martiño Pinario*



**XVIII-21 Le Baroque Nomade.** Os seus primeiros concertos foron encomiados pola súa orixinalidade por diferentes públicos. A reconstrución da versión da cámara de Les Indes Galantes de Rameau fixo a Jean-Christophe Frisch, o seu fundador, coñecido na contorna profesional; representou a unha nova xeración de especialistas en música barroca. O Ensemble XVIII-21 Le Baroque Nomade é coñecido tamén como un conxunto capaz de achegarse ás máis intrincadas investigacións musicolóxicas: o festival Sant-Florent le-Vieil elixiu para localizar e interpretar a música que se facía en China en tempos das misións dos xesuítas. Este traballo culminou cos concertos en Pequín en 1997 e dúas gravacións, así como un nomeamento na competición anual de Victoires da Musique de París.

XVIII-21 Le Baroque Nomade é unha posta en práctica da concepción do seu director sobre a música barroca: comparar a nosa experiencia coas tradicións vivas da música fóra de Europa, practicar a improvisación que alimenta esta música e achegala aínda máis á forma de gozar da mesma no século XXI. É un proxecto artístico orixinal denominado "barroco nómade", que lles levou a Italia, China, Brasil e Oriente Medio.

**XVIII-21 Le Baroque Nomade.** Sus primeros conciertos fueron alabados por su originalidad por diferentes públicos. La reconstrucción de la versión de la cámara de Les Indes Galantes de Rameau hizo a Jean-Christophe Frisch, su fundador, conocido en el entorno profesional; representó a una nueva generación de especialistas en música barroca. El Ensemble XVIII-21 Le Baroque Nomade es conocido también como un conjunto capaz de acercarse a las más intrincadas investigaciones musicológicas: el festival Sant-Florent le-Vieil lo eligió para localizar e interpretar la música que se hacía en China en tiempos de las misiones de los jesuitas. Este trabajo culminó con los conciertos en Pekín en 1997 y dos grabaciones, así como una nominación en la competición anual de Victoires de la Musique de París.

XVIII-21 Le Baroque Nomade es una puesta en práctica de la concepción de su director sobre la música barroca: comparar nuestra experiencia con las tradiciones vivas de la música fuera de Europa, practicar la improvisación que alimenta esta música y acercarla todavía más a la forma de disfrutar de la misma en el siglo XXI. Es un proyecto artístico original denominado "barroco nómada", que les ha llevado a Italia, China, Brasil y Oriente Medio.

**XVIII-21 Le Baroque Nomade.** Their first concerts were praised for their originality by various audiences. The reconstruction of the chamber version of *Les Indes Galantes* by Rameau made Jean-Christophe Frisch, the founder, well-known among professionals; he represented a new generation of specialists in Baroque music. Ensemble XVIII-21 Le Baroque Nomade is also known as a group capable of approaching the most intricate of musicological research: the Sant-Florent le-Vieil Festival chose it to locate and perform music from China at the time of the Jesuit missionaries. This work culminated in the Beijing concerts of 1997 and two recordings, as well as a nomination at the annual Victoires de la Musique competition in Paris.

XVIII-21 Le Baroque Nomade takes its director's conception of Baroque music and puts it into practice: comparing our own experiences with living musical traditions from beyond Europe, practising the improvisation that feeds this music and moving it even closer to a form in which it can be enjoyed in the 20th century. It is an original artistic project called "nomadic Baroque", which has taken them to Italy, China, Brazil, and the Middle East.

**Jean-Christophe Frisch**, criou-se nun ambiente moi musical, o seu pai tocaba o clavicordio. Empezou como flautista coa *Grande Ecurie* e a *Chambre du Roi* baixo a dirección de Jean-Claude Maguire.

Aos poucos adquiriu conciencia de que todas as músicas do mundo están fundamentadas nunha dialéctica entre o equilibrio e o desequilibrio, como a música barroca e que neste equilibrio inestable entre a música culta, escrita e a música de tradición oral no século XVIII en occidente, con Mozart, a música escrita era a única cuxa práctica era considerada como "nobre". Musicólogo, experimentou coa idea de que o cruzamento entre prácticas musicais, non é unha invención do s. XX senón que foi unha práctica constante, principalmente nos séculos XVII e XVIII.

**Jean-Christophe Frisch**, criado en un ambiente muy musical, su padre tocaba el clavicordio. Empezó como flautista con la *Grande Ecurie* y la *Chambre du Roi* bajo la dirección de Jean-Claude Maguire.

Poco a poco adquirió conciencia de que todas las músicas del mundo están fundamentadas en una dialéctica entre el equilibrio y el desequilibrio, como la música barroca y que en este equilibrio inestable entre la música culta, escrita y la música de tradición oral en el siglo XVIII en occidente, con Mozart, la música escrita era la única cuya práctica era considerada como "noble". Musicólogo, experimentó con la idea de que el cruce entre prácticas musicales, no es una invención del s. XX sino que ha sido una práctica constante, principalmente en los siglos XVII y XVIII.

**Jean-Christophe Frisch**, brought up in a highly musical environment in which his father played clavichord, began as a flautist with the *Grande Ecurie* and the *Chambre du Roi* under the leadership of Jean-Claude Maguire.

He gradually became aware that all the world's music was based on a dialectic between balance and imbalance, as in Baroque music, and that in this unstable balance between written cultured music and the music of the oral tradition in the 18th century in the West, at the time of Mozart, it was only the performance of written music that was considered "noble". As a musicologist he experimented with the idea that a mix of musical practices was not a 20th century invention but had always been going on, mainly in the 17th and 18th centuries.

**Capela Musical da Catedral de Santiago.** A actual Capela vén realizando unha intensa actividade relacionada coa participación nos actos litúrxicos celebrados na catedral de Santiago así como na interpretación e recuperación do seu Patrimonio histórico musical. Dirixida desde o ano 1988 por **Miro Moreira** interpretou en multitude de xiras e concertos nacionais e internacionais obras de mestres de capela da Basílica compostelá: Stabat Mater de B. Chiodi, Eses mozos do Campo, Misa Unum Deus, Misa de Defuntos, Oficio e Panxoliñas de Nadal de Melchor López, Misa e Panxoliñas ao Apóstolo de J. De Vaquedano, Motetes de Adviento e Coresma de Diego de Muelas, Vésperas ao Apóstolo de José de Nebra, Himnos do Códice Calixtino de S. Tafall. Dedicada especial atención á recuperación de tradicionais actos litúrxicos como a Misa para a festa de Santiago do Códice Calixtino, Vésperas solemnes ao apóstolo ou á súa intervención en dramas litúrxicos medievais como o "Ordo prophetarum".

**Capilla Musical de la Catedral de Santiago.** La actual Capilla viene realizando una intensa actividad relacionada con la participación en los actos litúrgicos celebrados en la catedral de Santiago así como en la interpretación y recuperación de su Patrimonio histórico musical. Dirigida desde el año 1988 por **Miro Moreira** ha interpretado en multitud de giras y conciertos nacionales e internacionais obras de maestros de capilla de la Basílica compostelana: Stabat Mater de B. Chiodi, Esos mozos del Campo, Misa Unum Deus, Misa de Difuntos, Oficio y Villancicos de Navidad de Melchor López, Misa y Villancicos al Apóstol de J. De Vaquedano, Motetes de Adviento y Cuaresma de Diego de Muelas, Vísperas al Apóstol de José de Nebra, Himnos del Códice Calixtino de S. Tafall. Dedicada especial atención a la recuperación de tradicionales actos litúrgicos como la Misa para la fiesta de Santiago del Códice Calixtino. Vísperas solemnes al apóstol o a su intervención en dramas litúrgicos medievales como el "Ordo prophetarum".

**The Santiago Cathedral Musical Choir.** The current Choir has been intensely occupied with activity linked to participation in liturgical celebrations held at the Cathedral in Santiago and the recovery and performance of its historical musical heritage. It has been led since 1988 by **Miro Moreira** and has performed works by the Cathedral's choir masters both nationally and internationally on many tours and concerts: Stabat Mater by B. Chiodi, Esos mozos del Campo (those lads from the Country), Misa Unum Deus, the Mass for the Dead, Service and Carols for Christmas by Melchor López, Mass and Carols to the Apostle by J. De Vaquedano, Motets for Advent and Lent by Diego de Muelas, Evensong to the Apostle by José de Nebra, Hymns from the Calixtine Codex by S. Tafall. Special attention is paid to the recovery of traditional liturgical acts such as the Mass for the feast day of St. James from the Calixtine Codex, solemn evensong for the apostle, or performances in medieval liturgical plays such as the "Ordo Prophetarum".



## PROGRAMA:

"Vêpres à la Vierge en Chine":

*Música dos misioneiros xesuítas*

*Música de los misioneros jesuítas*

*Jesuit missionaries' music*

La feuille de Saule

Shengmu jing (Ave Maria)

Alla Miracolosa Madonna

Le berger sur la colline

Ardente desirio di morir

Qual Ape al favo

Louanges á la Sainte Mère

Mentre piú coce

Le démon de l'orgueil

La feuille de Saule

Equilibre intérieur

Sandizima (Prière à la Vierge)

*Ave maris stella*

L'aloès et le santal brûlent /Salve Regina

*Magnificat*

## Vésperas da Virxe en China

¿Que faría vostede se fose un misioneiro xesuíta que chega a Pequín fai trescentos anos tras unha perigosa viaxe de travesía polos océanos do mundo, e tivese que organizar a música para unha cerimonia relixiosa? Imaxínense: había algunhas estrañas partituras na biblioteca; algúns dos neófitos, como se chamaban entón aos chineses recentemente conversos, eran músicos, pero só coñecían a música chinesa. Algúns eunucos da corte imperial aprenderon cancións europeas, non sen considerable dificultade, pero non foran convertidos. Algúns dos outros misioneiros estaban especializados en maior ou menor medida en tocar algún instrumento ou en cantar. Na igrexa, construírse recentemente un órgano seguindo as especificacións do tratado de Athanasius Kircher. Pero todo isto non pode substituír a *cappella* dos bos cantantes que coñecen a liturxia como a palma da súa man, aínda que resulta necesario producir música armoniosa que asombre e seduza aos chineses...



San Martiño Pinarío



Tres séculos máis tarde, podemos atopar algúns vestixios apenas perceptibles do conxunto de cerimonias que se celebraban nas vellas igrexas de Pequín. Algunhas descrições chinesas e europeas sobreviviron, aínda que xeralmente concéntranse máis nos costumes suntuosos que na música. Isto permítenos, no mellor dos casos, estimar o número de músicos e algúns dos instrumentos que empregaban, tambores e frutas.

Aínda temos unha gran cantidade de textos relixiosos traducidos ao chinés, tales como o *Magnificat* e o *Ave maris stella*, pero a música correspondente atópase noutras coleccións, sen ningunha indicación do texto que lle corresponde, aínda que, afortunadamente, posuimos un precioso e extremadamente detallado inventario da biblioteca, que nos informa da chegada de cada tomo. Os libros desapareceron, a menos que se atopen escondidos nalgunha biblioteca chinesa. Finalmente, nesa época os misioneiros enviaron copias dalgunhas partituras a coleccionistas europeos, que subvencionaban a misión a cambio de información sobre China para o seu baúl de curiosidades.

Estes elementos dispares permítennos, se estamos preparados a aventurar algunhas hipóteses, reconstruír un servizo de vésperas marianas ou, para ser máis exactos, a "Pequena oficina da Santísima Virxe" -en chinés *Shengmu xiao rike*- como o describe o Pai Buglio en 1676: unha considerable cantidade de música mariana en italiano e en chinés, música vespertina que non é litúrxica, estritamente falando, e algúns fragmentos da liturxia mesma. Esta liturxia non estaba destinada a toda a comunidade de neófitos, xa que certos misterios do cristianismo (como a Inmaculada Concepción e a Santísima Trinidad) eran moi sospeitosos aos ollos das autoridades chinesas para ser revelados ao pobo. Probablemente distribuíase un servizo de comidas "paraliturxico" para os espectadores no exterior da igrexa. A organización dos compoñentes musicais dispoñibles ten o seu lado arbitrario, pero é o único modo admisible para presentar estas curiosidades da historia musical: un Magnificat ou un madrigal de Francesco Anerio cun texto chinés, a música orixinal chinesa composta polo converso Wu Yushan, coñecido como Wu Li, ou as "Oito cancións con acompañamento de instrumentos occidentais" escritas por Matteo Ricci, famoso por ser o primeiro Xesuíta que chegou a China.

## Matteo Ricci

Matteo Ricci naceu en Macerata en 1552. Recibiu leccións de teoloxía, literatura e ciencias, primeiro na súa cidade natal e logo no Colexio Xesuíta de Roma. Logo disto embarcou para Oriente, onde debía levar a cabo a súa misión evanxélica. Tras cinco anos na India chegou a Macao en 1582, e a Pequín en 1598, onde faleceu en 1610. Foi o primeiro europeo que chegou ata Pequín logo dos viaxeiros da Idade Media. Como tal converteuse en peza crave nas relacións que empezaban a prosperar entre China e Occidente. O 24 de xaneiro de 1601, con motivo da súa segunda viaxe, Ricci llas enxeñou para ofrecer ao emperador, entre outros agasallos, un instrumento musical denominado nas diferentes linguas que nos deixaron legados do acontecemento como manicordio, o clavicémbalo, a espineta, ou en chinés *yaqin* ou *xiqin*. Sen dúbida era consciente da importancia que a intelectualidade chinesa daba á música, e expúxose que debía usala para conquistar á súa sociedade. Este foi o punto de partida da presenza da música europea en Pequín polo menos durante dous séculos, culminando a finais do século XVIII coa interpretación ante o emperador dunha ópera de *Piccinni*.

Un dos acompañantes de Ricci, o músico italiano Lazzaro Cattaneo, vivía naquela época en Nanking. Cando Ricci partiu de Nanking para Pequín, o 19 de maio de 1600, ía acompañado polo sacerdote español, Diego Pantoja, quen cambiou os seus catro meses de estancia en Nanking para beneficiarse das clases de música con Cattaneo. En Pequín, catro eunucos do palacio, dous mozos e dous maiores, pediron aos pais xesuítas, en febreiro de 1601, que lles desen clases do instrumento que foi presentado ao emperador. Por esta razón Ricci e Pantoja dirixíronse ao palacio, onde se lles reservou un salón, pero un mes máis tarde os eunucos apenas podían tocar unha “sonata do manicordio”. Probablemente esta era a primeira vez que os chineses tocaban música europea.

Entre estas diferentes obras deseñadas para familiarizar aos chineses co cristianismo, Ricci escribiu oito cancións en chinés con clavicordio (*Xiqin qu yi*, “Cancións para cítara europea”) que tiveron moito éxito. A súa música foi posiblemente tomada das pezas dunha colección de *Roman laudi e madrigali spirituali* que se atopaban entre os volumes dispoñibles na biblioteca de Beitang, a igrexa do norte, que foi ocupada polos xesuítas italianos e franceses. As palabras chinesas reforzáronse con música xa existente. Este procedemento coñecido como paráfrasis, extremadamente difundido tanto en China como en Italia no século dezaseis, non podía sorprender nin aos misioneiros nin aos seus interlocutores cultos. A antoloxía en cuestión denominábase *Tempio armonico della beatissima vergine*, e incluía pezas para tres voces de varios compositores, colecciónadas por Giovenale Ancina e publicadas en Roma en 1599.

### Wu Lin, coñecido como “Yushan”

A primeira misa cantada e os primeiros himnos escritos por un chinés, en chinés, aparecen nunha antoloxía titulada *Tianyue zhengyin* (Repertorio do son auténtico de música celestial), datada en 1710. Consiste en nove suites de cancións do sur e do norte e vinte estrofas de cancións. O estilo sumamente expresivo é o da sutil música dos literatos, cheo de sutileza, a miúdo suspendido, transparente. As palabras son do famoso pintor e poeta Wu Li (Yushan) (1632-1718). Tras a súa conversión tomou o nome de Simon Xavier a Cunha. En 1676 coñeceu ao Pai François de Rougemont. Despois abandonou Peking e foise a Macao, onde foi admitido na Compañía de Jesús en 1682. En 1688 foi ordenado sacerdote. O seu poema *Ban tong yin* implica que tocaba música de occidente e de China coa cítara qin. Os seus textos son adaptacións de versos bíblicos, elixidos polos seus elevados sentimentos que os chineses debían atopar persuasivos. Agora é considerado polos chineses católicos como un dos pais fundadores da súa comunidade.

Jean-Christophe Frisch & François Picard

### Vísperas de la Virgen en China

¿Qué haría Vd. si fuese un misionero jesuita que llega a Pekín hace trescientos años tras un peligroso viaje de travesía por los océanos del mundo, y tuviese que organizar la música para una ceremonia religiosa? Imagínense: había algunas extrañas partituras en la biblioteca; algunos de los neófitos, como se llamaban entonces a los chinos recién conversos, eran músicos, pero sólo conocían la música china. Algunos eunucos de la corte imperial aprendieron canciones europeas, no sin considerable dificultad, pero no habían

sido convertidos. Algunos de los otros misioneros estaban especializados en mayor o menor medida en tocar algún instrumento o en cantar. En la iglesia, se había construido recientemente un órgano siguiendo las especificaciones del tratado de Athanasius Kircher. Pero todo esto no puede reemplazar a *cappella* de los buenos cantantes que conocen la liturgia como la palma de su mano, aunque resulta necesario producir música armoniosa que asombre y seduzca a los chinos...

Tres siglos más tarde, podemos encontrar algunos vestigios apenas perceptibles del conjunto de ceremonias que se celebraban en las viejas iglesias de Pekín. Algunas descripciones chinas y europeas han sobrevivido, aunque generalmente se concentran más en las costumbres suntuosas que en la música. Esto nos permite, en el mejor de los casos, estimar el número de músicos y algunos de los instrumentos que empleaban, tambores y flautas.

Todavía tenemos una gran cantidad de textos religiosos traducidos al chino, tales como el *Magnificat* y el *Ave maris stella*, pero la música correspondiente se encuentra en otras colecciones, sin ninguna indicación del texto que le corresponde, aunque, afortunadamente, poseemos un precioso y extremadamente detallado inventario de la biblioteca, que nos informa de la llegada de cada tomo. Los libros han desaparecido, a menos que se encuentren escondidos en alguna biblioteca china. Finalmente, en esa época los misioneros enviaron copias de algunas partituras a coleccionistas europeos, que subvencionaban la misión a cambio de información sobre China para su baúl de curiosidades.

Estos elementos dispares nos permiten, si estamos preparados a aventurar algunas hipótesis, reconstruir un servicio de vísperas marianas o, para ser más exactos, la "Pequeña oficina de la Santísima Virgen" –en chino *Shengmu xiao rike*– como lo describe el Padre Buglio en 1676: una considerable cantidad de música mariana en italiano y en chino, música vespertina que no es litúrgica, estrictamente hablando, y algunos fragmentos de la liturgia misma. Esta liturgia no estaba destinada a toda la comunidad de neófitos, ya que ciertos misterios del cristianismo (como la Inmaculada Concepción y la Santísima Trinidad) eran muy sospechosos a los ojos de las autoridades chinas para ser revelados al pueblo. Probablemente se distribuía un servicio de comidas "paralitúrgico" para los espectadores en el exterior de la iglesia. La organización de los componentes musicales disponibles tiene su lado arbitrario, pero es el único modo admisible para presentar estas curiosidades de la historia musical: un Magnificat o un madrigal de Francesco Anerio con un texto chino, la música original china compuesta por el converso Wu Yushan, conocido como Wu Li, o las "Ocho canciones con acompañamiento de instrumentos occidentales" escritas por Matteo Ricci, famoso por ser el primer Jesuita que llegó a China.

## Matteo Ricci

Matteo Ricci nació en Macerata en 1552. Recibió lecciones de teología, literatura y ciencias, primero en su ciudad natal y luego en el Colegio Jesuita de Roma. Después de esto se embarcó para Oriente, donde debía llevar a cabo su misión evangélica. Tras cinco años en la India llegó a Macao en 1582, y a Pekín en 1598, donde falleció en 1610. Fue el primer europeo que llegó hasta Pekín después de los viajeros de la Edad Media. Como tal se convirtió en pieza clave en las relaciones que empezaban a prosperar entre China y Occidente. El 24 de enero de 1601, con motivo de su segundo viaje, Ricci se las ingenió

para ofrecer al emperador, entre otros regalos, un instrumento musical denominado en las diferentes lenguas que nos dejaron legados del acontecimiento como manicordio, el clavicémbalo, la espineta, o en chino *yaqin* o *xiqin*. Sin duda era consciente de la importancia que la intelectualidad china daba a la música, y se planteó que debía usarla para conquistar a su sociedad. Este fue el punto de partida de la presencia de la música europea en Pekín al menos durante dos siglos, culminando a finales del siglo XVIII con la interpretación ante el emperador de una ópera de *Piccinni*.

Uno de los acompañantes de Ricci, el músico italiano Lazzaro Cattaneo, vivía en aquella época en Nanking. Cuando Ricci partió de Nanking para Pekín, el 19 de mayo de 1600, iba acompañado por el sacerdote español, Diego Pantoja, quien cambió sus cuatro meses de estancia en Nanking para beneficiarse de las clases de música con Cattaneo. En Pekín, cuatro eunucos del palacio, dos jóvenes y dos mayores, pidieron a los padres jesuitas, en Febrero de 1601, que les dieran clases del instrumento que fue presentado al emperador. Por esta razón Ricci y Pantoja se dirigieron al palacio, donde se les había reservado un salón, pero un mes más tarde los eunucos apenas podían tocar una "sonata del manicordio". Probablemente esta era la primera vez que los chinos tocaban música europea.

Entre estas diferentes obras diseñadas para familiarizar a los chinos con el cristianismo, Ricci escribió ocho canciones en chino con clavicordio (*Xiqin qu yi*, "Canciones para cítara europea") que tuvieron mucho éxito. Su música fue posiblemente tomada de las piezas de una colección de Roman laudi y madrigali spirituali que se encontraban entre los volúmenes disponibles en la biblioteca de Beitang, la iglesia del norte, que fue ocupada por los jesuitas italianos y franceses. Las palabras chinas se reforzaron con música ya existente. Este procedimiento conocido como paráfrasis, extremadamente difundido tanto en China como en Italia en el siglo dieciséis, no podía haber sorprendido ni a los misioneros ni a sus interlocutores cultos. La antología en cuestión se denominaba *Tempio armonico della beatissima vergine*, e incluía piezas para tres voces de varios compositores, coleccionadas por Giovanale Ancina y publicadas en Roma en 1599.

### **Wu Lin, conocido como "Yushan"**

La primera misa cantada y los primeros himnos escritos por un chino, en chino, aparecen en una antología titulada *Tianyue zhengyin* (Repertorio del sonido auténtico de música celestial), datada en 1710. Consiste en nueve suites de canciones del sur y del norte y veinte estrofas de canciones. El estilo sumamente expresivo es el de la sutil música de los literatos, lleno de sutileza, a menudo suspendido, transparente. Las palabras son del famoso pintor y poeta Wu Li (Yushan) (1632-1718). Tras su conversión tomó el nombre de Simon Xavier a Cunha. En 1676 conoció al Padre François de Rougemont. Después abandonó Peking y se fue a Macao, donde fue admitido en la Compañía de Jesús en 1682. En 1688 fue ordenado sacerdote. Su poema *Ban tong yin* implica que tocaba música de occidente y de China con la cítara qin. Sus textos son adaptaciones de versos bíblicos, elegidos por sus elevados sentimientos que los chinos debían encontrar persuasivos. Ahora es considerado por los chinos católicos como uno de los padres fundadores de su comunidad.

Jean-Christophe Frisch & François Picard

## Marian Vespers in China

What would you do if you were a Jesuit missionary arriving in Peking three hundred years ago after a perilous voyage across the oceans of the globe, and you had to organise the music for a religious ceremony? Just imagine: there are a few odd scores in the library, some of the neophytes, as recently converted Chinese were then called, are musicians, but of course they know only Chinese music. A few eunuchs from the imperial court have learnt European songs, not without considerable difficulty, but they have not been converted. Some of the other missionaries are more or less skilled on an instrument or in singing. In the church, an organ has recently been built following the specifications of Athanasius Kircher's treatise. But all of this cannot replace a *cappella* of good singers who know the liturgy like the back of their hand, yet it is necessary to produce harmonious music that will amaze and charm the Chinese...

Three centuries later, we can find a few very faint traces of the composite ceremonies held in the old churches of Peking. Some descriptions have survived, Chinese or European, which generally concentrate more on the sumptuous costumes than on the music. These enable us, at best, to estimate the number of musicians, and some of the instruments they employed, drums and flutes. We still have a large number of religious texts translated into Chinese, such as the *Magnificat* and *Ave maris stella*, but the corresponding music is in other collections, with no indication of the text that goes with it. Fortunately, though, we possess a precious, extremely detailed inventory of the library, which informs us when each volume arrived. The books themselves have vanished, unless they are still hidden away somewhere in a Chinese library. Finally, at this time the missionaries sent copies of certain scores to European collectors who subsidised the mission in exchange for information about China for their cabinet of curiosities.

These disparate elements make it possible for us, if we are prepared to venture a few hypotheses, to reconstruct a service of Marian Vespers, or to be more exact the 'Little Office of the Blessed Virgin' –*Shengmu xiao rike* in Chinese– as described by Father Buglio in 1676: a considerable amount of Marian music in Italian and Chinese, vesper music that is not strictly speaking liturgical, and some fragments of the liturgy itself. This liturgy may not have been intended for the whole community of neophytes, for certain mysteries of Christianity (such as the Immaculate Conception and the Holy Trinity) were too suspect in the eyes of the Chinese authorities to be revealed to all. A 'paraliturgy' catering for onlookers was probably dispensed outside the church.

The organisation of the available musical components has its arbitrary side, but it is the only plausible way to present these curiosities of musical history: a *Magnificat* or a madrigal by Francesco Anerio with a Chinese text, the original Chinese music composed by the convert Wu Yushan, known as Wu Li, or the 'Eight songs with accompaniment on western instruments' written by Matteo Ricci, famous for having been the first Jesuit to arrive in China.

### Matteo Ricci

Matteo Ricci was born in Macerata in 1552. He received instruction in theology, literature and sciences, first in his native town and then at the Jesuit College in Rome. After this he took ship for the Orient, where he was to accomplish his evangelical mission. After five years

in India he arrived in Macao in 1582, and reached Peking in 1598, dying there in 1610. He was the first European to come as far as Peking since the travellers of the Middle Ages. As such he became a key player in the burgeoning relations between China and the West. On 24 January 1601, on the occasion of his second voyage, Ricci managed to give the emperor, among other gifts, a musical instrument designated in the various languages that have left us accounts of the incident as manicordio, clavicembal, épinette, or in Chinese *yaqin* or *xiqin*. He was no doubt conscious of the importance that the Chinese intelligentsia attached to music, and planned to make use of it to gain their society. This was the starting point a European musical presence in Peking that was to last for two centuries, culminating at the end of the eighteenth century with the performance before the emperor of an opera by *Piccinni*.

One of Ricci's companions, the Italian Lazzaro Cattaneo, a musician, was at this time living in Nanking. When Ricci left Nanking for Peking, on 19 May 1600, he was accompanied by a Spanish priest, Diego Pantoja, who had turned his four months spent in Nanking to profit by taking music lessons with Cattaneo. In Peking, four eunuchs from the palace, two young and two old, came to ask the Jesuit fathers in February 1601 asking to be taught the instrument that had been presented to the emperor. Ricci and Pantoja therefore went over to the palace, where a room had been reserved for them, but a month later the eunuchs could scarcely play a «sonata del manicordio». This was very likely the first time the Chinese had played European music.

Among his various works designed to familiarise the Chinese with Christianity, Ricci wrote eight songs with harpsichord (*Xiqin qu yi*, 'Songs for European zither'), in Chinese. These were highly successful. Their music was probably borrowed from the pieces in a collection of Roman laudi and madrigali spirituali that was among the volumes available in the library of the Beitang, the Church of the North, which was occupied by the Italian and French Jesuits. The Chinese words were underlain on pre-existing music. This procedure known as paraphrase, extremely widespread both in China and in Italy in the sixteenth century, cannot have surprised either the missionaries or their well-educated interlocutors. The anthology in question is called *Tempio armonico della beatissima vergine*, and includes pieces for three voices by various composers, collected by Giovenale Ancina and published at Rome in 1599.

### **Wu Li, known as 'Yushan'**

The first sung mass and the first hymns written by a Chinese, in the Chinese language, appear in an anthology entitled *Tianyue zhengyin* (Repertory of the authentic sound of celestial music), dating from 1710. It consists of nine suites of tunes from the South and the North, and twenty strophes of songs. The highly expressive style is that of the subtle music of the literati, full of finesse, often suspended, transparent. The words are by the celebrated painter and poet Wu Li (Yushan) (1632-1718). After his conversion he took the name of Simon Xavier a Cunha. In 1676 he met Father François de Rougemont. He subsequently left Peking for Macao, where he was admitted to the Society of Jesus in 1682. In 1688 he was ordained priest. His poem *Ban tong yin* implies that he played western and Chinese music on the qin zither. His texts are adaptations of biblical verses, selected for their elevated sentiments which the Chinese would find persuasive. He is now considered by Chinese Catholics as one of the founding fathers of their community.

Jean-Christophe Frisch & François Picard

## NICOLAU DE FIGUEIREDO & JUAN MANUEL QUINTANA



**XOVES 9 ABRIL 20:30 h.**  
**Clavicémbalo e Viola da Gamba**  
**Igrexa de San Frutuoso**

**Nicolau de Figueiredo**, aclamado como un dos grandes intérpretes de teclado dos últimos anos, brillante continuista na súa mocidade, álzase na actualidade como gran solista do clavicémbalo, tal e como avalan os seus recitais en Europa, América e Xapón.

Nace en Sao Paulo (Brasil) onde estuda piano, órgano, clavicémbalo e música de cámara. En 1980 trasládase a Europa para continuar os seus estudos, e en 1984 recibe o primeiro premio de Virtuoso de Clavicémbalo “Lle Prix Virtuosité de Clavecin” do Conservatorio Superior de Música de Xenebra.

Entre 1990 e 2000 é director musical da cátedra de Ópera na “Schola Cantorum Basiliensis”. Durante estes anos dirixe diversos cursos de interpretación e ofrece conferencias en marcos de referencia musical como o Festival de Aix-en-Provence, o Centro de Música Barroco de Versailles, a Universidade de Musicología de Dortmund (Alemaña), así como en Brasil e Xapón. Desde 2004 é profesor de canto barroco no Conservatorio Nacional Superior de Música de París.

Entre os seus futuros proxectos para o 2009 e o 2010 cabe destacar a invitación de novo a Xapón, recitais en París -Sáelle Gaveau-, Sevilla, Barcelona, Madrid e Santiago de Compostela.

**Nicolau de Figueiredo**, aclamado como uno de los grandes intérpretes de teclado de los últimos años, brillante continuista durante su juventud, se alza en la actualidad como gran solista del clavicembalo, tal y como avalan sus recitales en Europa, América y Japón.

Nace en Sao Paulo (Brasil) donde estudia piano, órgano, clavicémbalo y música de cámara. En 1980 se traslada a Europa para continuar sus estudios, y en 1984 recibe el primer premio de Virtuoso de Clavicémbalo “Le Prix Virtuosité de Clavecin” del Conservatorio Superior de Música de Ginebra.

Entre 1990 y 2000 es director musical de la cátedra de Ópera en la “Schola Cantorum Basiliensis”. Durante estos años dirige diversos cursos de interpretación y ofrece conferencias en marcos de referencia musical como el Festival de Aix-en-Provence, el Centro de Música Barroco de Versailles, la Universidad de Musicología de Dortmund (Alemania), así como en Brasil y Japón. Desde 2004 es profesor de canto barroco en el Conservatorio Nacional Superior de Música de París.



Entre sus futuros proyectos para el 2009 y el 2010 cabe destacar la invitación de nuevo a Japón, recitales en París -Salle Gaveau-, Sevilla, Barcelona, Madrid y Santiago de Compostela.

**Nicolau de Figueiredo.** Acclaimed as one of nowadays greatest keyboard performer, Nicolau de Figueiredo is rising as a great harpsichord soloist, which is guaranteed by his recitals in Europe, America and Japan.

He was born in Sao Paulo (Brazil) where he studies piano, organ, harpsichord and chamber music. In 1980 he continues his studies in Europe and in 1984 he is awarded with the first price "Le Prix de Virtuosité de Clavecin" given by the Geneva Music High School.

Between 1990 and 2000 he is the musical headmaster of Opera at "Schola Cantorum Basiliensis" and he also manages performance courses and conferences at Aix-en-Provence Festival, Versailles Baroque Music Centre, at the Dortmund Musicologist University (Germany), as well as in Japan and Brazil. Since 2004 he teaches baroque singing at the National School of Music of Paris.

Among his projects for 2009 and 2010 are worth mentioning the new invitation to Japan, several recitals in Paris -Salle Gaveau-, Seville, Barcelona, Madrid and Santiago de Compostela.

**Juan Manuel Quintana,** nace en Bos Aires en 1972. Nada na súa historia familiar, excepto a súa propia inclinación, predestinabao a unha carreira musical. Comeza de neno ensinándose a si mesmo a tocar a fruta. Aos 14 anos ten a sorte de coñecer a Ricardo Massun, violagambista, que o introduce no instrumento e durante varios meses ensinalle os primeiros rudimentos. Desde entón, e durante os seguintes catro anos, estuda de forma autodidacta.

En 1991 viaxa a Europa onde se inscribe na clase de Arianne Maurette no centro de Música Antiga de Xenebra. Desde 1992 estudo viola da gamba con Paolo Pandolfo na Schola Cantorum Basiliensis, ao mesmo tempo que amplía os seus estudos de teoría musical e musicoloxía. Finaliza os seus estudos con Christophe Coin no Conservatorio Nacional de Paris.

Ademais da súa carreira como solista, tamén desenvolve a súa carreira de director, e como tal asiste a Marc Minkowski na produción de *L'Incoronazione dei Popea de Monteverdi*, no *Giulio Cesar* de Haendel e dirixe Lles Musiciens du Louvre nunha xira de concertos por Asia no 2000 e no 2003 en Grenoble e Lyon.

No 2009 dirixirá o Orfeo de Monteverdi en Santiago de Chile e o *Ritorno d'Ulisse in Patria* para Bos Aires Lírica, participará no Festival de Músicas Contemplativas de Santiago de Compostela, ademais de recitais de viola da gamba e concertos de música de cámara en Europa, Canadá, Estados Unidos, Arxentina e Brasil.

**Juan Manuel Quintana,** nace en Buenos Aires en 1972. Nada en su historia familiar, excepto su propia inclinación, le predestinaba a una carrera musical. Comienza de niño enseñándose a sí mismo a tocar la flauta. A los 14 años tiene la suerte de conocer a Ricardo Massun, violagambista, que le introduce en el instrumento y durante varios meses le enseña los primeros rudimentos. Desde entonces, y durante los siguientes cuatro años, estudia de forma autodidacta.

En 1991 viaja a Europa donde se inscribe en la clase de Arianne Maurette en el centro de Música Antigua de Ginebra. Desde 1992 estudio viola da gamba con Paolo Pandolfo en la Schola Cantorum Basiliensis, al mismo tiempo que amplía sus estudios de teoría musical y musicología. Finaliza sus estudios con Christophe Coin en el Conservatorio Nacional de Paris.



Además de su carrera como solista, también desarrolla su carrera de director, y como tal asiste a Marc Minkowski en la producción de *L'Incoronazione di Popea de Monteverdi*, en el *Giulio Cesare* de Haendel y dirige Les Musiciens du Louvre en una gira de conciertos por Asia en el 2000 y en el 2003 en Grenoble y Lyon.

En el 2009 dirigirá el Orfeo de Monteverdi en Santiago de Chile y el *Ritorno d'Ulisse in Patria* para Buenos Aires Lírica, participará en el Festival de Músicas Contemplativas de Santiago de Compostela, además de recitales de viola da gamba y conciertos de música de cámara en Europa, Canadá, Estados Unidos, Argentina y Brasil.

**Juan Manuel Quintana** was born in Buenos Aires in 1972. Nothing in his family background, except his own inclination, predestined him to a musical career. He began by teaching himself to play the recorder. At the age of 14 he chanced to meet the viola da gamba player Ricardo Massun who introduced him to the instrument and for several months taught him its rudiments. He spent the next four years studying it on his own.

In 1991 he went to Europe and enrolled in the class of Arianne Maurette at the Early Music Centre in Geneva. From 1992 he studied the viola da gamba with Paolo Pandolfo at the Schola Cantorum Basiliensis, at the same time broadening his studies at the Paris Conservatoire under Christophe Coin.

In addition to his solo career, he is interested in conducting. He was Marc Minkowski's assistant in the production of Monteverdi's *L'Incoronazione di Popea* and of Handel's *Giulio Cesare*, and has conducted Les Musiciens du Louvre on a concert tour of Asia in 2000 and in Grenoble and Lyon in 2003.

In 2009 will conduct the Monteverdi's Orfeo in Santiago de Chile and the *Ritorno d'Ulisse in Patria* for the Buenos Aires Lírica. He will participate in the Festival of Contemplative Music of Santiago de Compostela, in addition to viola da gamba recitals and chamber music concerts in Europa, Canada, United States of America, Argentina and Brasil.

## PROGRAMA:

*Música meditativa para o tempo de Paixón*

*Música meditativa para el tiempo de Pasión*

*Meditative music for Passiontide*

Recercadas sobre "La Spagna"

Verso para órgano

"Ancor che co' l partire"

"Lachrimae Pavian"

"Death and Life"

"Prélude" en re menor

"Les voix humaines"

"Elévation"

(Tierce en taille de la Messe pour les Couvents)

"Qui tollis"

(Tierce en taille de la Messe pour les Paroisses)

Sonata da Chiesa en La mayor

Adagio-Allegro-Largo-Allegro

Preludio et fuga en fa menor (Vol II)

Sonata en sol menor BWV 1029

Vicace-Adagio-Allegro

Diego Ortiz

Girolamo Frescolbaldi

Girolamo dalla Casa

William Byrd

Sir Tobias Hume

Jean-Henry d'Anglebert

Marin Marais

François Couperin

Domenico Gabrieli

J. S. Bach

J. S. Bach

A Paixón de Xesucristo tivo sempre unha gran importancia no mundo das Artes, acompañando a evolución intelectual da sociedade. Contrariamente ao universo intelectual da Idade Media, o mundo Barroco vivía baixo as leis da “Devotio Moderna”, é dicir, unha Mystica Afectiva na cal o cristián debía sentir intensamente a vida de Jesús. Por este motivo durante o Barroco vivese baixo as luces das Paixóns (A Théorie deas Passions de l’Âme de Descartes).

De Diego Ortiz a J.S. Bach, nunha viaxe musical a través das cinco principais nacións do Barroco europeo, propomos un conxunto de pezas instrumentais (de orixe tanto profana como litúrxico), representando estes Afectos inspirados pola Paixón de Cristo, propicio ao recollemento da alma e a unha reflexión sobre os misterios da Vida e da Morte.

Nicolau de Figueiredo

La Pasión de Jesucristo ha tenido siempre una gran importancia en el mundo de las Artes, acompañando la evolución intelectual de la sociedad. Contrariamente al universo intelectual de la Edad Media, el mundo Barroco vivía bajo las leyes de la “Devotio Moderna”, es decir, una Mystica Afectiva en la cual el cristiano debía sentir intensamente la vida de Jesús. Por este motivo durante el Barroco se vive bajo las luces de las Pasiones (La Théorie des Passions de l’Âme de Descartes).

De Diego Ortiz a J.S. Bach, en un viaje musical a través de las cinco principales naciones del Barroco europeo, proponemos un conjunto de piezas instrumentales (de origen tanto profano como litúrgico), representando estos Afectos inspirados por la Pasión de Cristo, propicio al recogimiento del alma y a una reflexión sobre los misterios de la Vida y de la Muerte.

Nicolau de Figueiredo

The Passion of Christ has always had a great importance in the world of Art, accompanying the intellectual evolution of society. Contrary to the intellectual world of the Middle Ages, the Baroque world lived under the laws of “Devotio Moderna”, i.e. a Mystica Afectiva in which the Christian should feel intensely the life of Jesus. For this reason during the Baroque live is under the light of the passions (La Théorie des Passions de l’Âme Descartes).

From Diego Ortiz to J.S. Bach, in a musical journey through the five important nations of the European Baroque, we propose a set of instrumental pieces (of both liturgical and profane origin), representing these Afectos inspired by the Passion of Christ, propitious to seclusion of the soul and a meditation on the mysteries of Life and Death.

Nicolau de Figueiredo



San Fructuoso

## SCHOLA DA CAPELA IMPERIAL DE VIENA



**VENRES 10 ABRIL 20:30 h.**  
**Cornelius Pouderoijen, director**  
**Johanna València, viola da gamba**  
**Igrexa do Convento de Santa Clara**

**A Choralschola der Wiener Hofburgkapelle** está integrada por voces masculinas dunha extraordinaria perfección, todos eles antigos membros dos Wiener Sängerknaben. Desde 1952 celebra a liturxia dominical na Capela Imperial de Viena. Ao longo destes anos, esta formación converteuse nun conxunto vocal recoñecido internacionalmente e especializado na recuperación da música gregoriana a través dunha rigorosa investigación segundo os canons da tradición histórica.

Desde 2005 a Choralschola actúa baixo a dirección do monxe beneditino Cornelius Pouderoijen, catedrático de Gregoriano da Universidade de Música de Viena. A Schola traballou con René Clemencic xunto ás voces brancas dos Wiener Sängerknaben e desde 2002, mediante o canto gregoriano nos programas relacionados coa música histórica da Capela Imperial fundada polo emperador Maximiliano no século XV.

A Choralschola da Capela Imperial de Viena está presente nos principais festivais de música en toda Europa, xa sexa en combinación con solistas instrumentais, xa sexa en audicións "a capella" en forma de concertos meditativos.

**La Choralschola der Wiener Hofburgkapelle** está integrada por voces masculinas de una perfección extraordinaria, todos ellos antiguos miembros de los Wiener Sängerknaben. Desde 1952 celebra la liturgia dominical en la Capilla Imperial de Viena. A lo largo de estos años, esta formación se ha convertido en un conjunto vocal reconocido internacionalmente y especializado en la recuperación de la música gregoriana a través de una rigurosa investigación según los cánones de la tradición histórica.

Desde 2005 la Choralschola actúa bajo la dirección del monje beneditino Cornelius Pouderoijen, catedrático de Gregoriano de la Universidad de Música de Viena. La Schola ha trabajado con René Clemencic junto a las voces blancas de los Wiener Sängerknaben y desde 2002, mediante el canto gregoriano en los programas relacionados con la música histórica de la Capilla Imperial fundada por el emperador Maximiliano en el siglo XV.

La Choralschola de la Capilla Imperial de Viena está presente en los principales festivales de música en toda Europa, ya sea en combinación con solistas instrumentales, ya sea en audiciones “a capella” en forma de conciertos meditativos.

**The Choralschola der Wiener Hofburgkapelle** is made up male voices of extraordinary perfection and they are all former alumni of the Wiener Sängerknaben. They have been singing Sunday Mass in Vienna’s Imperial Chapel since 1952. Over the years, the ensemble has become internationally renowned and specializes in recovering Gregorian music through rigorous research in accordance with the canons of historical tradition.

Since 2005, the Choralschola performs under the direction of the Benedictine monk Cornelius Pouderoijen, professor of Gregorian at Vienna’s Music University. The Schola has worked with René Clemencic together with the white voices of the Wiener Sängerknaben and with Gregorian chant in the programmes related to historical music from the Imperial Chapel, which was founded by the Emperor Maximilian in the 15th century.

The Vienna Imperial Chapel’s Choralschola is present at main music festivals all over Europe, be it in combination with instrumental soloists, or as “a capella” at contemplative concerts.

**Prof. Cornelius Pouderoijen, OSB, naceu en Holanda e ingresou na abadía beneditina de San Benito de Vaals (Holanda) onde estudou filosofía e teoloxía. Desde 1978 estableceu un estreito contacto coa abadía francesa de Solesmes, o gran centro histórico da música gregoriana, onde se perfeccionou en cada unha das ramas de paleografía, textos críticos e semioloxía. Nestas materias conseguiu unha gran reputación como especialista en canto gregoriano. Ademais de ocupar o cargo de director musical nas abadías de Vaals e Quarr (esta última en Gran Bretaña), impartiu innumerables masterclasses nos principais centros europeos dedicados ao estudo do canto gregoriano. En 2004 foi nomeado profesor de gregoriano e liturxia no Instituto para Órgano, Investigación organística e Música litúrxica da Universidade da Música e as Artes de Viena.**

**Prof. Cornelius Pouderoijen, OSB, nació en Holanda e ingresó en la abadía beneditina de San Benito de Vaals (Holanda) donde estudió filosofía y teología. Desde 1978 estableció un estrecho contacto con la abadía francesa de Solesmes, el gran centro histórico de la música gregoriana, donde se perfeccionó en cada una de las ramas de paleografía, textos críticos y semiología. En estas materias consiguió una gran reputación como especialista en canto gregoriano. Además de ocupar el cargo de director musical en las abadías de Vaals y Quarr (esta última en Gran Bretaña), ha impartido innumerables masterclasses en los principales centros europeos dedicados al estudio del canto gregoriano. En 2004 fue nombrado profesor de gregoriano y liturgia en el Instituto para Órgano, Investigación organística y Música litúrgica de la Universidad de la Música y las Artes de Viena.**

**Prof. Cornelius Pouderoijen, OSB, was born in Holland and entered the Benedictine abbey in St. Benedict of Vaals (Holland), where he studied philosophy and theology. Since 1978, he has maintained close contact with the French abbey Solesmes, the great historic centre of Gregorian music, where he completed the branches of palaeography, critical texts and semiology. In these subjects he gained an important reputation as a specialist in Gregorian chant. Besides being the musical director at the Vaals and Quarr abbeys (the latter being in Great Britain), he has given innumerable master classes at main European**

centres dedicated to the study of Gregorian chant. In 2004, he was named professor of Gregorian and liturgy at the Institute for Organ, Organ Research and Church Music at the University of Music and Arts in Vienna.

**Johanna Valencia**, nasceu en Viena onde finalizou os seus estudos na especialidade de fruta doce coas máximas cualificacións. Posteriormente dedicouse a viola da gamba asistindo, entre outros, aos cursos de Jordi Savall e Wieland Kuijken. En Viena é actualmente profesora de viola da gamba e fruta doce. Os seus numerosos concertos en Austria e en varios países europeos outorgáronlle unha merecida fama. Colabora igualmente con varios grupos de gran renome como Le Concert des Nations e Hesperion XXI dirixidos por Jordi Savall, así como Armonico Tributo Austria. Johanna Valencia converteuse nunha verdadeira especialista dentro do repertorio para conxunto de viola da gamba e lyra-viol.

**Johanna Valencia**, nació en Viena donde finalizó sus estudios en la especialidad de flauta dulce con las máximas calificaciones. Posteriormente se dedicó a la viola da gamba asistiendo, entre otros, a los cursos de Jordi Savall y Wieland Kuijken. En Viena es actualmente profesora de viola da gamba y flauta dulce. Sus numerosos conciertos en Austria y en varios países europeos le han otorgado una merecida fama. Colabora igualmente con varios grupos de gran renombre como Le Concert des Nations y Hesperion XXI dirigidos por Jordi Savall, así como Armonico Tributo Austria. Johanna Valencia se ha convertido en una verdadera especialista dentro del repertorio para conjunto de viola da gamba y lyra-viol.

**Johanna Valencia**, was born in Vienna where she finished her studies by specializing in the recorder and gaining top marks. She later moved on to the viola da gamba and attended courses by Jordi Savall and Wieland Kuijken, amongst others. At present, she is a viola da gamba and recorder teacher. Her numerous concerts in Austria and several European countries have gained her well-deserved fame. She collaborates with various groups of great renown such as Le Concert des Nations and Hesperion XXI directed by Jordi Savall, as well as Armonico Tributo Austria. Johanna Valencia has become a true specialist within the ensemble repertoire for the viola da gamba and lyra viol.



Convento de Santa Clara

**PROGRAMA:** Cantos gregorianos

**PROGRAMME:** Gregorian chants

Christus – Via, Veritas et Vita

*Cristo, Camiño, Verdade e Vida*

*Cristo, Camino, Verdad y Vida*

*Christ, Way, Truth and Life*

Concerto meditativo de canto gregoriano con interludios de viola da gamba solista sobre as recercadas do Tratado de glosas (1553) de Diego Ortiz

Concierto meditativo de canto gregoriano con interludios de viola da gamba solista sobre las recercadas del Tratado de glosas (1553) de Diego Ortiz

Contemplative concert of Gregorian chant with interludes by viola da gamba soloist on the recercadas of the Tratado de glosas (1553) by Diego Ortiz

*Logo do seu bautismo, Jesús diríxese ao deserto onde é tentado polo diaño*

*Después de su bautismo, Jesús se dirige al desierto donde es tentado por el diablo*

*After his baptism, Jesus goes to the desert where he is tempted by the devil*

Responsorio: Ductus est Jesus in deserto

Antífona: Tunc assumpsit eum diabolus

Antífona: Non in solo pane

Antífona: Vade Stanas

Antífona: Deminum Deum tuum

Interludio

*Jesús inicia a súa vida pública con milagres e parábolas*

*Jesús inicia su vida pública con milagros y parábolas*

*Jesus begins his public life with miracles and parables*

Antífona: Dixit Dominus mulieri Chananaeae

Antífona: Dixit quidam ad Jesus

Antífona: Extollens quaedam mulier

Antífona: Ascendente Jesu

Interludio

*Tranfiguración de Jesús no monte Tabor*

*Tranfiguración de Jesús en el monte Tabor*

*The transfiguration of Jesus at mount Tabor*

Introito: Tibi dixit

Antífona: Assumpsit Jesus

Antífona: Descendentibus

Antífona: Splendida facta est

Antífona: Visionem

Interludio

*Jesús conversa coa samaritana (Tema Auga)*  
*Jesús conversa con la samaritana (Tema Agua)*  
*Jesus talks to the Samaritan (Water theme)*

Comunión: Qui biberit aquam  
Introito: Sitientes  
Antífona: Domine ut video  
Antífona: Aqua  
Antífona: Mulier venient dies

Interludio

*Curación dos cegos (Tema Luz)*  
*Curación de los ciegos (Tema Luz)*  
*Healing of the blind (Light theme)*

Comunión: Lutum fecit  
Ofertorio: Illumina  
Antífona: Ille homo  
Antífona: A saeculo non est auditum

Interludio

*Resurrección de Lázaro (Tema Vida)*  
*Resurrección de Lázaro (Tema Vida)*  
*Resurrection of Lazarus (Life theme)*

Comunión: Videns Dominus  
Antífona: Lazarus amicus noster  
Antífona: Domine, si hic fuisses  
Antífona: Ego sum resurrectio

Interludio

*Jesús entra en Xerusalén*  
*Jesús entra en Jerusalén*  
*Jesus enters Jerusalem*

Responsorio: Ingrediente Domino  
Antífona procesional: Cum appropinquaret  
Antífona procesional: Cum audisset populus  
Himno: Gloria, laus

Interludio

*Paixón de Jesús en Xerusalén*  
*Pasión de Jesús en Jerusalén*  
*The Passion of Jesus in Jerusalem*



Antífona: Collegerunt  
Responsorio: Dixerunt impii  
Responsorio: Tenebrae factae sunt  
Responsorio: Velum templi  
Gradual: Christus factus est

O programa do concerto establece un percorrido polos evanxeos de Lucas e de Juan como un itinerario baseado naqueles aspectos da vida pública de Jesús que culminan cara a Xerusalén en clara analogía coas viaxes dos peregrinos a Santiago de Compostela. Este camiño reflíctese sempre na estrutura das lecturas cuaresmales, desde o primeiro domingo de Cuarema ata chegar á Semana Santa. Tres dos importantes episodios da vida de Jesús que achamos nas lecturas cuaresmales extraéronse do evanxeo de San Juan. Estes episodios fan referencia ao tema da auga, da Luz e da Vida que, segundo a tradición, inicianse a partir do bautismo. Esta tríada paralela Via, Veritas e Vita (Camiño, Verdade e Vida) fai referencia á vida de Jesús e á nosa propia vida en continua peregrinaxe. A liturxia da Coresma finaliza coa morte de Jesús durante o Venres Santo, que hoxe conmemoramos. Por esta razón o programa finaliza tamén cos cánticos propios deste día.

Vimos como durante o Domingo de Ramos -Dominica in palmis- a liturxia escenifica a entrada de Jesús en Xerusalén cun himno procesional, o clamoroso Gloria, laus, atribuído ao hispano Teodulfo, bispo de Orleans, falecido no ano 821. A morte de Cristo na cruz é o punto culminante dos oficios do Venres Santo. Curiosamente, o canto do Christus factus est pro nobis -un dos temas gregorianos máis impresionantes do repertorio de Semana Santa- figura como unha antífona logo da segunda lectura de Laudes cando as velas apáganse ante a luz nacente do novo día. Esta preciosa peza, cantada segundo o modo V, constitúe igualmente o Gradual da misa in coena Domini. Os característicos melismas que a adornan nun ton sobreagudo configuran un dos exemplos máis ilustrativos do formulario musical gregoriano.

O camiño da espiritualidade moderna ofrece unha gran oportunidade e esperanza para o noso futuro. Podémolo atopar na pregaría oral dos monxes, o canto gregoriano, como expresión de profunda intimidade, e tamén a través dos simples acentos de viola da gamba como instrumento adecuado para un diálogo con Deus.

El programa del concierto establece un recorrido por los evangelios de Lucas y de Juan como un itinerario basado en aquellos aspectos de la vida pública de Jesús que culminan hacia Jerusalén en clara analogía con los viajes de los peregrinos a Santiago de Compostela. Este camino se refleja siempre en la estructura de las lecturas cuaresmales, desde el primer domingo de Cuarema hasta llegar a la Semana Santa. Tres de los importantes episodios de la vida de Jesús que hallamos en las lecturas cuaresmales se han extraído del evangelio de San Juan. Estos episodios hacen referencia al tema del Agua, de la Luz y de la Vida que, según la tradición, se inician a partir del bautismo. Esta tríada paralela Via, Veritas y Vita (Camino, Verdad y Vida) hace referencia a la vida de Jesús y a nuestra propia vida en continuo peregrinaje. La liturgia de la Coresma finaliza



con la muerte de Jesús durante el Viernes Santo, que hoy conmemoramos. Por esta razón el programa finaliza también con los cánticos propios de este día.

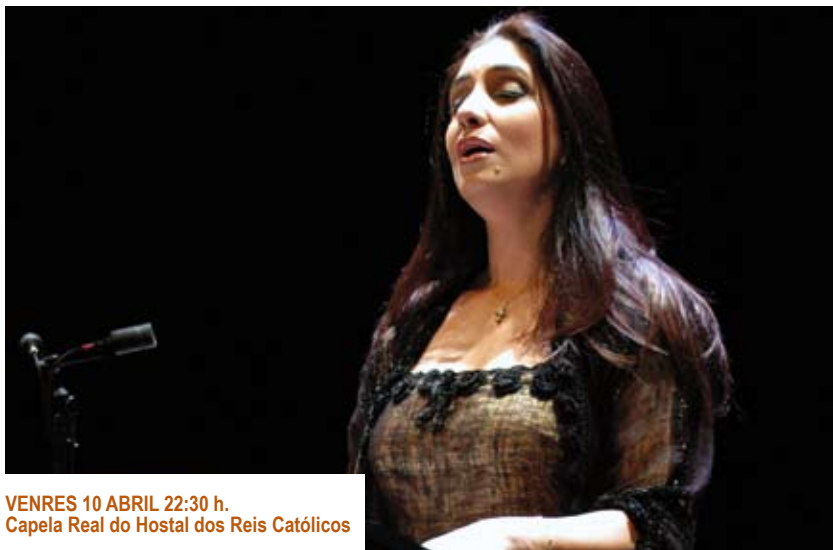
Hemos visto como durante el Domingo de Ramos –Dominica in palmis- la liturgia escenifica la entrada de Jesús en Jerusalén con un himno procesional, el clamoroso Gloria, laus, atribuido al hispano Teodulfo, obispo de Orleans, fallecido en el año 821. La muerte de Cristo en la cruz es el punto culminante de los oficios del Viernes Santo. Curiosamente, el canto del *Christus factus est pro nobis* –uno de los temas gregorianos más impresionantes del repertorio de Semana Santa- figura como una antifona después de la segunda lectura de Laudes cuando las velas se apagan ante la luz naciente del nuevo día. Esta preciosa pieza, cantada según el modo V, constituye igualmente el Gradual de la misa in coena Domini. Los característicos melismas que la adornan en un tono sobreagudo configuran uno de los ejemplos más ilustrativos del formulario musical gregoriano.

El camino de la espiritualidad moderna ofrece una gran oportunidad y esperanza para nuestro futuro. Lo podemos encontrar en la plegaria oral de los monjes, el canto gregoriano, como expresión de profunda intimidad, y también a través de los simples acentos de la viola da gamba como instrumento adecuado para un diálogo con Dios.

The concert programme sets out a journey through the Gospels of Luke and John as an itinerary based on those aspects of Jesus' public life which culminate in Jerusalem in a clear analogy with the journeys taken by pilgrims to Santiago de Compostela. This path is always reflected in the structure of the Lenten readings, from the first Sunday of Lent until Holy Week. Three of the important episodes from Jesus' life found in the Lenten readings have been taken from the Gospel of St. John. These episodes make reference to the theme of Water, Light and Life, which according to tradition, start with the baptism. This parallel triad *Via, Veritas and Vita* (Way, Truth and Life) makes reference to Jesus' life and our own life in constant pilgrimage. The Lent liturgy ends with the death of Jesus during Good Friday, which we commemorate today. It is for this reason that the programme also ends with chants appropriate for this day.

We have seen that during Palm Sunday –Dominica in palmis- the liturgy dramatizes Jesus' entrance into Jerusalem with a procession hymn, the rousing Gloria, laus, attributed to the Spaniard Teodulfo, bishop of Orleans who died in 821. The death of Christ on the cross is the climax of the services on Good Friday. Curiously, the chant *Christus factus est pro nobis*, one of the most impressive Gregorian themes of the Holy Week repertoire, appears as an antiphon after the second reading of Lauds when the candles are put out before the light of a new born day. This beautiful piece, sung according to the V mode, also constitutes the Gradual of the mass in coena Domini. The characteristic melismas that embellish it in a high tone make up one of the most illustrative examples of formulaic Gregorian music.

The path of modern spirituality offers great opportunity and hope for our future. We can find it in the oral prayers of monks, the Gregorian chant, as an expression of profound intimacy and also through the simple tones of the viola da gamba as an appropriate instrument for a dialogue with God.



VENRES 10 ABRIL 22:30 h.  
Capela Real do Hostal dos Reis Católicos

**Ghada Shbeir.** Especialista e intérprete profesional da música tradicional de Oriente Medio e da música andalusí, dos cantos sirios e maronitas, posúe un talento exquisito e unha gran capacidade para moverse con facilidade e profesionalidade desde as cancións populares tradicionais ata os cantos relixiosos.

Ghada Shbeir non ten corenta anos e sitúase, contra corrente, na tradición e, arqueóloga da memoria, atopa á volta da memoria oral ou no segredo dos arquivos, eses cantos esquecidos da liturxia oculta baixo as cinzas depositadas polo tempo. Algúns manuscritos, asegura, teñen máis de dous mil anos. Ata os monxes non coñecen hoxe en día a existencia desas pezas.

Nacida no Líbano, logo de graduarse no instituto, matriculouse no USEK (Universidade St. Esprit-Kaslid-Líbano) para seguir unha carreira musical. A súa gran oportunidade produciuse como solista do coro da USEK que destacou o seu talento profesional a través dos medios de comunicación.

Logo de graduarse con sobresaliente en interpretación de música árabe, Ghada Shbeir recibiu un master en musicoloxía pola mesma Universidade. Debido ao seu estilo especial de interpretación, fíxose profesora de técnica de canto de música tradicional árabe na USEK, técnicas de canto *AIMuwashshah* na Universidade de Líbano e cantos sacros de Siria no Conservatorio Nacional de Líbano.

**Ghada Shbeir.** Especialista e intérprete profesional de la música tradicional de Oriente Medio y de la música andalusí, de los cantos sirios y maronitas, posee un talento exquisito y una gran capacidad para moverse con facilidad y profesionalidad desde las canciones populares tradicionales hasta los cantos religiosos.

Ghada Shbeir no tiene cuarenta años y se sitúa, contra corriente, en la tradición y, arqueóloga de la memoria, encuentra a la vuelta de la memoria oral o en el secreto de los

archivos, esos cantos olvidados de la liturgia oculta bajo las cenizas depositadas por el tiempo. Algunos manuscritos, asegura, tienen más de dos mil años. Incluso los monjes no conocen hoy en día la existencia de esas piezas.

Nacida en el Líbano, después de graduarse en el instituto, se matriculó en el USEK (Universidad St. Esprit-Kasliid-Líbano) para seguir una carrera musical. Su gran oportunidad se produjo como solista del coro de la USEK que destacó su talento profesional a través de los medios de comunicación.

Después de graduarse con sobresaliente en interpretación de música árabe, Ghada Shbeir recibió un master en musicología por la misma Universidad. Debido a su estilo especial de interpretación, se hizo profesora de técnica de canto de música tradicional árabe en la USEK, técnicas de canto *AlMuwashshah* en la Universidad de Líbano y cantos sagrados de Siria en el Conservatorio Nacional de Líbano.

**Ghada Shbeir.** Specialist and professional performer of traditional Middle Eastern folks and Arabo Andalusian songs, Syriac and Ancient Maronite chants, has an exquisite talent and the ability to move easily and with professionalism from traditional folk songs to religious chants. She has earned frequent comparison to some of the best Middle Eastern singers. Ghada Shbeir, is not yet forty and by swimming against the tide, positions herself within tradition and, as an archaeologist of memory, finds on the other side of oral memory or in secret archives, those lost chants of liturgy hidden under ashes laid down over time. Some manuscripts, she assures, are over two thousand years old. Even the monks nowadays do not know of the existence of these pieces.

Born in Lebanon, after graduation from high school, Ghada Shbeir moved to the USEK (Universite St. Esprit-Kasliid-Lebanon) to pursue a music career. Her big break came as a soloist of the USEK choir that highlighted her professional talent throughout the media.

After earning an advanced degree with high distinction in traditional Arabic music performance, Ghada Shbeir received her Master's degree in Musicology from the same university. Due to her unique style in performing, she became a professor of traditional Arabic singing techniques at the USEK, *AlMuwashshah* singing techniques at the Lebanese University and sacred Syriac chants at the National Conservatory of Lebanon.

**PROGRAMA:** *Pasión e Resurrección (Cantos siríacos)*

**PROGRAMME:** *Passion and Resurrection "Syriac chants"*

Hoyen Lhatoyé

*(Oh Misericordioso)*

*(Oh Merciful one)*

Kadichat Rohemnocho

*(Santo, Santo Señor)*

*(Holy, Holy, Lord)*

Emar Qayso

*(di a Cruz)*

*(dice la Cruz)*

*(says the Cross)*

Enono nouhro chariro  
*(Eu son a luz verdadeira)*  
(Yo soy la luz verdadera)  
(I am the true light)

L'él men choufré  
*(Na casa de Simón o fariseo)*  
(En la casa de Simón el fariseo)  
(In the house of Simon the Pharisee)

Moran étraham'Layn  
*(Señor, ten piedade de nós)*  
(Señor, ten piedad de nosotros)  
(Lord, Have mercy upon us)

Ya Ummallah  
*(Oh Nai de Deus)*  
(Oh Madre de Dios)  
(Oh, Mother of God)

Chlomiokh  
*(Eu saúdoche Maria)*  
(Yo te saludo María)  
(I greet you Mary)

Moubarakon  
*(Bendito aquel que nos redimiu polo seu sangue)*  
(Bendito aquel que nos redimió por su sangre)  
(Blessed is the one who redeemed us with his blood)

Soguito  
*(Cristo chegou)*  
(Cristo ha llegado)  
(Christ has come)

Bo'ùto Dmor Ya'coub  
*(A ladaíña de Santiago)*  
(La letanía de Santiago)  
(The litany of Santiago)

Domyo 'idto  
*(Oh Señor, o noso Deus)*  
(Oh Señor, nuestro Dios)  
(Oh Lord, our God)

Ya hayyan  
*(Resucitou)*  
*(Ha resucitado)*  
*(He has risen again)*

Hoqtilo bmésrén  
*(Velaquí, irmáns, o que ocorreu na cidade de Sión)*  
*(He aquí, hermanos, lo que ocurrió en la ciudad de Sión)*  
*(Brothers, this is what happened in the City of Zion)*

Ana L Oumou Lhazina  
*(Oh triste nai de Deus)*  
*(Oh triste madre de Dios)*  
*(Oh sorrowful mother of God)*

Lathoumo dhaymonouto  
*(Bela é a palabra da pecadora)*  
*(Bella es la palabra de la pecadora)*  
*(Beautiful is the word of the sinful woman)*

Ayyouha rabbou  
*(Oh Señor, o noso Deus)*  
*(Oh Señor, nuestro Dios)*  
*(Oh Lord, our God)*

Tesbouhto

Bkhoulhoun Safré  
*(O venres pola mañá, levou a súa cruz e camiñou)*  
*(El viernes por la mañana, llevó su cruz y caminó)*  
*(On the Friday morning, he took up his cross and walked)*

Taou chma'  
*(Vide e escoitade)*  
*(Venid y escuchad)*  
*(Come and listen)*

Quamat Maryam  
*(María de xeonllos ante a cruz)*  
*(María de rodillas ante la cruz)*  
*(Mary kneeling before the cross)*

Wa habibi  
*(Oh o meu fillo crucificado, oh o meu amor)*  
*(Oh mi hijo crucificado, oh mi amor)*  
*(Oh muy son crucified, oh muy love)*

Sleq laslibo  
*(Na Cruz)*  
*(En la Cruz)*  
*(On the Cross)*

*Cantos de resurrección*  
*The resurrection chants*

Ecós do pasado, estes cánticos constitúen un rico patrimonio musical cristián de cantos siriacos. Xurdiron neste Oriente das tradicións plurais e dos ritos múltiples: católico, bizantino, ortodoxo, maronita, caldeo... A tradición non se desecou. Entre as xoias máis antigas dese patrimonio, moitos destes cantos naceron no século IV, da alma inspirada por San Efrén, fundador dunha escola teolóxica e doutor da igrexa. Inaugurou a práctica do canto litúrxico e compuxo preto de catro mil himnos.

Profundamente enraizado nas civilizacións de Oriente Próximo, o canto siriaco foi transmitido oralmente de xeración en xeración, porque non existía ningunha anotación. Así, as mesmas palabras adáptanse a diversas melodías, e unha mesma melodía adáptase a diferentes textos. O canto siriaco é minimalista: fundaméntase en tres, catro ou cinco notas. Xeralmente é un forma breve, un canto simple e austero. Interpretábase a capella. Con todo, ocorre ás veces que vai acompañado de instrumentos de percusión: campanilla, axóuxere ou címbalos. O seu ritmo é libre e variado, fundaméntase nunha estrutura simple. O esencial, o repertorio é cantado na lingua literaria cristiá en uso do século III ao século XIII, o



Capela Real do Hostal

siriaco, unha lingua semítica emparentada co arameo, o idioma que falaba Cristo. Como a música, os textos son xeralmente breves. A sinxeleza de palabras impoñe pero non rexeita a poesía. Unha especie de haiku sacro. Concisión e sobriedade eran necesarias para facilitar a memorización dos ensinamentos da fe polos fieis. É un canto claro e puro como a auga que brota dun manantial. As sonoridades estrañas e doces desta lingua inaudita fascinan o oído. Non ten comparación con nada, e polo tanto é incomparable, este canto hierático, libre e exento de artificios, obedece a uns canons de beleza orixinais. Poucas notas, poucas palabras. A súa duración ás veces é inferior a un minuto. A súa densidade é tal que chega a deslizarse nos pliegues da alma e enfeitiza ao oínte. Arrastra cara a unha parte intemporal e indefinida. Resoa nas consciencias. Invita ao recolleemento e destila paz interior. Alegra a alma, ata a embriaga e lévaa a unha especie de éxtase sacro: Paciente coa túa alma, escribe o poeta árabe, e todo será luminoso.

Ghada Shbeir leva ese canto en dominio perfecto da arte é unha icona vivente. Ela ensinao na universidade e percorre o mundo para compartir os tesouros. Canta a capella como se debe. A súa voz está espida, sublime, brilla en toda a súa beleza. A súa pureza infinita seduce de golpe. Maxia da voz humana, instrumento capaz de fomentar todos os prodixios e de tramitar todas as emocións: todo depende dos sons que saian do corazón ata os beizos, di o poeta. Pero esa voz brota de non se sabe cal fragua secreta. Cos seus recitais, aviva o lume da fe, mantén a chama da piedade e alimenta ese brillo do fervor que experimentan os que acoden ao seu templo para adorar ao Pai eterno.

Jacques Erwan

Ecos del pasado, estos cánticos constituyen un rico patrimonio musical cristiano de cantos siriacos. Surgieron en este Oriente de las tradiciones plurales y de los ritos múltiples: católico, bizantino, ortodoxo, maronita, caldeo... La tradición no se ha desecado. Entre las joyas más antiguas de ese patrimonio, muchos de estos cantos nacieron en el siglo IV, del alma inspirada por San Efrén, fundador de una escuela teológica y doctor de la iglesia. Había inaugurado la práctica del canto litúrgico y compuesto cerca de cuatro mil himnos. Profundamente enraizado en las civilizaciones de Oriente Próximo, el canto siríaco fue transmitido oralmente de generación en generación, porque no existía ninguna anotación. Así, las mismas palabras se adaptan a diversas melodías, y una misma melodía se adapta a diferentes textos. El canto siríaco es minimalista: se fundamenta en tres, cuatro o cinco notas. Generalmente es una forma breve, un canto simple y austero. Se interpreta a capella. Sin embargo, ocurre a veces que va acompañado de instrumentos de percusión: campanilla, sonajero o cimbales. Su ritmo es libre y variado, se fundamenta en una estructura simple. Lo esencial, el repertorio es cantado en la lengua literaria cristiana en uso del siglo III al siglo XIII, el siríaco, una lengua semítica emparentada con el arameo, el idioma que hablaba Cristo. Como la música, los textos son generalmente breves. La sencillez de palabras se impone pero no rechaza la poesía. Una especie de haiku sagrado. Concisión y sobriedad eran necesarias para facilitar la memorización de las enseñanzas de la fe por los fieles. Es un canto claro y puro como el agua que brota de un manantial. Las sonoridades extrañas y dulces de esta lengua inaudita fascinan el oído. No tiene comparación con nada, y por lo tanto es incomparable, este canto hierático, libre y exento de artificios, obedece a unos cánones de belleza originales. Pocas notas, pocas palabras. Su duración a veces es inferior a un minuto. Su densidad es tal que llega a deslizarse en los pliegues del alma y hechiza al oyente. Arrastra hacia una parte intemporal e indefinida.

Resuena en las conciencias. Invita al recogimiento y destila paz interior. Alegra el alma, incluso la embriaga y la lleva a una especie de éxtasis sagrado: Paciente con tu alma, escribe el poeta árabe, y todo será luminoso.

Ghada Shbeir lleva ese canto en dominio perfecto del arte es un icono viviente. Ella lo enseña en la universidad y recorre el mundo para compartir los tesoros. Canta a capella como se debe. Su voz está desnuda, sublime, brilla en toda su belleza. Su pureza infinita seduce de golpe. Magia de la voz humana, instrumento capaz de fomentar todos los prodigios y de tramar todas las emociones: todo depende de los sonidos que salgan del corazón hasta los labios, dice el poeta. Pero esa voz brota de no se sabe cual fragua secreta. Con sus recitales, aviva el fuego de la fe, mantiene la llama de la piedad y alimenta ese brillo del fervor que experimentan los que acuden a su templo para adorar al Padre eterno.

Jacques Erwan

Echoes from the past, these chants form a rich Christian musical heritage of Syriac chants. They emerged in the East from plural traditions and numerous rituals: Catholic, Byzantine, Orthodox, Maronite, and Chaldean... The tradition has not dried up. Being the oldest amongst the jewels of this heritage, many were created in the 9th century; by the inspired soul of St Ephrem, founder of the theological school and Doctor of the Church. He inaugurated the practice of Gregorian chant and composed nearly four thousand hymns. Deeply rooted in the Near East civilizations, the Syriac chant was orally transmitted from generation to generation, as no annotations existed. In this manner, the same words are adapted to several melodies, and the same melody is adapted to different texts. The Syriac chant is minimalist: it is based on three, four or five notes. It is generally a short form, a simple and austere chant. Usually, it is sung a capella, however sometimes it is accompanied by percussion instruments: hand bells, rattles or cymbals. The rhythm is free and varied, based on a simple structure. Essentially, the repertoire is sung in the Christian literary language in use from the 3rd to the 13th century, Syriac, a Semitic language related to Aramaic, the language spoken by Christ. Like the music, the texts are generally short. The simplicity of words is imposing but does not reject poetry. A kind of sacred haiku. Concision and sobriety were necessary to facilitate memorizing the teachings of the faith by the faithful. It is a long and pure chant like water that rises from a spring. The strange and sweet tones of this unprecedented language fascinate the ear. It compares to nothing, and therefore is incomparable, this hieratic chant, free and exempt from artful device, it follows the original canons of beauty. A few notes, a few words. Its length is sometimes less than a minute. Its density is such that it slides into the folds of the soul and captivates the listener. It sweeps towards a timeless and indefinite place. It echoes in your awareness. Inviting meditation and distilling inner peace. Pleasing the soul, it even intoxicates it and elevates it to a kind of holy ecstasy: "Patient with your soul, the Arabic poet writes, and everything will be bright". Ghada Shbeir leads this chant in a perfect mastery of art and is a living icon. She teaches at the university and travels the world sharing her treasures. She sings a capella as it should be done. Her voice is naked, sublime and shines in all its beauty. Its infinite pureness seduces at a stroke. The magic of a human voice, an instrument capable of wonders and of plotting all emotions: "everything depends on the sounds that come from the heart and reach the lips", says the poet. But this voice rises from an unknown and secret forge. With her recitals, she revives the fire of faith, maintains the flame of mercy and nourishes that splendour of enthusiasm felt by those who go to the temple to worship the eternal Father.

Jacques Erwan



## BOMBAY JAYASRI RAMNATH



VENRES 10 ABRIL 00:30 h.  
Igrexa de San Agustín

**Bombay Jayashri Ramnath.** Nacida nunha familia de músicos cunha rica liñaxe, representa a cuarta xeración de músicos na súa familia. Baixo o coidado do lendario Padmashri Shri Lalgudi G Jayarama, Jayashri non só leva o facho da tradición Lalgudi, senón que tamén evolucionou a un estilo propio dentro da linguaxe clásica.

Cunha carreira de máis de 20 anos, Jayashri atópase hoxe en día entre os máis buscados dos músicos carnáticos. A multitude de afeccionados, que abarcan xeracións, dan amplo testemuño diso a través dos seus concertos.

A súa música é a manifestación da súa ampla experiencia que se expresa a través dunha voz lixeira e que conecta de forma instantánea co oínte. O virtuosismo está en todo momento subordinado aos seus fins. Recentemente utilizou a súa técnica cara á composición musical e outras formas artísticas que lle abren novas perspectivas na exploración do seu instinto creativo.

Jayashri actuou en moitas partes da India e no estranxeiro nos foros máis prestixiosos, conseguindo os eloxios da crítica alí onde actúa. Dicur que a súa música é global sería un tópico. A súa formación no sistema clásico indostánico axudouna nesta odisea musical. As súas investigacións musicais non teñen fin, e aparte das súas actuacións, continúa cos seus talleres de traballo en todo o mundo sobre o tema da música mundial. A súa contribución e compromiso coas escolas, onde levou a cabo talleres de traballo e sesións interactivas para conseguir o interese dos nenos en idade escolar na música, é a súa forma de devolver algo do que ela conseguiu. A súa limitada incursión no mundo da música para o cine valeulle o premio Flimfare pola popular “Vaseegara” que conseguiu unha nova clase de oíntes dentro do mundo da música clásica.

Vidushi Bombai Jayashri Ramnath representa o modelo dunha nova xeración de músicos dos que a India séntese orgullosa. O que mellor personifica a Jayashri é unha hábil

mestura de adhesión inquebrantable á esencia da tradición da música carnática clásica, así como unha incesante procura da música de calidade en calquera das súas formas.

**Bombay Jayashri Ramnath.** Nacida en una familia de músicos con un rico linaje, representa la cuarta generación de músicos en su familia. Bajo el cuidado del legendario Padmashri Shri Lalgudi G Jayarama, Jayashri no sólo lleva la antorcha de la tradición Lalgudi, sino que también ha evolucionado a un estilo propio dentro del lenguaje clásico. Con una carrera de más de 20 años, Jayashri se encuentra hoy en día entre los más buscados de los músicos carnáticos. La multitud de aficionados, que abarcan generaciones, dan amplio testimonio de ello a través de su conciertos.

Su música es la manifestación de su amplia experiencia que se expresa a través de una voz ligera y que conecta de forma instantánea con el oyente. El virtuosismo está en todo momento subordinado a sus fines. Recientemente ha utilizado su técnica hacia la composición musical y otras formas artísticas que le abren nuevas perspectivas en la exploración de su instinto creativo.

Jayashri ha actuado en muchas partes de la India y en el extranjero en los foros más prestigiosos, consiguiendo los elogios de la crítica allí donde actúa. Decir que su música es global sería un tópico. Su formación en el sistema clásico indostánico la ha ayudado en esta odisea musical. Sus investigaciones musicales no tienen fin, y aparte de sus actuaciones, continúa con sus talleres de trabajo en todo el mundo sobre el tema de la música mundial. Su contribución y compromiso con las escuelas, a donde ha llevado a cabo talleres de trabajo y sesiones interactivas para conseguir el interés de los niños en edad escolar en la música, es su forma de devolver algo de lo que ella ha conseguido. Su limitada incursión en el mundo de la música para el cine le valió el premio Flimfare por la popular "Vaseegara" que ha conseguido una nueva clase de oyentes dentro del mundo de la música clásica.

Vidushi Bombay Jayashri Ramnath representa el modelo de una nueva generación de músicos de los que la India se siente orgullosa. Lo que mejor personifica a Jayashri es una hábil mezcla de adhesión inquebrantable a la esencia de la tradición de la música carnática clásica, así como una incesante búsqueda de la música de calidad en cualquiera de sus formas.

**Bombay Jayashri Ramnath.** Born into a family of musicians with rich lineage Bombay Jayashri Ramnath represents the fourth generation of music practitioners in her family. Groomed under the guidance of legend Padmashri Shri Lalgudi G Jayaraman, Jayashri, today not only bears the torch of the Lalgudi tradition, but has also has evolved a distinct style of her own within the classical idiom.

With a career extending over 20 years, Jayashri is today among the most sought after Carnatic musicians. The myriad aficionados, spanning generations, that through her concerts would bear ample testimony to this.

Her music is an expression of deep experience couched in a facile voice and instantly connects with the listener. Virtuosity is at all times subordinate to her purpose. More recently she has harnessed her skills towards composing and other art forms which opens up new vistas for exploring her creative instincts.

Jayashri has performed extensively in India and abroad in the most prestigious fora, drawing critical acclaim wherever she performed. To say that her music is global would

indeed be a truism. Her training in Hindustani Classical system has further helped her in this musical odyssey. Her researches into music are unending, and besides her musical performances, she continues to deliver workshops all over the world on the subject of World Music. Her contribution and involvement with schools where she has conducted workshops and interactive sessions to kindle interest amongst school children into our rich tradition of music is her way of giving back something of what she has gained. Her very limited foray into film music has won her the Filmfare award for the popular 'Vaseegara' that has drawn a new class of listeners into the world of classical music.

Vidushi Bombay Jayashri Ramnath represents the model emerging new generation musician India is proud of. A skillful blend of uncompromising adherence to the core tradition of classical carnatic music as well as a ceaseless quest for quality music in any form would best personify Jayashri.

### **PROGRAMA:**

*Cantos carnáticos*

*(Sur da India)*

*Cantos carnáticos*

*(Sur de la India)*

*Carnatic chants*

*(Southern India)*

Na India distínguense dous grandes estilos musicais, xeograficamente definidos. No norte, a música indostánica, impregnada da estética mogol e persa. No sur, no extremo meridional abarcando Tamil Nadu, Kerala, Andra Pradesh e Karnataka, a música carnática quedou apartada da influencia musulmá, debido á súa situación e á súa historia conservou o seu carácter orixinal. Se un está impregnado de romanticismo divino e apaixonado, o outro aparentemente máis espiritual e menos sensual no plano melódico, mostra no dominio rítmico un xogo cambiante e vigoroso evocador dunha orde cósmica.

Diferenciándose no estilo, o repertorio e a interpretación, a música carnática e a música indostánica fundaméntanse en



San Agustín

sistemas veciños: unha estrutura melódica *raga* ou *ragam*, e unha estrutura rítmica *tala* ou *talam*. O papel da improvisación é primordial e, como nas tradicións musicais, non teñen unha partitura escrita.

Para o mundo indio, a música ten unha orixe divina cuxa esencia radica na *sangita*, procedente da salmodia védica. Para os músicos, dásele primacía á voz e aos cantos de homenaxe ás divindades do panteón hinduista, GANESHA, KRISHNA, VISHNOU e o seu avatar RAMA, SHIVA e a súa esposa SARASVATI, formando o esencial do repertorio dos grandes vocalistas clásicos. Nesta nobre liñaxe inscribese a nova diva do canto carnático que os indios denominan con respecto e afecto polo seu nome, JAYASHRI.

A fluidez vocal e a inspiración desta marabillosa cantante dan vía libre no *alapa* que introduce cada peza musical, onde ela expón os matices e os sentimentos que emanan do *ragam* elixido, antes de detallar as sutilezas da variedade sonora percorrendo as gamas ascendentes e descendentes. Con soltura, sobriedade e unha arte refinada de improvisación, embelece a liña melódica e as figuras rítmicas con adornos e oscilacións sonoras ou *gamaka*.

Nunha serie de composicións, a súa voz dialoga co violín indio, apoiándose no trío rítmico tradicional do Sur, *talavadyakacceri*, formado polo tambor *mridangam*, o pequeno tambor *kanjira* e a *guimbarde morsing* que os artistas prefiren en lugar do *ghatam*, a pesada vasija de barro voluminosa e fráxil.

Levada por un impulso romántico ou iluminada por unha inspiración mística, JAYASHRI debuxa aos poucos un mundo estético á súa medida, impregnando lentamente o auditorio dese perfume espiritual e sensorial denominado *rasa* que MATANGA MUNI, un sabio letrado do século V, comparaba con “un instante fuxitivo de graza e de delectación onde o corazón envórcase no divino”.

En la India se distinguen dos grandes estilos musicales, geográficamente definidos. En el norte, la música indostánica, impregnada de la estética mogol y persa. En el sur, en el extremo meridional abarcando Tamil Nadu, Kerala, Andra Pradesh y Karnataka, la música carnática quedó apartada de la influencia musulmana, debido a su situación y a su historia ha conservado su carácter original. Si uno está impregnado de romanticismo divino y apasionado, el otro aparentemente más espiritual y menos sensual en el plano melódico, muestra en el dominio rítmico un juego cambiante y vigoroso evocador de un orden cósmico.

Diferenciándose en el estilo, el repertorio y la interpretación, la música carnática y la música indostánica se fundamentan en sistemas vecinos: una estructura melódica *raga* o *ragam*, y una estructura rítmica *tala* o *talam*. El papel de la improvisación es primordial y, como en las tradiciones musicales, no tienen una partitura escrita.

Para el mundo indio, la música tiene un origen divino cuya esencia radica en la *sangita*, procedente de la salmodia védica. Para los músicos, se le da primacía a la voz y a los cantos de homenaje a las divinidades del panteón hinduista, GANESHA, KRISHNA, VISHNOU y su avatar RAMA, SHIVA y su esposa SARASVATI, formando lo esencial del repertorio de los grandes vocalistas clásicos. En este noble linaje se inscribe la joven diva del canto carnático que los indios denominan con respeto y afecto por su nombre, JAYASHRI.

La fluidez vocal y la inspiración de esta marabillosa cantante dan vía libre en el *alapa* que introduce cada pieza musical, donde ella expone los matices y los sentimientos

que emanan del *ragam* elegido, antes de detallar las sutilezas de la variedad sonora recorriendo las gamas ascendentes y descendentes. Con soltura, sobriedad y un arte refinado de improvisación, embellece la línea melódica y las figuras rítmicas con adornos y oscilaciones sonoras o *gamaka*.

En una serie de composiciones, su voz dialoga con el violín indio, apoyándose en el trío rítmico tradicional del Sur, *talavadyakacceri*, formado por el tambor *mridangam*, el pequeño tambor *kanjira* y la *guimbarde morsing* que los artistas prefieren en lugar del *ghatam*, la pesada vasija de barro voluminosa y frágil.

Llevada por un impulso romántico o iluminada por una inspiración mística, JAYASHRI dibuja poco a poco un mundo estético a su medida, impregnando lentamente el auditorio de ese perfume espiritual y sensorial denominado *rasa* que MATANGA MUNI, un sabio letrado del siglo V, comparaba con “un instante fugitivo de gracia y de delectación donde el corazón se vuelca en lo divino”.

In India, two great musical styles can be distinguished that are defined by geography. In the north, Indo-Hindustan music soaked in Mongol and Persian aesthetics. In the south, on the southernmost point, taking in Tamil Nadu, Kerala, Adhra Pradesh and Karnataka, Carnatic music remained uninfluenced by Muslim music and, due to its location and history, has kept its original character. If one is passionate and soaked in divine romanticism, the other, apparently more spiritual and less sensual on the melodic plane, shows a changing and vigorous character in its rhythmic domain that evokes a cosmic order.

Different in style, repertoire and performance, Carnatic music and Hindustan music are based on neighbouring systems: a melodic structure, *raga* or *ragam*, and rhythmic structure, *tala* or *talam*. Improvisation plays a vital role and, as in musical traditions, there are no written scores.

In the Indian world, music has a divine origin whose essence lies in the *Sangita*, which comes from the Vedic psalms. For musicians, priority is given to the voice and to songs of homage to the Hindu divinities, GANESHA, KRISHNA, VISHNOU and his avatars RAMA, SHIVA and his wife SARASWATI, to form the essence of the great classical vocalists' repertoire. To this noble lineage belongs the young diva of Carnatic songs who, out of respect and affection, the Indians call JAYASHRI.

Vocal fluidity and the inspiration of this marvellous singer are given a clear path in the *alapana* that introduces each musical piece, where she exposes the nuances and feelings that emanate from the chosen *ragam* before detailing the subtleties in the variety of sounds, drawing on ascending and descending ranges. With fluency, sobriety and a refined art of improvisation, she embellishes the melodic line and the rhythmical figures with adornments and sound oscillations or *gamaka*.

In a series of compositions, her voice dialogues with the Indian violin, supported by the rhythmical *talavadyakacceri* trio from the South, made up of a *mridangam* drum, a small *kanjira* drum and the *guimbarde morsing*, which musicians prefer to the *ghatam*, the heavy but fragile voluminous clay vessel.

Carried along by a romantic impulse, or illuminated by a mystic inspiration, JAYASHRI gradually draws an aesthetic world of her own, slowly pervading the whole auditorium with a spiritual and sensory perfume called *rasa* that MATANGA MUNI, a learned 5th century sage compared to “a fleeting instant of grace and delectation where the heart is upturned into the divine”.



**SÁBADO 11 ABRIL 20:30 h.**  
**Jean-Claude Acquaviva, director**  
**Bandoneón: Daniele di Bonaventura**  
**Igrexa das Ánimas**

**A Filetta.** O nome fai referencia a un feito que crece en Córsega e cuxas raíces están profundamente arraigadas na terra desta bela illa. O grupo nacido en Balagne en 1978 a partir dunha profunda paixón polo canto e pola terra de Córsega. En 1982 puxéronse á fronte da recreación da primeira Paixón en Calenzana, que como un deber comunal, recuperaron o seu lugar durante a Semana Santa.

Baixo a dirección de **Jean-Claude Acquaviva**, o grupo chegou á cúspide da harmonía vocal. Un talento ilimitado, unha aguda sensibilidade vocal e un fervor emocional irresistible son o selo da súa maxia. O seu repertorio ilustra a viaxe artística da banda: himnos sacros e profanos herdados da tradición, así como cancións orixinais. Todos eles son testemuñas dunha cultura dinámica que rexeita permanecer cristalizada no seu pasado.

Durante case 30 anos, estas voces eternas que sementan as súas sementes nun camiño de tercetos, madrigales, cantos litúrxicos, cheas de emoción, irradian unha ardente poesía semellante á terra na que A Filetta profunda as súas raíces.

Os seus concertos son o reflexo exacto dunha viaxe á tradición e á novidade.

O compositor de música para cine Bruno Coulais contou con eles en varias frutíferas colaboracións (10 bandas sonoras), empezando co “Don Juan” de Jacques Webers. Coulais di deles: “Para min A Filetta é un grupo que está a unha distancia perfecta entre o costume e a contemporaneidad, entre innovación e tradición, e a unha distancia óptima entre ser fieis ás súas raíces e estar abertos ao mundo circundante”.

**A Filetta.** El nombre hace referencia a un helecho que crece en Córcega y cuyas raíces están profundamente arraigadas en la tierra de esta bella isla. El grupo nació en Balagne en 1978 a partir de una profunda pasión por el canto y por la tierra de Córcega. En 1982 se pusieron al frente de la recreación de la primera Pasión en Calenzana, que como un deber comunal, recuperaron su lugar durante la Semana Santa.

Bajo la dirección de **Jean-Claude Acquaviva**, el grupo ha llegado a la cúspide de la armonía vocal. Un talento ilimitado, una aguda sensibilidad vocal y un fervor emocional arrollador son el sello de su magia. Su repertorio ilustra el viaje artístico de la banda: himnos sacros y profanos heredados de la tradición, así como canciones originales. Todos ellos son testigos de una cultura dinámica que rechaza permanecer cristalizada en su pasado.

Durante casi 30 años, estas voces eternas que siembran sus semillas en un camino de tercetos, madrigales, cantos litúrgicos, llenas de emoción, irradian una ardiente poesía semejante a la tierra en la que A Filetta ahonda sus raíces.

Sus conciertos son el reflejo exacto de un viaje a la tradición y a la novedad.

El compositor de música para cine Bruno Coulais ha contado con ellos en varias fructíferas colaboraciones (10 bandas sonoras), empezando con el "Don Juan" de Jacques Webers. Coulais dice de ellos: "Para mí A Filetta es un grupo que está a una distancia perfecta entre la costumbre y la contemporaneidad, entre innovación y tradición, y a una distancia óptima entre ser fieles a sus raíces y estar abiertos al mundo circundante".

**A Filetta.** The name is a reference to a fern that grows on Corsica, whose roots are deeply embedded in this beautiful island's soil. The group was born in Balagne in 1978 out of a deep passion for singing and the land of Corsica. In 1982 they headed the performance of the first Passion in Calenzana, which they restored to its place in Holy Week in what seemed a communal duty.

Under the leadership of **Jean-Claude Acquaviva**, the group has reached the peak of vocal harmony. Unlimited talent, acute vocal sensitivity and overpowering emotional fervour are the hallmarks of their magic. Their repertoire illustrates the band's artistic journey: sacred and secular hymns inherited from tradition along with original songs. They are all witness to a dynamic culture that rejects being crystallized in the past.

For almost 30 years, these eternal voices, which have sown their seeds along a path of trios, madrigals, liturgical songs, and paghjella, all full of emotion, have irradiated a burning poetry akin to the land in which A Filetta sinks its deep roots.

Their concerts are a perfect reflection of a journey to tradition and to novelty.

Film score composer Bruno Coulais has worked with them on several fruitful collaborations (10 soundtracks), which began with Jacques Webers' "Don Juan". Coulais says of them: "For me A Filetta is a group standing at a perfect distance between what is custom and what is contemporary, between innovation and tradition, and at an optimum distance between being true to their roots and being open to the world around them".



## PROGRAMA:

*Cantos sacros da tradición corsa*

*Cantos sacros de la tradición corsa*

*Sacred songs in the Corsican tradition*

E lode di u sipolcru

U cantu di l'acqua

Kyrie d'Ascu

Agnus dei

U sipolcru

Requiem, di Corsica riposu

Miserere

Límites

Réquiem

Kirie

*Dies irae*

Rex

Lacrymosa

Figliolu d'ella

Meditate

Sanctus

Pater noster

Lux Eterna

In paradisum

El despertar

*O' notte di i mei*

*Bocca senz'età*

*Hè dunque vera chì l'orma toia*

*In lu nostru fiatu si stà?*

*Oh, noite dos meus*

*Boca sen idade*

*É certa a nosa pegada?*

*Vive o noso suspiro?*

*Oh, noche de los míos*

*Boca sin edad*

*¿Es cierta nuestra huella?*

*¿Vive nuestro suspiro?*

*Oh, night of mine*

*Ageless mouth*

*Is the mark we leave true?*

*Does our sigh live on?*

En Córsega, como noutras illas do Mediterráneo, a relación coa morte é complexa e omnipresente. Co paso dos séculos a tradición oral vogal desenvolveuse amplamente ao redor dos repertorios dedicados á paixón de Cristo e á liturxia dos defuntos. A morte afasta ao mesmo tempo que reúne e pega; tamén reconcilia e sitúa á comunidade fronte a un mesmo dor recordándolle a precariedade da súa condición aínda que inculcándolle con iso o sentimento que comparte, un vello soño de eternidade.

Cando o canto evoca a morte, non celebra a vida?

O que non morre non vive? (Jankélévitch).

De toda a vida, en Córsega, a tradición dedicou un lugar importante ao culto dos mortos. Logo de máis de trinta anos, numerosos conxuntos chegados da illa demostraron ao gran público a existencia deses réquiem tradicionais cantados en polifonía (Rusiu, Sermanu, Ascu, Olmi cappella, Sartè, Calvi,...).

O grupo A Filetta intentou, ao seu xeito, contribuír a protexer o patrimonio oral insular integrando sobre todo novas influencias. Así é como os seus encontros con outros artistas sardos, gregos ou xeorxianos, a súa colaboración con Bruno Coulais (compositor de numerosas bandas sonoras) proporcionaron un novo perfil á súa personalidade.

Hoxe en día, estes cantantes, que se negan a ser os gardiáns dun templo calquera, cultivan a través das súas composicións, a idea dunha tradición prolongada, renovada



e aberta, que estaría ben ancorada na memoria pero cuxo desenvolvemento sería sen complexos. Un exercicio difícil, sen dúbida, pero un exercicio indispensable para a permanencia dun soño: o de conservar o seu entusiasmo sen por iso alterar a súa sinceridade.

Dei Corsica riposu, “Réquiem para dúas miradas” é unha creación encargada polo Festival de Saint-Denis. Trátase dun réquiem en latín, a sete voces, puntuado con textos lidos ou cantados en varias linguas - corso, francés, italiano - saídos da literatura moderna (Borgès, Primo Levi,...). Ademais, algunhas pezas de bandoneón creadas para este réquiem insérense neste percorrido que efectúan as sete voces da terra cara ao ceo...

En Córcega, como en outras islas del Mediterráneo, la relación con la muerte es compleja y omnipresente. Con el paso de los siglos la tradición oral vocal se ha desarrollado ampliamente alrededor de los repertorios dedicados a la pasión de Cristo y a la liturgia de los difuntos. La muerte aleja al mismo tiempo que reúne y suelda; también reconcilia y sitúa a la comunidad frente a un mismo dolor recordándole la precariedad de su condición aunque inculcándole con ello el sentimiento que comparte, un viejo sueño de eternidad.

Cuando el canto evoca la muerte, ¿no celebra la vida?

“Lo que no muere no vive” (Jankélévitch).

De toda la vida, en Córcega, la tradición ha dedicado un lugar importante al culto de los muertos. Después de más de treinta años, numerosos conjuntos llegados de la isla han demostrado al gran público la existencia de esos réquiem tradicionales cantados en polifonía (Rusiu, Sermanu, Ascu, Olmi cappella, Sartè, Calvi,...).

El grupo A Filetta ha intentado, a su manera, contribuir a proteger el patrimonio oral insular integrando sobre todo nuevas influencias. Así es como sus encuentros con otros artistas sardos, griegos o georgianos, su colaboración con Bruno Coulais (compositor de numerosas bandas sonoras) han proporcionado un nuevo perfil a su personalidad.

Hoy en día, estos cantantes, que se niegan a ser los guardianes de un templo



Ánimas

cualquiera, cultivan a través de sus composiciones, la idea de una tradición prolongada, renovada y abierta, que estaría bien anclada en la memoria pero cuyo desarrollo sería sin complejos. Un ejercicio difícil, sin duda, pero un ejercicio indispensable para la permanencia de un sueño: el de conservar su entusiasmo sin por ello alterar su sinceridad.

Di Corsica riposu, "Réquiem para dos miradas" es una creación encargada por el Festival de Saint-Denis. Se trata de un réquiem en latín, a siete voces, puntuado con textos leídos o cantados en varias lenguas - corso, francés, italiano – salidos de la literatura moderna (Borgès, Primo Levi,...). Además, algunas piezas de bandoneón creadas para este réquiem se insertan en este recorrido que efectúan las siete voces de la tierra hacia el cielo...

On Corsica, as on other Mediterranean islands, there is a complex and omnipresent relationship with death. As the centuries have gone by, oral tradition has become widely developed around repertoires devoted to the Passion of Christ and the liturgy of the dead. Death separates yet unites and bonds at the same time; it also reconciles and makes the community face a common pain to remind it of the precariousness of its condition and in so doing instils it with a shared feeling, an ancient dream of eternity.

When song evokes death, does it not celebrate life?

"What does not die, does not live" (Jankélévitch)

On Corsica, throughout life, tradition has devoted a special place to the cult of the dead. After more than thirty years, many groups from the island have brought these traditional requiems to a wider audience (Rusiu, Sermanu, Ascu, Olmi cappella, Sartè, Calvi, etc.).

The A Filetta group has attempted, in its own way, to add to the protection of their island's oral heritage, above all by integrating new influences. In this way their encounters with other artists from Sardinia, Greece or Georgia and their collaboration with Bruno Coulais (composer of numerous soundtracks) have added a new profile to their personality.

Nowadays, these singers, who reject being guardians of any temple, use their compositions to cultivate the idea of a prolonged, renewed and open tradition that would be well anchored in memory but that could be developed without concern. An undoubtedly difficult exercise, but one that is indispensable for the survival of a dream: one of keeping up their enthusiasm without this altering their sincerity.

Di Corsica riposu, "Requiem for two glances" was created as a commission from the Festival de Saint-Denis. It is a requiem in Latin, in seven voices, punctuated by texts read or sung in several languages – Corsican, French, Italian – taken from modern literature (Borgès, Primo Levi, etc.). Furthermore, some of the pieces for large accordion created for this requiem are placed along the journey made by the seven voices from Earth to heaven...

## MÚSICA FIATA KÖLN & CAPELLA DUCALE

**SÁBADO 11 ABRIL 22:30 h.**  
*Ronald Wilson, director*  
*Nele Gramß, soprano*  
*Ralf Popken, alto*  
*Markus Brutscher, tenor*  
*Harry van der Kamp, baixo*  
*Christoph Erkens, gregorianista*  
**Igrexa de San Agustín**



**Musica Fiata Köln** fundouse en 1976 como un ensemble especializado na interpretación da música do século XVI e XVII con instrumentos históricos. Cun intensivo estudo da práctica interpretativa de ambos os séculos, tocando instrumentos orixinais de cada período coa súa correspondente técnica, o grupo foi capaz de desenvolver un estilo musical e un son propio, o cal permitiulles conseguir transparencia nunha música moi densa. Os concertos de Musica Fiata foron emocionantes e virtuosos recibindo invitacións entre outros de Festivais como os de Ravenna, Innsbruck, Flanders, Utrecht, Brügge, Copenhagen, Barcelona, Venice, Herne, Berlin, York, Ansbach, Graz, York, Breslau, Malmo e Israel, ademais de gravacións para radio e televisión de toda Europa.

**Musica Fiata Köln** se fundó en 1976 como un ensemble especializado en la interpretación de música del siglo XVI y XVII con instrumentos históricos. Con un intensivo estudio de la práctica interpretativa de ambos siglos, tocando instrumentos originales de cada periodo con su correspondiente técnica, el grupo ha sido capaz de desarrollar un estilo musical y un sonido propio, el cual les ha permitido conseguir transparencia en una música muy densa. Los conciertos de Musica Fiata han sido emocionantes y virtuosos recibiendo invitaciones entre otros de Festivales cómo los de Ravenna, Innsbruck, Flanders, Utrecht, Brügge, Copenhagen, Barcelona, Venice, Herne, Berlin, York, Ansbach, Graz, York, Breslau, Malmo e Israel, además de grabaciones para radio y televisión de toda Europa.

**Musica Fiata Köln** was founded in 1976 as an ensemble specialized in the performance of the 16th and 17th century music on historical instruments. With an intensive study of the performance practice on both centuries, playing original instruments of each period with its technique, the group has been able to develop its own style and musical sound, which has enabled them to achieve transparency in a very dense music. Musica Fiata concerts have been exciting and virtuosous and have received invitations from other festivals such as those in Ravenna, Innsbruck, Flanders, Utrecht, Bruges, Copenhagen,

Barcelona, Venice, Herne, Berlin, York, Ansbach, Graz, Breslau, Malmo and Israel, as well as recordings for radio and television throughout Europe.

**La Capella Ducale.** O conxunto vocal A Capella Ducale foi fundado en 1992 por Roland Wilson seguindo o traballo xa iniciado en son e estilo por Musica Fiata. O formato varía dependendo dos requirimentos históricos do repertorio, variando entre varios solistas e un pequeno coro. A crítica unanimemente aclamou e aplaudiu as actuacións pola combinación de virtuosismo individual e as súas individualidades así como pola homoxeneidade do coro, o cal empasta perfectamente co son instrumental de Musica Fiata.

**La Capella Ducale.** El conjunto vocal La Capella Ducale fué fundado en 1992 por Roland Wilson siguiendo el trabajo ya iniciado en sonido y estilo por Musica Fiata. El formato varía dependiendo de los requerimientos históricos del repertorio, variando entre varios solistas y un pequeño coro. La crítica unánimemente ha aclamado y aplaudido las actuaciones por la combinación de virtuosismo individual y sus individualidades así como por la homogeneidad del coro, el cual empasta perfectamente con el sonido instrumental de Musica Fiata.

**La Capella Ducale.** The vocal ensemble La Capella Ducale was founded in 1992 by Roland Wilson as a companion group to the instrumental ensemble Musica Fiata. The format varies according to the requirements of the repertoire, ranging from a few soloists to a small choir. Unanimously praised by critics and audiences alike for their virtuosity, individuality and superb ensemble of the choir which perfectly fits into the instrumental sound of the Musica Fiata

**Roland Wilson** estudou trompeta e dirección no Royal College of Music London. O seu interese pola música dos séculos XVI e XVII fixolle interesarse polo corneto, polo que estudou corneto no Koninklijke Konservatorium da Haia. Como membro fundador de Musica Fiata tocou nos Festivais máis importantes de Europa e foi frecuentemente invitado polos máis coñecidos ensembles. Na actualidade a súa actividade está concentrada na investigación, estudo das prácticas de interpretación e edición de música inédita e dirección de Musica Fiata e A Capella Ducale. A interpretación de ambos os grupos onde participa tanto como intérprete e director combina a precisión histórica coa inspiración artística. Nestes momentos está editando as Cantatas de Johann Schelle para o *Denkmäler Mitteldeutscher Barockmusik*.

**Roland Wilson** estudio trompeta y dirección en el Royal College of Music London. Su interés por la música de los siglos XVI y XVII le hizo interesarse por el corneto, por lo que estudió corneto en el Koninklijke Konservatorium de La Haya. Cómo miembro fundador de Musica Fiata ha tocado en los Festivales más importantes de Europa y ha sido frecuentemente invitado por lo más conocidos ensembles. En la actualidad su actividad está concentrada en la investigación, estudio de las prácticas de interpretación y edición de música inédita y dirección de Musica Fiata y La Capella Ducale. La interpretación de ambos grupos donde participa tanto cómo intérprete y director combina la precisión

histórica con la inspiración artística. En estos momentos está editando las Cantatas de Johann Schelle para el *Denkmäler Mitteldeutscher Barockmusik*.

**Roland Wilson** started his musical life as a trumpet-player in the Royal College of Music in London. His interest in the 16th and 17th century music led him to take up the cornetto, which he studied at the Koninklijke Konservatorium in The Hague. As a founding member of Musica Fiata he has performed at major festivals throughout Europe and has been a frequent guest with other well-known ensembles. He now concentrates his activities on researching performance practice, editing music from original sources, and directing Musica Fiata and La Capella Ducale. His interpretations both as a player and as a conductor are noted for combining historical accuracy with artistic inspiration. He now is editing the Cantatas of Johann Schelle for the *Denkmäler Mitteldeutscher Barockmusik*.

**PROGRAMA:**

REQUIEM - MISSA Y MOTETES PRO DEFUNCTIS  
JOHANN ROSENMÜLLER (ca. 1619-1648)

Ad Dominum, cum tribularer, clamavi

Requiem aeternam  
Kyrie

Requiem aeternam  
Absolve, Domine

*Dies Irae*

Domine, Jesu Christe

Miserere

Sanctus, Benedictus

Agnus Dei

Lux aeterna luceat eis

Domine ne in furore tuo

In paradisum

Áinda que todas as obras de Rosenmüller que se interpretan aquí teñen a mesma clave (Mi menor) e, na súa maioría, teñen a mesma orixe -a colección Bokemeyer, situada en Berlín- non existen indicios de que o mesmo Rosenmüller interpretase todas estas

obras. Con todo, sen ningunha pretensión de reconstruír un evento histórico específico, ao interpretar estas composicións no contexto dun réquiem completo a liturxia dálle unha especie de unidade e contexto a algunhas das composicións máis poderosamente expresivas de Rosenmüller, todas elas dunha liña similar, permitindo ao auditorio apreciar mellor esta gran música. Nos seus últimos anos Rosenmüller, como el mesmo comenta, recoñeceu só dous modos – “*Ionicus*” e “*Doricus*” (é dicir, maior e menor), que se poden transportar a calquera ton. Con todo nas súas primeiras composicións escritas utilizou o modo frigio, escrito no Mi menor, sen Fa sostido na armadura de clave. A pesar do abandono total do sistema modal, a asociación tradicional do modo frigio coa tristeza, a lamentación e a morte parece coma se permanecese na súa mente no momento de elixir a clave para estas obras.

A combinación de harmonías sensuais e a atractiva escritura melódica é o que fai que a música de Rosenmüller atraia de inmediato ao auditorio. Con todo, a música ten moitas outras calidades que fan que este atractivo non sexa só superficial.

As características propias de Rosenmüller aquí convértense en cambios fortemente contrastados en ritmo, tempo, diversas combinacións de voces e instrumentos, alternando seccións homofónicas e polifónicas para intensificar os elementos de contraste no texto. Estes elementos tamén se usan tanto como un medio de estruturar a obra como unha interpretación de palabras individuais.

A súa técnica na composición musical sobresaee en moitos *ritornelli* e *sinfonie* da súa música vocal, e son elementos estruturais importantes na arquitectura da música de Rosenmüller. Nas seccións de compás ternario os *ritornelli* instrumentais desenvólvense xeralmente a partir da materia vocal, pero nas seccións a dous tempos, as seccións instrumentais ás veces teñen material independente, aínda que a miúdo relacionado coa temática, usando unha sinfonía introductoria para establecer o sentido xeral da obra. Outros trazos comúns



San Agustín

son o uso de figuras baixo andante contrastadas ás veces cun *quasi cantus firmus* nas partes vocais e efectos acústicos con instrumentos, que repiten as voces para pór fin a unha sección ou ata para finalizar unha peza, como *Domine ne en furore tuo*. Intercálanse pausas para imprimir máis efecto, por exemplo, logo de *mors* (morte) e *gratis* (de nada) e, a miúdo, as interrogativas - *quis, quid, quem*. Tamén se usan pausas curtas para expresar xemidos (*gemisco*) tanto polo cantante como polos instrumentos. Rosenmüller fai un uso asinado da disonancia, non só para ilustrar unha palabra en particular, senón tamén para intensificar o contido expresivo de toda a obra. Os textos das obras cos seus efectos patéticos, danlle a oportunidade de usar todo o seu repertorio de figuras disonantes, suspensións e escala cromática. O seu dominio da escritura nun estilo moderno, que podería facilmente ser escrito no século XVIII, tamén pode escoitarse nas últimas seccións do *Kyrie, Ad Dominum e Dies Irae*.

Cando oímos esta emocionante e espectacular música coa súa imaxinativa e vívida descrición gráfica debemos lamentar que Rosenmüller, polo menos ata onde sabemos, nunca escribiu unha ópera. Sen dúbida, escoitaría unha chea de óperas en Venecia, e a influencia operística sobre a música que el escribiu en Italia é claramente audible. Citando ao seu biógrafo do século XIX, August Horneffer: “probablemente ningún texto sacro sexa nunca composto con tal intensidade e xeitos mundanos e teatrais”.

Roland Wilson

Aunque todas las obras de Rosenmüller que se interpretan aquí tienen la misma clave (Mi menor) y, en su mayoría, tienen el mismo origen – la colección Bokemeyer, ubicada en Berlín – no existen indicios de que el mismo Rosenmüller interpretase todas estas obras. Sin embargo, sin ninguna pretensión de reconstruir un evento histórico específico, al interpretar estas composiciones en el contexto de un réquiem completo la liturgia le da una especie de unidad y contexto a algunas de las composiciones más poderosamente expresivas de Rosenmüller, todas ellas de una línea similar, permitiendo al auditorio apreciar mejor esta gran música. En sus últimos años Rosenmüller, como él mismo comenta, reconoció sólo dos modos – “*Ionicus*” y “*Doricus*” (es decir, mayor y menor), que se pueden transportar a cualquier tono. Sin embargo en sus primeras composiciones escritas utilizó el modo frigio, escrito en Mi menor, sin Fa sostenido en la armadura de clave. A pesar del abandono total del sistema modal, la asociación tradicional del modo frigio con la tristeza, la lamentación y la muerte parece como si hubiese permanecido en su mente en el momento de elegir la clave para estas obras.

La combinación de armonías sensuales y la atractiva escritura melódica es lo que hace que la música de Rosenmüller atraiga de inmediato al auditorio. Sin embargo, la música tiene muchas otras cualidades que hacen que este atractivo no sea sólo superficial.

Las características propias de Rosenmüller aquí se convierten en cambios fuertemente contrastados en ritmo, tempo, diversas combinaciones de voces e instrumentos, alternando secciones homofónicas y polifónicas para intensificar los elementos de contraste en el texto. Estos elementos también se usan tanto como un medio de estructurar la obra como una interpretación de palabras individuales.

Su técnica en la composición musical sobresale en muchos *ritornelli* y *sinfonie* de su música vocal, y son elementos estructurales importantes en la arquitectura de la música de Rosenmüller. En las secciones de compás ternario los *ritornelli*



instrumentales se desarrollan generalmente a partir de la materia vocal, pero en las secciones a dos tiempos, las secciones instrumentales a veces tienen material independiente, aunque a menudo relacionado con la temática, usando una sinfonía introductoria para establecer el sentido general de la obra. Otros rasgos comunes son el uso de figuras bajo andante contrastadas a veces con un *quasi cantus firmus* en las partes vocales y efectos acústicos con instrumentos, que repiten las voces para poner fin a una sección o incluso para finalizar una pieza, como *Domine ne en furore tuo*. Se intercalan pausas para imprimir más efecto, por ejemplo, después de *mors* (muerte) y *gratis* (de nada) y, a menudo, las interrogativas - *quis, quid, quem*. También se usan pausas cortas para expresar gemidos (*gemisco*) tanto por el cantante como por los instrumentos.

Rosenmüller hace un uso juicioso de la disonancia, no sólo para ilustrar una palabra en particular, sino también para intensificar el contenido expresivo de toda la obra. Los textos de las obras con sus efectos patéticos, le dan la oportunidad de usar todo su repertorio de figuras disonantes, suspensiones y escala cromática. Su dominio de la escritura en un estilo moderno, que podría fácilmente haber sido escrito en el siglo XVIII, también puede escucharse en las últimas secciones del *Kyrie, Ad Dominum y Dies Irae*.

Cuando oímos esta emocionante y espectacular música con su imaginativa y vívida descripción gráfica debemos lamentar que Rosenmüller, al menos hasta donde sabemos, nunca escribiera una ópera. Sin duda, habrá escuchado un montón de óperas en Venecia, y la influencia operística sobre la música que él escribió en Italia es claramente audible. Citando a su biógrafo del siglo XIX, August Horneffer: “probablemente ningún texto sagrado haya sido nunca compuesto con tal intensidad y maneras mundanas y teatrales”.

Roland Wilson

Although all Rosenmüller's pieces performed here are in the same key (e-minor) and mainly taken from the same source - the Bokemeyer Collection, now located in Berlin - there is no indication that Rosenmüller himself performed these works together. Nevertheless, without any pretence to reconstructing a specific historical event, performing these compositions in the context of a complete requiem liturgy gives some sort of unity and context to some of Rosenmüller's most powerfully expressive compositions all in a similar vein, enabling the listener to appreciate better this great music.

In his later years Rosenmüller, as he himself said, recognized only two modes - “*Ionicus*” and “*Doricus*” (i.e. major and minor), which could be transposed to any pitch, however in his earlier compositions written he had used the phrygian mode, writing in e-minor without  $\sharp$  in the key signature. Despite his complete abandonment of the modal system the traditional association of the phrygian mode with sadness, lamentation and death seems to have remained in his mind, when choosing the key for these pieces.

The combination of sensual harmonies and attractive melodic writing is probably what makes Rosenmüller's music immediately appealing to the listener. The music has however many other qualities, which make its appeal not just superficial.



Typical characteristics of Rosenmüller's here are strongly contrasted changes in rhythm, tempo, varying combinations of voices and instruments, alternating homophonic and polyphonic sections to intensify contrasting elements in the text. These elements are also used as both as a means of structuring the piece as well as an interpretation of individual words.

His skill in instrumental composition shines through in the many *ritornelli* and *sinfonie* of his vocal-music, which are important structural elements in the architecture of Rosenmüller's music. In the triple-bar sections the instrumental *ritornelli* are generally developed from the vocal material but in the duple-time sections the instrumental sections often have independent although related thematic material, introductory *sinfonie* being used to set the general mood of the piece.

Other common traits are the use of walking-bass figures sometimes contrasted with a *quasi cantus firmus* in the vocal parts and echo-effects with instruments, which echo the voices to end a section or even to end a piece, such as *Domine ne in furore tuo*. Rests are often used to telling effect, for example after *mors* (death) and *gratis* (for nothing) and often the interrogatives - *quis, quid, quem*. Shorter rests are also used to express sighing (*gemisco*) both by the singer and the instruments.

Rosenmüller makes judicious use of dissonance not just to illustrate a particular word but also to intensify the expressive content of the whole piece. The texts of the pieces with their prevailing pathetic affections, give him ample opportunity to use his full repertoire of dissonant figures, suspensions and chromatic writing. His command of fugal writing in a modern style, which could easily have been written in the 18th century can also be heard in the final sections of the *Kyrie, Ad Dominum* and *Dies Irae*.

When we hear this exciting and dramatic music with its imaginative and vivid word-painting we must regret that Rosenmüller - at least as far as we know - never wrote an opera; he would certainly have heard a lot of operas in Venice, and the operatic influence on the music he wrote in Italy is clearly audible. To quote his 19th century biographer August Horneffer "sacred texts have probably never been composed in such an intensive, worldly and theatrical way and manner".

Roland Wilson

### AGRADECIMENTOS:

D. Carlos Alvarez Varela  
*Reitor do Seminario Menor*

Sor M<sup>a</sup> Angeles  
*Comunidade de Clausura das Clarisas*

Padre Francisco Castro  
*Comunidade de Franciscanos de Santiago*

D. Julio César Castro Marcote  
*Director do Hostal dos Reis Católicos*

D. Daniel Cerqueiro  
*Capellán do Convento do Carmen*

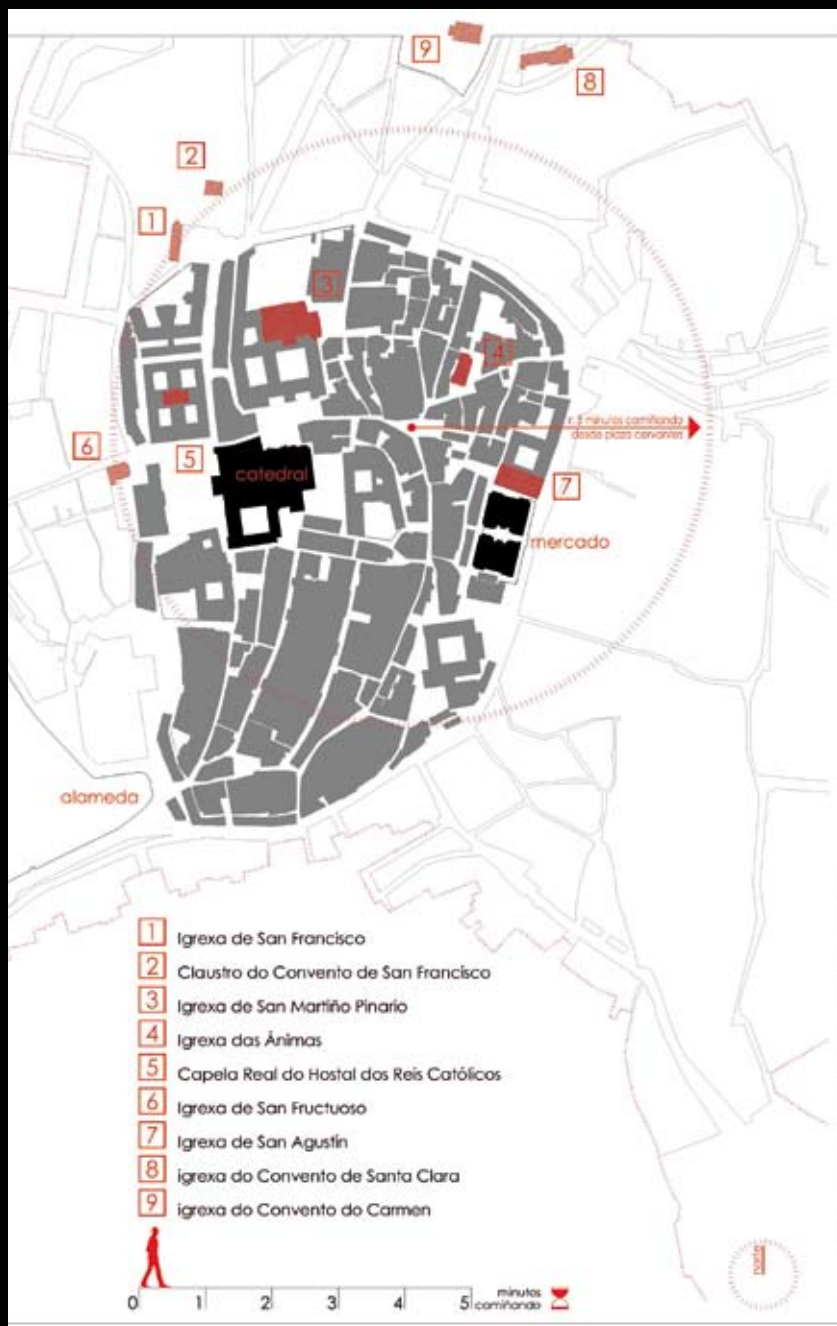
D. Santiago Ferreiro  
*Igrexa das Ánimas*

D. Juanjo García Barreiro  
*Igrexa de San Fructuoso*

Sor María Inmaculada  
*Comunidade de Clausura das Carmelitas*

Padre José Manuel Méndez  
*Comunidade de Xesuitas de Santiago*

D. Jorge Sanmartín  
*Director do Hotel-Monumento San Francisco*



- 1 Igrexa de San Francisco
- 2 Claustro do Convento de San Francisco
- 3 Igrexa de San Martiño Pinarío
- 4 Igrexa das Ánimas
- 5 Capela Real do Hospital dos Reis Católicos
- 6 Igrexa de San Fructuoso
- 7 Igrexa de San Agustín
- 8 igrexa do Convento de Santa Clara
- 9 igrexa do Convento do Carmen





CONSORCIO DE SANTIAGO

CULTURA E PATRIMONIO



ENTRADA GRATUITA, RETIRANDO O TICKET  
NA HORA E LUGAR DO CONCERTO  
AFORO LIMITADO