



CONSORCIO DE SANTIAGO  
CULTURA E PATRIMONIO

**V Festival  
de Músicas Contemplativas**  
Santiago de Compostela  
29-III / 3-IV-2010

Ano Xacobeo 2010



XUNTA  
DE GALICIA



XACOBEO 2010  
Galicia

## Consortorio 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*
- D. Roberto Varela Fariña  
*Conselleiro de Cultura e Turismo*

#### **Vocais**

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

### EQUIPO DIRECTIVO

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

## V Festival de Músicas Contemplativas

### **Concepto e Dirección artística**

Xosé Denis

### **Coordenación Técnica**

Esther Calvo

### **Administración**

Begoña Vázquez Rodríguez

Emilia Díaz Varela

Mercedes Suárez Louzao

### **Deseño gráfico**

Ombretta, etc.

### **Comunicación**

Jaime Mera

### **Documentación Patrimonio**

Juan Conde Roa

### **Imprenta**

La Ibérica

### **Fotografía portada**

Afghanistan. Ghazni. 1990.

© Steve McCurry / Magnum Photos / Contacto

## **AGRADECIMIENTOS**

Aga Khan Music Initiative-Aga Khan Trust for Culture

D. Carlos Alvarez Varela  
*Reitor do Seminario Maior*

Sor M<sup>a</sup> Blanca Blanco  
*Comunidade de Clausura das MM. Benedictinas de San Paio*

Sor María Inmaculada  
*Comunidade de Clausura das Carmelitas*

Padre Francisco Castro  
*Comunidade de Franciscanos de Santiago*

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

D. Santiago Ferreiro  
*Igrexa das Ánimas*

D<sup>a</sup> Elvira Fidalgo Francisco  
*Vicerreitora de Cultura da USC*

D. Ignacio Santos Cidrás  
*Xerente da S.A. de Xestión do Plan Xacobeo*

## V Festival de Músicas Contemplativas

29-III/3-IV- 2010

Santiago de Compostela

- 
- 29-III, 20:00 h. **The New London Consort (Inglaterra)**  
Philip Picket, *director*  
*Oratorio de Pascua: Bach - Praetorius*  
Igrexa de San Francisco
- 
- 29-III, 22:00 h. **Houng Thanh (Vietnam)**  
*Tradición espiritual no canto vietnamita*  
Igrexa da Universidade
- 
- 30-III, 20:00 h. **Fretwork Ensemble (Inglaterra)**  
Claire Wilkinson, *mezzosoprano*  
*Fantazía Purcell: Henri Purcell*  
Igrexa do Convento do Carmen
- 
- 30-III, 22:00 h. **Les Éléments (Francia)**  
Joël Suhubiette, *director*  
*Méditerranée: polifonías antigas en latín, hebreo, árabe e grego antigo*  
Igrexa de San Paio de Antealtares
- 
- 30-III, 23:55 h. **Urna & Ensemble (Mongolia)**  
*Amilal: o espírito mongol*  
Igrexa da Universidade
- 
- 31-III, 20:00 h. **Divana Ensemble (India)**  
*Poesía e música do Raxasthan*  
Igrexa de San Martiño Pinarío
- 
- 31-III, 22:00 h. **Enma Kirby & London Baroque (Inglaterra)**  
*Haendel en Roma: Georg Friedrich Haendel*  
Igrexa das Ánimas
- 
- 31-III, 23:55 h. **Sheikh Taha (Exipto)**  
*Cantos sufíes do Alto Exipto*  
Igrexa da Universidade
- 
- 1-IV, 20:00 h. **Helsinki Baroque Orchestra (Finlandia)**  
Aapo Häkinen, *director*  
*Jubilate Domino: O barroco dos países bálticos*  
Igrexa de San Martiño Pinarío
-

- 
- 1-IV, 22:00 h.**      **Hilliard Ensemble (Inglaterra)**  
*In Paradisum: Canto francés do século XVII. Victoria - Palestrina*  
Igrexa das Ánimas
- 
- 1-IV, 23:55 h.**      **Alim & Fargana Qasimov (Azerbaijan)**  
*Música espiritual de Azerbaijan*  
Igrexa da Universidade
- 
- 2-IV, 20:00 h.**      **Parissa (Irán)**  
*Música e poesía mística persa*  
Capela Real do Hostal dos Reis Católicos
- 
- 2-IV, 22:00 h.**      **Il Suonar Parlante (Italia)**  
Vittorio Ghielmi, *director*  
*Lamentos para a Paixón na Alemaña de Bach*  
Igrexa de San Martiño Pinarío
- 
- 2-IV, 23:55 h.**      **Monâjât Yultchieva (Ouzbekistan)**  
*Música para a meditación*  
Igrexa da Universidade
- 
- 3-IV, 20:00 h.**      **Kenneth Weiss (USA)**  
Hasnaa Bennani, *soprano*  
Camille Poul, *soprano*  
Julian Leonard, *viola da gamba*  
*Leçons de Tenebres: Couperin - D'Anglebert - Delalande*  
Igrexa das Ánimas
-

## V Festival de Músicas Contemplativas

---

Presentar o V Festival de Músicas Contemplativas ao inaugurar o Xacobeo 2010, nestes primeiros anos do século XXI, revela moito sobre o espírito co que formulamos esta edición do Festival. Non se trata de invitar, con este exquisito programa de músicas espirituais do mundo, a coñecer unhas culturas distintas e exóticas, en clave de interese puramente estético. Máis ben, queremos recoñecer con este programa artístico do Consorcio de Santiago un compromiso intelectual fronte ao mundo globalizado, conscientes de que programas culturais como o Festival de Músicas Contemplativas nacen dunha vocación irrenunciábel por franquear camiños, abrir diálogos e acabar coas barreiras de descoñecemento e ignorancia que se levantan, a modo de muros infranqueables, entre os pobos e as culturas.

Entendemos así mesmo que organizar un festival musical no marco do Ano Xacobeo 2010 ao redor da cultura musical de distintas rexións do planeta, conxugando tradición, mito e espírito, é outra declaración de principios feita desde a cidade de Santiago de Compostela, Patrimonio da Humanidade e Primeiro Itinerario Cultural Europeo polo seu Camiño de peregrinaxe renovadora, coa inequívoca orientación de converterse nun lugar de encontro musical, con vontade de depurar lecturas dogmáticas, retrógradas e simplistas sobre o devir das civilizacións para ser confluencia de diálogo cultural dos que buscan entender e compartir o saber.

O Festival recolle este espírito e constitúe, ao mesmo tempo, unha plataforma de comunicación daqueles repertorios puros e afastados que conservan a esencia das tradicións orais. O obxectivo, igual que sempre, é canalizar unha curiosidade, un tránsito do público asistente cara ao descoñecido.

A edición deste ano, na que contamos coa colaboración da S.A. de Xestión do Xacobeo, incita ao público a gozar de emocións e sensacións á vez que pretende transformar a nosa mirada; ademais, logo dos pasados anos interrogándonos sobre o patrimonio e tendendo pontes entre as tradicións musicais do mundo, continuamos provocando a reflexión sobre a realidade cultural dos pobos. Neste sentido, este ano ofrecemos un amplo abano de propostas mediante a realización de quince concertos presentados por músicos de Inglaterra, Vietnam, Francia, Mongolia, India, Exipto, Finlandia, Azerbaixán, Irán, Italia, Ouzbekistán e USA.

A proposta de artistas e programas do Festival, do ano 2010, profunda na idea de que a arte, proveña de onde proveña, pode axudar a crear unha sociedade culturalmente orientada ao fortalecemento da cohesión social, a identidade e a integración da diversidade cultural.

Neste sentido, invitamos ao público a entender a programación do V Festival de Músicas Contemplativas 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 linguaxes e en relación unhas con outras, intentando unha interdisciplinariedade máis que nunca esixida.

Presentar el V Festival de Músicas Contemplativas al inaugurar el Xacobeo 2010, en estos primeros años del siglo XXI, revela mucho sobre el espíritu con el que hemos planteado esta edición del Festival. No se trata de invitar, con este exquisito programa de músicas espirituales del mundo, a conocer unas culturas distintas y exóticas, en clave de interés puramente estético. Más bien, queremos reconocer con este programa artístico del Consorcio de Santiago un compromiso intelectual frente al mundo globalizado, conscientes de que programas culturales como el Festival de Músicas Contemplativas nacen de una vocación irrenunciable por franquear caminos, abrir diálogos y acabar con las barreras de desconocimiento e ignorancia que se levantan, a modo de muros infranqueables, entre los pueblos y las culturas.

Entendemos asimismo que organizar un festival musical en el marco del Año Xacobeo 2010 en torno a la cultura musical de distintas regiones del planeta, conjugando tradición, mito y espíritu, es otra declaración de principios hecha desde la ciudad de Santiago de Compostela, Patrimonio de la Humanidad y Primer Itinerario Cultural Europeo por su Camino de peregrinaje renovador, con la inequívoca orientación de convertirse en un lugar de encuentro musical, con voluntad de depurar lecturas dogmáticas, retrógradas y simplistas sobre el devenir de las civilizaciones para ser confluencia de diálogo cultural de los que buscan entender y compartir el saber.

El Festival recoge este espíritu y constituye, al mismo tiempo, una plataforma de comunicación de aquellos repertorios puros y lejanos que conservan la esencia de las tradiciones orales. El objetivo, igual que siempre, es canalizar una curiosidad, un tránsito del público asistente hacia lo desconocido.

La edición de este año, en la que contamos con la colaboración de la S.A. de Xestión do Xacobeo, incita al público a disfrutar de emociones y sensaciones al tiempo que, pretende transformar nuestra mirada; además, después de los pasados años interrogándonos sobre el patrimonio y tendiendo puentes entre las tradiciones musicales del mundo, continuamos provocando la reflexión sobre la realidad cultural de los pueblos. En este sentido, este año ofrecemos un amplio abanico de propuestas mediante la realización de quince conciertos presentados por músicos de Inglaterra, Vietnam, Francia, Mongolia, India, Egipto, Finlandia, Azerbaiján, Irán, Italia, Ouzbekistán y USA.

La propuesta de artistas y programas del Festival, del año 2010, profundiza en la idea de que el arte, provenga de donde provenga, puede ayudar a crear una sociedad culturalmente orientada al fortalecimiento de la cohesión social, la identidad y la integración de la diversidad cultural.

En este sentido, invitamos al público a entender la programación del V Festival de Músicas Contemplativas 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 los lenguajes y en relación unas con otras, intentando una interdisciplinariedad más que nunca exigida.



Introducing the 5th Contemplative Music Festival at the opening of Xacobeo 2010, in these first years of the 21st century, reveals a lot about the spirit in which we have approached the festival on this occasion. It is not about using this exquisite programme of spiritual music from around the world in order to invite people to get to know different and exotic cultures in a purely aesthetic sense. But rather we want to recognise, through the Consorcio de Santiago's programme, an intellectual commitment in the face of a globalised world, aware that cultural programmes like the Contemplative Music Festival are born out of an inescapable vocation to create paths, open up dialogues and put an end to the barriers of ignorance and lack of understanding that are raised, like insurmountable walls, between peoples and cultures.

Likewise, we understand that organising a music festival within the framework of the Año Xacobeo 2010 centred of the musical culture of distinct regions of the planet, conjugating tradition, myth and spirit, is another statement of principles from the city of Santiago de Compostela, World Heritage Site and the first European Cultural Route by its way of renewing pilgrimage, which is unmistakably orientated towards becoming a place for musical encounters, with a will to purge dogmatic, retrograde and simplistic readings of the future of civilisations in order to be a confluence of cultural dialogue for those who seek to understand and share knowledge.

The Festival gathers this spirit together and constitutes, at the same time, a platform for communication for pure and distant repertoires that preserve the essence of oral tradition. The aim, as always, is to channel a curiosity; a journey for the attending public towards the unknown.

This year's event, in which we have collaboration from the Xestión do Xacobeo company, incites the public to enjoy emotions and feelings and at the same time attempts to transform how we see things; furthermore, after several years of investigating heritage and building bridges between the world's musical traditions, we continue to provoke reflection about the cultural reality of different peoples. So this year we are offering a wide range of proposals by holding fifteen concerts by musicians from England, Vietnam, France, Mongolia, India, Egypt, Finland, Azerbaijan, Iran, Italy, Uzbekistan and the USA.

The selection of artists and programmes for the Festival, for this year 2010, deepens our awareness of the idea that art, wherever it is from, can help to create a society that is culturally orientated towards strengthening social cohesion, identity and integration of cultural diversity.

Thus we invite the public to understand the programme for the 5th Festival of Contemplative Music as an open musical dialogue; a rich sonorous land expressed through a multitude of cultural practices that are disparate yet united by complementary expressiveness. Like an encounter whose dialogue is to be found between the multifarious and extraordinarily vital lines of the world's music today, in all languages and related to each other, in an interdisciplinary way that is required more than ever.

Consortium of Santiago

## The New London Consort

Inglaterra

---

Philip Pickett, *Director*

---

Luns, 29, 20:00 h.  
Igrexa de San Francisco



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

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

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

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

**El New London Consort** es uno de los conjuntos de Música Antigua más versátiles y aclamados del mundo. El grupo explora unos repertorios medieval, renacentista y barroco únicos y coloridos, además de presentar interesantes programas diseñados con gran cuidado que combinan la seriedad académica con el más fino entretenimiento. Sus artistas principales son solistas de renombre en su campo, que comparten la misma preocupación por el estilo y forma de trabajar, lo que resulta en una reputación artística, intuición y virtuosismo indiscutibles. Sus conciertos y grabaciones incluyen frecuentemente primeras interpretaciones modernas de obras inéditas, redescubiertas y reconstruidas, así como de piezas conocidas vistas desde una perspectiva nueva, muchas veces controvertida.

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

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

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

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

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

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

**Philip Pickett**, Director musical e fundador de dous dos grupos de maior renome mundial -New London Consort e Musicians of the Globe- está considerado actualmente como un dos máis eminentes defensores da interpretación de Música Antiga con criterios históricos.

Iniciou a súa carreira musical como trompetista antes de converterse nun dos flau-

tistas máis prestixiosos do Reino Unido, actuando e gravando discos como solista e como Director invitado, coas máis importantes orquestras do mundo.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

As Associate Artists of London's South Bank Centre between 1996-2005, Philip Pickett and the New London Consort have performed in some of the most prestigious concert halls in the world. In November 2003 Pickett conducted the New London Consort's acclaimed Jonathan Miller production of Monteverdi's L'Orfeo at London's South Bank Centre, which led them to the major festivals in Europe and Asia. A world-wide tour of the production in 2007 marked the 400th anniversary of the premiere of L'Orfeo. From 1996-2003 Philip Pickett was the artistic director of the South Bank Centre's annual Early Music Festival. In 1995 he was appointed Director of Early Music at Shakespeare's Globe Theatre in London.

## Programa

Oratorio de Pascua: Bach - Praetorius

*Michael Praetorius*

Christ is erstanden [Musae Sioniae]

*Michael Praetorius*

Hallelujah: Christ ist erstanden

[Polyhumnia Caduceatrix et Panegyrica]

*Johann Sebastian Bach*

Christ lag in Todesbanden BWV 4

*Johann Sebastian Bach*

Oratorio de Pascua BWV249



## Michael Praetorius (1571-1621)

*Christ ist erstanden, Hallelujah* [Cristo resucitou, aleluia]

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

Praetorius cría ferventemente que a música coral e policoral formaban a verdadeira música celestial, o que explica -en parte- o seu propio interese polas corais e os arranxos corais de compositores anteriores como Walther e outros, cuxa música publicaba Praetorius xunto á súa. Certamente, Praetorius recorría libremente ao crecente número de fontes dispoñibles de himnos e salmos luteranos -incluídos textos e himnos novos adaptados da tradición católica- en particular do “Catholisch Cantual” publicado en Maguncia en 1605.

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

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

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

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

### **Johann Sebastian Bach (1685-1750)**

*BWV 4 Christ lag in Todesbanden (Erster Pfingstag), BWV 4 Cristo xacía amortallado (Primeiro día de Pascua)*

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

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

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

### *BWV 249 Osteroratorium, BWV 249 Oratorio de Pascua*

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

O Oratorio de Pascua forma parte do primeiro ciclo anual, e foi escrito para o Luns de Pascua do 10 de abril de 1724. Este oratorio ten unha enrevesada historia. Os tres primeiros movementos desta obra levan o selo estilístico dos Concertos de Brandemburgo de Bach cun deseño similar ao rápido-lento-rápido. Isto conduciu á especulación de que inicialmente fose composto para un concerto instrumental. Despois, a principios de 1725, este posible concerto foi transformado nos primeiros tres movementos doutra cantata, a do aniversario do Duque Christian von Sachsen-Weissenfels. Para esta ocasión Bach engadiu á cantata varios recitativos, tres importantes arias e un festivo coro final. O libreto era un retablo pastoral, infestado de pastores e pastoras. Máis tarde, en 1725, Bach reutilizou esta cantata para a Pascua, quizais usando as súas propias palabras. E poida que fose reutilizada novamente para o aniversario en agosto de 1726 do Conde Joachim Friedrich Fleming, Comandante de Leipzig.

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

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

Cortesía de Philip Pickett

### **Michael Praetorius (1571-1621)**

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

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

Praetorius creía fervientemente que la música coral y policoral formaban la verdadera música celestial, lo que explica -en parte- su propio interés por las corales y los arreglos corales de compositores anteriores como Walther y otros, cuya música publicaba Praetorius junto a la suya. Ciertamente, Praetorius recurría libremente al creciente número de fuentes disponibles de himnos y salmos luteranos –incluidos textos e himnos nuevos adaptados de la tradición católica – en particular de “Catholisch Cantual” publicado en Maguncia en 1605.

Todas las publicaciones de Praetorius contenían extensos y detallados prefacios que, unidos a la información de su tratado “Syntagma Musicum” y a las introducciones de sus obras de mayor escala, forman una incalculable fuente de información acerca de las prácticas de interpretación en Alemania en aquella época, el “siempre-práctico” compositor ofrecía a los músicos un amplio número de posibilidades de interpretación.

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

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

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

### **Johann Sebastian Bach (1685-1750)**

*BWV 4 Christ lag in Todesbanden (Erster Pfingstag), BWV 4 Cristo yacía amortajado (Primer día de Pascua)*

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

Casi la totalidad de BWV 4 es un homenaje a la anterior música tradicional alemana – en particular las 5 partes de cuerda con dos violas - una reminiscencia de la composición para cuerdas de Schein, Schmelzer y Biber del siglo XVII; la duplicación de



voces por parte de el Stadpfeifer local (banda municipal); y el uso a lo largo de toda la Cantata de un cantus firmus, un estilo común en el siglo XVIII que seguramente tuvo sus orígenes en el Tenorlied de Senfl y sus contemporáneos de principios del siglo XVI.

La melodía coral omnipresente procede del himno luterano “Christ ist erstanden” (Cristo ha resucitado), que es a su vez una versión de la antigua secuencia del canto “Victimae Paschali laudes”, parte de la Misa de Domingo de Pascua. Bach conservó el texto luterano original, presentando cada verso en sucesivos movimientos.

### *BWV 249 Osteroratorium, BWV 249 Oratorio de Pascua*

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

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

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

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

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

Cortesía de Philip Pickett

### **Michael Praetorius (1571 – 1621)**

#### *Christ ist Erstanden, Hallelujah*

Germany has a particularly rich and varied repertory of traditional Easter songs, many dating back to medieval times. The large number of simple and elaborate

late 16th- and early 17th-century settings of some of these by Lutheran composers like Michael Praetorius and his contemporaries were written to involve any or all of the various groups of church singers and instrumentalists who might have been available to take part.

Praetorius believed fervently that choral and polychoral music formed the true music of heaven, which partly explains his own interest in the chorale and the chorale settings of earlier composers like Walther and others, whose music Praetorius published alongside his own. Indeed, Praetorius drew freely on the growing number of available sources of Lutheran hymnody and psalmody, including newly-written texts and hymns adapted from the Catholic traditions - in particular the *Catholisch Cantual* published in Mainz in 1605.

All of Praetorius' publications tended to have long and detailed prefaces which, taken together with the information in his treatise *Syntagma Musicum* and the introductions to his larger-scale works, form an invaluable source of information about German performance practices of the time, the ever-practical composer offering performers a vast number of performance possibilities.

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

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

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

### **Johann Sebastian Bach (1685 – 1750)**

#### *BWV4 Christ lag in Todesbanden (First Day of Easter)*

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

Almost everything about BWV4 pays homage to earlier German musical traditions - in particular the 5-part string texture with 2 violas, reminiscent of the 17th-century string writing of Schein, Schmelzer and Biber; the doubling of voices by the local *Stadt-pfeifer* [town bandmen]; and the use throughout the Cantata of a *cantus*

firmus, a style common in the 17th century which surely had its origins in the early 16th-century Tenorlied settings of Senfl and his contemporaries. The ever-present chorale melody is derived from the Lutheran hymn *Christ ist erstanden*, itself a version of the ancient plainsong sequence *Victimae Paschali laudes*, part of the Easter Sunday Mass. Bach preserves Luther's original text, presenting each verse in successive movements.

### *BWV249 Easter Oratorio*

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

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

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

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

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

Courtesy of Philip Pickett

## Huong Thanh

Vietnam

---

Luns, 29, 22:00 h.  
Igrexa da Universidade



**Huong Thanh** naceu en Saigon-Vietnam, no seo dunha familia de prestixiosos músicos tradicionais. O seu pai foi un dos mellores cantantes de Cai Luang, unha forma de ópera típicamente vietnamita, pero con estilo teatral renovado.

É no contexto familiar onde Houng Thanh, á idade de 10 anos, comezou a aprender o Cai Luang e o canto tradicional. A casa da súa familia sempre estaba chea de amigos músicos ou cantantes que, a miúdo, exercían como os seus mestres. Aos 13 anos estudou intensivamente en diferentes colexios de música e de teatro de Saigon e aos 16 anos cantou por primeira vez nun escenario.

Desde 1977 reside en París, onde participa en numerosos espectáculos de Cai Luang en compañía de brillantes artistas -incluído o seu pai Huu Phuoc- organizados pola comunidade vietnamita de toda Europa. En 1955 atopouse con Nguyễn Lê que a introduciu no mundo do jazz, unha música, coa que en aparencia nunca tería contacto. Comeza a aventura de “Tales from Vietnam” e o grupo toca nos mellores festivais europeos, cunha entusiasta acollida pola crítica internacional.

En 1996 é invitada a cantar na celebración do aniversario da declaración dos dereitos humanos da UNESCO. Houng Thanh recibiu en 2007 o premio *France Musiques* das músicas do mundo e desde o 2008 aparece nos primeiros postos da prestixiosa lista dos World Music Charts Europe.

**Huong Thanh** nació en Saigon-Vietnam, en el seno de una familia de prestigiosos músicos tradicionales. Su padre fue uno de los mejores cantantes de Cai Luang, una forma de ópera típicamente vietnamita, pero con estilo teatral renovado.

Es en el contexto familiar donde Houng Thanh, a la edad de 10 años, comenzó a aprender el Cai Luang y el canto tradicional. La casa de su familia siempre estaba llena de amigos músicos o cantantes que, a menudo, ejercían como sus maestros. A los 13 años estudió intensivamente en diferentes colegios de música y de teatro de Saigon y a los 16 años cantó por primera vez en un escenario.

Desde 1977 reside en París, donde participa en numerosos espectáculos de Cai Luang en compañía de brillantes artistas –incluido su padre Huu Phuoc- organizados por la comunidad vietnamita de toda Europa. En 1955 se encontró con Nguyễn Lê que la introdujo en el mundo del jazz, una música, con la que en apariencia nunca habría

tenido contacto. Comienza la aventura de “Tales from Vietnam” y el grupo toca en los mejores festivales europeos, con una entusiasta acogida por la crítica internacional. En 1996 es invitada a cantar en la celebración del aniversario de la declaración de los derechos humanos de la UNESCO. Houng Thanh recibió en 2007 el premio *France Musiques* de las músicas del mundo y desde el 2008 aparece en los primeros puestos de la prestigiosa lista de los World Music Charts Europe.

**Huong Thanh**, born in Saigon, Vietnam, in a family of renowned traditional musicians. Her father was one of the most famous singers of Cai Luong, a kind of opera which mixes traditional with a renewed theatrical style.

At the age of 10, Houng Thanh began to learn Cai Luong and traditional singing in the family context. Her parents house was always full of singers and musicians friends, who also acted as her teachers. At 13 she studied intensively in various music and theater schools in Saigon, and at 16 she performed on stage for the first time.

Since 1977 she lives in Paris, where she has taken part in several shows of Cai Luong theater with great traditional artists -including her father Huu Phuoc- in the Vietnamese community in Europe. In 1995 she met Nguyễn Lê who brought her to the world of jazz, a music with which apparently she never had any contact. The adventure of “Tales from Vietnam” began and the band plays in the most important European festivals with a great welcoming from international critics.

In 1996 she was invited to sing for the celebration of the anniversary of the declaration of human rights at the UNESCO. In 2007 Houng Thanh was awarded the *France Musiques* of the musics of the world. Since 2008 appears at the top of the prestigious list of the European World Music Charts.

## Programa

Tradición espiritual no canto vietnamita

Tradición espiritual en el canto vietnamita

Vietnamese traditional singing

*Au o* (a capela libre)

Canto tradicional do Sur de Vietnam

Southern Vietnam traditional singing

*Hoa thom buom luon*

Canto do Norte de Vietnam

Northern Vietnam song

*Ly cay da*

Canto tradicional do Norte de Vietnam

Northern Vietnam traditional singing

*Ngoi tua man thuyen*

Canto tradicional do Norte de Vietnam

Northern Vietnam traditional singing



Extracto dun poema de KIEU (declamación). Norte de Vietnam  
 Excerpt from a KIEU's poem (recitation). Northern Vietnam

*Solo meiko*

Canción da cultura xaponesa  
 Japanese traditional singing

*Au o* (a capela libre)

Canto do Norte de Vietnam  
 Northern Vietnam song

*Ly qua keu*

Canto tradicional do Sur de Vietnam  
 Sourthern Vietnam traditional singing

*Solo gou gan*

Canción da cultura chinesa  
 Chinese traditional singing

*Xe chi luon kim*

Canto do Norte de Vietnam  
 Northern Vietnam song

*Den cu*

Canto tradicional do Norte de Vietnam  
 Northern Vietnam traditional singing

O Cai Luang, unha forma de ópera tipicamente vietnamita, foi creado en 1913 por un grupo de amantes da música do sur de Vietnam. Inspírase na herdanza dos estilos Hat Boi e Hat Chjeo do teatro do Norte, da música de cámara do sur e da introdución de elementos do teatro francés de época. O Cai Luang foi moi popular desde os anos 30 ata os nosos días en que os mozos, desgraciadamente, non parecen moi interesados nas tradicións. Houng Lan, a irmá de Huonh Thanh, residente en USA, é tamén unha das cantantes vietnamitas mais coñecidas no dominio do Cai Luang así como no da música tradicional e moderna.

O canto vietnamita baséase nunha relación profunda e particular entre a melodía e o texto: hai seis tons lingüísticos e a mesma silaba pode ter diferentes significados segundo a énfase da palabra pronunciada. A poesía do texto ten pois a súa propia melodía interna e o cantante debe de transmitir todas as emocións. Huong Thanh encarna as particularidades da tradición espiritual do canto vietnamita, rico en sutís ornamentos, precisas inflexións e en finura e diversidade de expresión e timbres.

Texto da organización

El Cai Luang, una forma de ópera típicamente vietnamita, fue creado en 1913 por un grupo de amantes de la música del sur de Vietnam. Se inspira en la herencia de los estilos Hat Boi y Hat Chjeo del teatro del Norte, de la música de cámara del sur y de la introducción de elementos del teatro francés de época. El Cai Luang fue muy popular desde los años 30 hasta nuestros días en que los jóvenes, desgraciadamente, no parecen muy interesados en las tradiciones. Houng Lan, la hermana de Huonh Thanh, residente en USA, es también una de las cantantes vietnamitas mas conocidas en el dominio del Cai Luang así como en el de la música tradicional y moderna.

El canto vietnamita se basa en una relación profunda y particular entre la melodía y el texto: hay seis tonos lingüísticos y la misma sílaba puede tener diferentes significados según el énfasis de la palabra pronunciada. La poesía del texto tiene pues su propia melodía interna y el cantante debe de transmitir todas las emociones. Huong Thanh encarna las particularidades de la tradición espiritual del canto vietnamita, rico en sutiles ornamentos, precisas inflexiones y en finura y diversidad de expresión y timbres.

Texto de la organización

Cai Luong, a typical Vietnamese opera, was created in 1916 by a group of southern music lovers, with the heritage of traditional theater styles from the north, Hat Boi and Hat Cheo, southern chamber music and the introduction of elements of the French theatre. Cai Luong was very popular from the 30s on. Unfortunately, the young generation is losing interest on it now. Huong Lan, Huong Thanh's sister, now established in USA, is also one of the most famous Vietnamese singers in Cai Luong as well as in traditional and modern music.

In Vietnamese singing there is a special and very strong relation between melody and lyrics: there are six linguistic tones, and the same syllable can have different meanings depending on the pronounced pitch. The poetry of the text has its internal melody, and the singer has to convey all the emotions. Huong Thanh embodies the particularities of the Vietnamese traditional singing, full of subtle ornaments, detailed inflections, finesse and diversity of expression and timbres.

Text by the organisation

## Fretwork Ensemble

Inglaterra

---

Claire Wilkinson, *mezzosoprano*

---

Martes, 30, 20:00 h.  
Igrexa do Convento do Carmen



**Fretwork Ensemble.** Desde a súa presentación en Londres en 1986, o ensemble de violas Fretwork, ofreceu concertos por todo o mundo, caracterizándose por unhas interpretacións moi particulares da gran música inglesa para viola de gamba. Exploraron multitude de repertorios, tanto nos seus concertos como nas súas gravacións e edicións discográficas, interpretando programas desde Taverner a Purcell. Así mesmo Fretwork tamén é coñecido como o grupo pioneiro en interpretación de música contemporánea para violas, estreando máis dunha trintena de composicións. Dentro da numerosa discografía editada polo selo discográfico Virgin, gravaron obras de William Lawes, Henry Purcell, William Byrd, Matthew Locke, John Dowland e Orlando Gibbons. Co selo Harmonia Mundi USA, cabe destacar a edición de dous discos con obras Johann Sebastian Bach (Arte da fuga e *Alto Modo*), recibindo excelentes críticas. Así mesmo a edición doutro disco con música de William Byrd, de Fretwork e Emma Kirkby tamén recibiu grandes eloxios.

**Fretwork Ensemble.** Desde su presentación en Londres en 1986, el ensemble de violas Fretwork, ha ofrecido conciertos a lo largo y ancho de todo el mundo, habiéndose caracterizado por unas interpretaciones muy particulares de la gran música inglesa para violas de gamba. Han explorado multitud de repertorios, tanto en sus conciertos cómo en sus grabaciones y ediciones discográficas, habiendo interpretado programas desde Taverner a Purcell. Asimismo Fretwork también es conocido como el grupo pionero en interpretación de música contemporánea para violas, habiendo estrenado más de una treintena de composiciones. Dentro de la numerosa discografía editada por el sello discográfico Virgin, han grabado obras de William Lawes, Henry Purcell, William Byrd, Matthew Locke, John Dowland y Orlando Gibbons. Con el sello Harmonia Mundi USA, cabe destacar la edición de dos discos con obras Johann Sebastian Bach (*Arte de la fuga* y *Alto Modo*), habiéndolo recibido excelentes críticas. Así mismo la edición de otro disco con música de William Byrd, de Fretwork y Emma Kirkby también ha recibido grandes elogios.

**Fretwork Ensemble.** Since its appearance in London in 1986, the Fretwork viols ensemble has given many concerts around the world, characterized by their very particular interpretations of the great English music for viols. They have explored a multitude of repertoires, both in his concerts and in their recordings and editing records,



having played programs from Taverner to Purcell. Fretwork is also known as the pioneer group in interpreting contemporary music for viols, having premiered over thirty compositions. Within the large discography published by the Virgin record label, they have recorded works of William Lawes, Henry Purcell, William Byrd, Matthew Locke, John Dowland and Orlando Gibbons. With the Harmonia Mundi record label, it is necessary to highlight the edition of two records with Johann Sebastian Bach works (Art of Fugue and *Alto Modo*), having received excellent criticisms. Likewise the edition of another record with music by William Byrd, of Fretwork and Emma Kirkby has also received high praises.

**Claire Wilkinson.** A mezzosoprano inglesa Clare Wilkinson naceu en Manchester no seo dunha familia de músicos. Formouse no Trinity College de Cambridge, estudando con Hazel Wood. Ao longo da súa carreira profesional, está colaborando cos grupos e directores máis prestixiosos, como “The English Baroque Soloist” e Sir John Eliot Gardiner con quen interpretou a Paixón de San Mateo, Magnificat e Misa en Si menor de Johann Sebastian Bach, ou o Dixit Dominus de Georg Friedrich Haendel. Ofrece concertos tamén co Gürzenich Orchester Köln e Markus Stenz, Orchestra of the Age of Enlightenment e Laurence Cummings ou Talens Lyriques e Christophe Rousset. Clare Wilkinson é membro tamén de Il Fagiolini, participando tamén no proxecto The Full Monteverdi.

**Claire Wilkinson.** La mezzosoprano inglesa Clare Wilkinson nació en Manchester en el seno de una familia de músicos. Se formó en el Trinity College de Cambridge, estudiando con Hazel Wood. A lo largo de su carrera profesional, está colaborando con los grupos y directores más prestigiosos, tales como “The English Baroque Soloist” y Sir John Eliot Gardiner con quien ha interpretado la Pasión de San Mateo, Magnificat y Misa en Si menor de Johann Sebastian Bach, o el Dixit Dominus de Georg Friedrich Haendel. Ofrece conciertos también con el Gürzenich Orchester Köln y Markus Stenz, Orchestra of the Age of Enlightenment y Laurence Cummings o Talens Lyriques y Christophe Rousset. Clare Wilkinson es miembro también de Il Fagiolini, habiendo participado también en el proyecto The Full Monteverdi.

**Claire Wilkinson.** The English mezzosoprano Clare Wilkinson was born in Manchester in a family of musicians. He studied at Trinity College, Cambridge, with Hazel Wood. Throughout his career, she worked with the most prestigious groups and directors, such as “The English Baroque Soloist” and Sir John Eliot Gardiner, with whom she played the St. Matthew Passion, Magnificat and the Mass in B minor by Johann Sebastian Bach, or the Dixit Dominus by George Frideric Haendel. She also gives concerts with the Gürzenich Orchester Köln and Markus Stenz, the Orchestra of the Age of Enlightenment and Laurence Cummings or the Talens Lyriques and Christophe Rousset. Clare Wilkinson is a member of the Il Fagiolini, having participated in the the Full Monteverdi project.

## Programa

Fantazia Purcell: Henry Purcell

Fantazia 4 Sol menor 10 de junio de 1680

Fantazia 5 Si bemol mayor 11 junio 1680

*Cando oio a miúdo*

*Quando oigo a menudo*

*When I have often heard*

Fantazia 6 en Fa mayor 14 de junio de 1680

Fantazia 7 en Do menor 19 de junio de 1680

*Oh Soidade*

*Oh Soledad*

*O Solitude*

Fantazia 8 en Re menor 22 de junio de 1680

Fantazia “upon one note” para cinco violas

*O himno da tarde*

*El himno de la tarde*

*“The Evening Hymn”*

Música para un momento

*Music for a while*

Fantazia 9 en La menor 23 de junio de 1680

*Máis doce que as rosas*

*Más dulce que las rosas*

*Sweeter than Roses*

Fantazia 10 en Mi menor 30 de junio de 1680

Fantazia 11 en Sol mayor 19 de agosto de 1680

*Se o amor é unha doce paixón*

*Si el amor es una dulce pasión*

*If Love’s a sweet passion*

Fantazia 12 en Re menor 31 de agosto de 1680

*O lamento de “Dido & Aeneas”*

*El lamento de “Dido & Aeneas”*

*The Lament from “Dido & Aeneas”*



O ano pasado celebramos o 350 aniversario do nacemento de Henry Purcell, unha das voces musicais máis orixinais e características.

Purcell foi membro do coro da Capela Real ata que mudou a voz en 1673, á idade de 14 anos; Henry Cooke e Pelham Humphrey foron os seus mestres. Nese momento converteuse en asistente de John Hingeston, conservador dos Instrumentos Reais. Máis tarde estudou con Blow, quen renunciou ao seu posto como organista da abadía de Westminster en favor do seu avantaxado alumno, en 1680 cando Purcell tiña só 21 anos. Durante ese glorioso verán, dedicouse a investigar aos antigos mestres ingleses da música, especialmente a Gibbons e Byrd. Logo, o 10 de xuño, comezou unha serie de extraordinarias composicións. Curiosamente, 18 meses despois, Purcell comezou outra *Fantasia*, pero a inspiración pasara e abandonouna logo da primeira sección.

Logo da 3 e 4 parte da *Fantasia*, lemos no manuscrito de Purcell: “Aquí comezo a 6, 7 e 8 parte da *Fantasia*”, aínda que se terminan logo da sétima parte. In Nomee. Este manuscrito é todo o que sobreviviu da *Fantasia* de catro partes e os traballos en 5, 6 e 7 violas; o cal implica que moi probablemente estas obras nunca foron interpretadas durante a vida de Purcell. Quizá Purcell vía estes traballos como simples exercicios para reforzar e explorar as “vellas” técnicas contrapuntísticas; quizais, logo dese verán, as violas volvéronse moi antigas para el. Recentemente estableceuse que Purcell escribiu esta música, puramente instrumental, durante ese período da súa vida. As sonatas de tres partes, as cales el mesmo publicou en 1683 e as sonatas de catro partes, que foron publicadas pola súa viúva logo da súa morte, así como a variedade de oberturas e outras misceláneas musicais.

Cando terminou a súa contemplación da música puramente instrumental, dedicouse ao teatro, e foi para teatro para o cal escribiu a maioría das súas cancións máis famosas e onde foron interpretadas. *Music for a while* (Música para un momento) tomada do Edipo de Dryden é unha sinxela canción, cuxa función é distraer á audiencia da traxedia, pedíndolles que permitan á música embelesar as súas preocupacións.

*Sweeter than Roses* (Máis doce que as rosas); obtida da traxedia “*Pausanias, Betrayed of his Country*” (Pausanias, traídor do seu país) de Richard Norton; é cantada pola cortesá Pandora como unha canción sedutora. Doutra banda *O Solitude* (oh! soidade), non pertence a unha obra de teatro. O texto é de Katherine Phillips, baseado en “*A Solitude*” (a soidade) de Antoine Girard de Saint-Amant, e aquí Purcell emprega un dos seus recursos favoritos: o **basso ostinato**, onde o tema do baixo repítase sen cambios. Sobre esta estrutura ríxida unha liña melódica de gran fluidez, expresividade e plástica, é moldeada para axustarse ás demandas do texto.

*O Evening Hymn* (O himno da tarde) tamén está construído sobre un **basso ostinato**, e aínda que neste caso o tema do baixo cambia de clave algunhas veces, a canción permítenos albiscar o elemento sacro da obra de Purcell. Foi publicada como a primeira canción no primeiro libro de *Harmonia Sacra*, editado por Henry Playford en 1688. Os textos son do Dr. William Fuller, Bispo de Lincoln.

En contraste coa serena maxestividade e seriedade do himno, *If Love’s a Sweet Passion* (se o amor é unha doce paixón) de The Faery Queen (a raíña das fadas) de 1692, é unha confección encantadora que conta os sufrimentos e praceres do amor carnal. Finalmente, a única opera completa de Purcell, *Dido & Aeneas* (Dido e Eneas) foi composta a principios de 1680 e, probablemente, representada na corte. Máis tar-

de sería re-interpretada en Chelsea en 1689 na escola Josiah Priest's Girl's School (escola para jovencitas do Pai Josiah). O libreto é de Nahum Tate. Conta a historia de Dido, raíña de Cartago, e o seu amante Eneas, quen a abandona para ir fundar Roma; a rexeitada Dido, logo do seu último encontro co seu amante, chama a Belinda, a súa serventa, para que a prepare antes do seu gran queixume mentres morre: "Recórdame, pero, ah, esquece o meu destino".

Todas estas cancións, excepto a última, foron escritas para voz e continuo, o que quere dicir que a liña do baixo figurado, con números que indican os acordes, deben ser improvisados polo intérprete do clave ou laúde. Para poder interpretar estas cancións con violas, estes acordes de acompañamento deben ser realizados. Silas Standage fixo o arranxo para o *Evening Hymn*, o que me inspirou a levar a cabo os restantes.

Cortesía de Richard Boothby

El año pasado celebramos el 350 aniversario del nacimiento de Henry Purcell, una de las voces musicales más originales y características.

Purcell fue miembro del coro de la Capilla Real hasta que mudara la voz en 1673, a la edad de 14 años; Henry Cooke y Pelham Humphrey fueron sus maestros. En ese momento se convirtió en asistente de John Hingeston, conservador de los Instrumentos Reales. Más tarde estudió con Blow, quien renunció a su puesto como organista de la abadía de Westminster en favor de su aventajado alumno, en 1680 cuando Purcell tenía sólo 21 años. Durante ese glorioso verano, se dedicó a investigar a los antiguos maestros ingleses de la música, especialmente a Gibbons y Byrd. Luego, el 10 de junio, comenzó una serie de extraordinarias composiciones. Curiosamente, 18 meses después, Purcell comenzó otra *Fantasía*, pero la inspiración había pasado y la abandonó después de la primera sección.

Después de la 3 y 4 parte de la *Fantasía*, leemos en el manuscrito de Purcell: "Aquí comienzo la 6, 7 y 8 parte de la *Fantasía*", aunque se terminan después de la séptima parte *In Nomine*. Este manuscrito es todo lo que ha sobrevivido de la *Fantasía* de cuatro partes y los trabajos en 5, 6 y 7 violas; lo cual implica que muy probablemente estas obras nunca fueron interpretadas durante la vida de Purcell. Quizá Purcell veía estos trabajos como simples ejercicios para reforzar y explorar la "viejas" técnicas contrapuntísticas; quizá, después de ese verano, las violas se volvieron muy antiguas para él. Recientemente se ha establecido que Purcell escribió esta música, puramente instrumental, durante ese período de su vida. Las sonatas de tres partes, las cuales él mismo publicó en 1683 y las sonatas de cuatro partes, que fueron publicadas por su viuda después de su muerte, así como la variedad de oberturas y otras misceláneas musicales.

Cuando terminó su contemplación de la música puramente instrumental, se dedicó al teatro, y fue para teatro para el cual escribió la mayoría de sus canciones más famosas y donde fueron interpretadas. *Music for a while* (Música para un momento) tomada del *Edipo* de Dryden es una sencilla canción, cuya función es distraer a la audiencia de la tragedia, pidiéndoles que permitan a la música embelesar sus preocupaciones.

*Sweeter than Roses* (Más dulce que las rosas); obtenida de la tragedia '*Pausanias, Betrayer of his Country*' (Pausanias, traidor de su país) de Richard Norton; es cantada por la cortesana Pandora como una canción seductora. Por otro lado *O Solitude* (oh! soledad), no pertenece a una obra de teatro. El texto es de Katherine Phillips, basado en '*La Solitude*' (la soledad) de Antoine Girard de Saint-Amant, y aquí Purcell emplea uno de sus recursos favoritos: el *basso ostinato*, donde el tema del bajo se repite sin cambios. Sobre esta estructura rígida una línea melódica de gran fluidez, expresividad y plástica, es moldeada para ajustarse a las demandas del texto.

El *Evening Hymn* (El himno de la tarde) también está construido sobre un *basso ostinato*, y aunque en este caso el tema del bajo cambia de clave algunas veces, la canción nos permite vislumbrar el elemento sagrado de la obra de Purcell. Fue publicada como la primera canción en el primer libro de *Harmonia Sacra*, editado por Henry Playford en 1688. Los textos son del Dr. William Fuller, Obispo de Lincoln.

En contraste con la serena majestuosidad y seriedad del himno, *If Love's a Sweet Passion* (si el amor es una dulce pasión) de *The Faery Queen* (la reina de las hadas) de 1692, es una confección encantadora que cuenta los sufrimientos y placeres del amor carnal.

Finalmente, la única opera completa de Purcell, *Dido & Aeneas* (Dido y Eneas) fue compuesta a principios de 1680 y, probablemente, representada en la corte. Más tarde sería re-interpretada en Chelsea en 1689 en la escuela Josiah Priest's Girl's School (escuela para jovencitas del Padre Josiah) El libreto es de Nahum Tate. Cuenta la historia de Dido, reina de Cartago, y su amante Eneas, quien la abandona para ir a fundar Roma; la rechazada Dido, después de su último encuentro con su amante, llama a Belinda, su sirvienta, para que la prepare antes de su gran lamento mientras muere: "Recuérdame, pero, ah, olvida mi destino".

Todas estas canciones, excepto la última, fueron escritas para voz y continuo, lo que quiere decir que la línea del bajo figurado, con números que indican los acordes, deben ser improvisados por el intérprete del clave o laúd. Para poder interpretar estas canciones con violas, estos acordes de acompañamiento deben ser realizados. Silas Standage hizo el arreglo para el *Evening Hymn*, lo que me inspiró a llevar a cabo los restantes.

Cortesía de Richard Boothby

Last year, we celebrated the 350th anniversary of the birth of Henry Purcell, one of the most strikingly original and individual musical voices.

Purcell was a chorister at the Chapel Royal until his voice broke in 1673, when he was 14; he had been taught by Henry Cooke and Pelham Humphrey, and now became assistant to John Hingeston, keeper of the Royal Instruments. He later studied with Blow, who resigned his post as organist of Westminster Abbey in favour of this exceptional pupil in 1680, when Purcell was just 21. And in this glorious summer he undertook an investigation of music by previous English masters, notably Gibbons and Byrd, then, on the 10th June, he started a series of extraordinary compositions. Interestingly, 18 months later, he started another Fantazia, but, clearly the mood had passed, and he abandoned it after the first section.

After the 3 & 4 part *Fantazias*, Purcell's manuscript reads: "Here Begineth ye 6, 7, & 8 part *Fantazias*", though after the 7-part In Nomine there is no more. This manuscript is all that survives of the 4-part *Fantazias* and the works in 5, 6 & 7 viols, which makes it very likely that the works were not performed during his lifetime. Perhaps he regarded the works as mere exercises to work out and explore 'old' contrapuntal techniques; perhaps the viols were too old fashioned for him after that summer. It has recently been established that Purcell wrote all his purely instrumental music during this period in his life: the sonatas of three parts, which he himself published in 1683 and the sonatas of four parts, which his wife published after his death, and all the various overtures and other miscellaneous music.

Having completed his thoughts on purely instrumental music, he moved on to the theatre and it is here that many of his most famous songs were written and performed. *Music for a while* is a single song drawn from Dryden's Oedipus; its function is merely to distract the audience from the tragedy, asking them to let music beguile all their cares.

*Sweeter than Roses* comes from Richard Norton's 'Pausanius, Betrayer of his Country' another tragedy, and it is sung by the courtesan Pandora as a song of steamy seduction. *O Solitude*, on the other hand, is not from a play. The text is by Katherine Phillips, based on 'La Solitude' by Antoine Girard de Saint-Amant, and Purcell employs one of his favourite devices, the **ground-bass**, where the same bass-theme is repeated unchanged. Over this rigid structure a melodic line of extreme fluidity is spun, expressive and plastic, moulded to suit the demands of the text.

*The Evening Hymn* is also constructed upon a **ground bass**, though in this case the bass-theme changes key a few times. And the song lets us glimpse the sacred element in Purcell's work. It was printed as the first song in the first book of Harmonia Sacra, published by Henry Playford in 1688. The words are by Dr. William Fuller, Lord-Bishop of Lincoln.

In great contrast to the serene majesty and seriousness of the hymn, *If Love's a Sweet Passion*, from *The Faery Queen* of 1692, is a delightful confection telling of the pain and pleasure to be had from carnal love.

Finally, Purcell's only complete opera, *Dido & Aeneas*, was composed in the early 1680s and probably performed at court; it was later revived at Josiah Priest's Girl's School in Chelsea in 1689. The libretto is by Nahum Tate and deals with Dido, Queen of Carthage and her lover Aeneas, who leaves her and goes on to found Rome. The rejected Dido, after her final encounter with her faithless lover, calls for Belinda, her servant, to steady her before her great dying lament: 'Remember me', she says, 'but ah, forget my fate'.

All these songs, except for the last, were written for voice and continuo – i.e. the bass line 'figured' with numbers indicating the chords to be improvised by the keyboard or lute player. In order to be able to perform these songs with viols, this chordal accompaniment has had to be realized. Silas Standage made the arrangement of the Evening Hymn, which inspired me to realize the rest.

Courtesy of Richard Boothby

## Les Éléments

Francia

---

Joël Suhubiette, *director*

---

Martes, 30, 22:00 h.  
Igrexa de San Paio de Antealtares



**Les Éléments.** O coro de cámara, fundado en 1997 e dirixido por Joël Suhubiette, consolidouse en poucos anos como un dos máis reputados grupos corais en Francia. No 2005, o conxunto gañou o premio Liliane Bettencourt para canto coral concedido pola Academia de Belas Artes do Instituto Francés, e no 2006 foi Conxunto do Ano e premiado co Victoires da Musique Classique.

Foi invitado ás máis prestixiosas salas de concerto en Francia, así como Canadá, Líbano, España, Alemaña, Italia, Grecia, Suíza e Exipto.

Les Éléments forman un instrumento fermosamente afinado ao servizo da creatividade contemporánea, sendo un dos grupos líder de repertorio a capella. Estrearon obras de Patrick Burgan, Ivan Fedele, Philippe Hersant, Vincent Paulet, Ton That Tiêt, Zad Moulataka e Alexandros Markeas e interpretaron a Harvey, Berio, Messiaen, Poulenc, Stravinsky, Martin, Britten e Hindemith, así como oratorios e o gran repertorio coral das pasadas centurias.

O conxunto é invitado por orquestras e directores como Philippe Herreweghe, Christophe Rousset, Michel Plasson, Marc Minkowski, Emmanuel Krivine, Philippe Nahon, Jérémie Rhorer, e regularmente traballa coa National du Capitole de Toulouse durante a tempada de concertos na mesma cidade. Desde 2008, son invitados pola Opéra Comique de París para producións escénicas.

Desde 2001 son residentes en Odysud (Blagnac), e desde 2006 tamén na Escola da Abadía de Sorèze.

**Les Éléments.** El coro de cámara, fundado en 1997 y dirigido por Joël Suhubiette, se ha consolidado en pocos años como uno de los más reputados grupos corales en Francia. En 2005, el conjunto ganó el premio Liliane Bettencourt para canto coral concedido por la Academia de Bellas Artes del Instituto Francés, en 2006 fue Conjunto del Año y premiado con Victoires de la Musique Classique.

Ha sido invitado a las más prestigiosas salas de concierto en Francia, así como Canadá, Líbano, España, Alemania, Italia, Grecia, Suiza y Egipto.

Les Éléments forman un instrumento bellamente afinado al servicio de la creatividad contemporánea, siendo uno de los grupos líder de repertorio *a capella*. Han estrenado obras de Patrick Burgan, Ivan Fedele, Philippe Hersant, Vincent Paulet, Ton That Tiêt, Zad Moulataka y Alexandros Markeas y han interpretado a Harvey, Berio, Messiaen, Poulenc, Stravinsky, Martin, Britten y Hindemith, así como oratorios y el gran repertorio coral de las pasadas centurias.

El conjunto es invitado por orquestas y directores como: Philippe Herreweghe, Christophe Rousset, Michel Plasson, Marc Minkowski, Emmanuel Krivine, Philippe Nahon, Jérémie Rhorer, y regularmente trabaja con la National du Capitole de Toulouse durante la temporada de conciertos en la misma ciudad. Desde 2008, son invitados por la Opéra Comique de París para producciones escénicas. Desde 2001 son residentes en Odysud (Blagnac), y desde 2006 también en la Escuela de la Abadía de Sorèze.

**Les Éléments.** The chamber choir, founded in 1997 and conducted by Joël Suhubiette, has in just a few years established itself as one of the leading lights of French choral life. In 2005, the group won the Prix Liliane Bettencourt for choral singing awarded by the Academy of Fine Arts of the Institut de France, and in 2006 they were Ensemble of the Year at the Victoires de la Musique Classique awards.

They have performed at the most prestigious venues in France, and have also been invited to appear in Canada, Lebanon, Spain, Germany, Italy, Greece, Switzerland and Egypt.

They are a finely tuned instrument at the service of contemporary creativity, a champion of the *a capella* repertoire. They have premiered works by Patrick Burgan, Ivan Fedele, Philippe Hersant, Vincent Paulet, Ton That Tiêt, Zad Moultaqa and Alexandros Markeas and have performed Harvey, Berio, Messiaen, Poulenc, Stravinsky, Martin, Britten and Hindemith, as well as oratorio works and the major choral repertoire of past centuries.

The ensemble is often invited as guests by orchestras and conductors: Philippe Herreweghe, Christophe Rousset, Michel Plasson, Marc Minkowski, Emmanuel Krivine, Philippe Nahon, Jérémie Rhorer, and regularly works with the Orchestre National du Capitole de Toulouse during its Toulouse season. Since 2008, they have been regularly invited to Paris by the Opéra Comique for stage productions.

Since 2001 they have enjoyed a residency at Odysud (Blagnac), and since 2006 another at the Abbey School of Sorèze.

**Joël Suhubiette** namorouse do repertorio coral logo de estudar música no Conservatorio de Toulouse. Comezou a cantar con Les Arts Florissants, despois con Philippe Herreweghe e os seus conxuntos -a Chapelle Royale e o Collegium Vocale Ghent- con quen cantou durante 12 anos.

O encontro con este director determinou a súa vida e tamén lle deu a oportunidade de traballar cun amplo repertorio que cubría catro séculos de música vocal. A principios de 1990, e durante oito anos, Herreweghe deulle o papel de asistente dentro de ambos os coros.

Aínda que está fortemente unido ao repertorio a capella, Suhubiette tamén interpreta oratorios e cantatas con varias orquestras e conxuntos instrumentais franceses (Les Percussions de Strasbourg, Ensemble Baroque de Limoges, Ensemble Ars Nova, l'Orchestre Baroque Les Passions, a Orchestre de Chambre de Toulouse e a Orchestre National du Capitole de Toulouse).



Tamén dirixe outro tipo de repertorio vocal, como a ópera, no Festival de Saint-Céré coa compañía Opéra Eclaté, na ópera de Massy onde dirixiu a estrea francesa de Silbersee de Kurt Weill e na Ópera de Dijon, onde foi invitado desde 1993 para dirixir varias óperas de Mozart: (*Don Giovanni*, *A frauta máxica*, *As vodas de Fígaro*) e en 2007, *les Caprices de Marianne* de Henri Sauguet.

Desde 2008 Joël Suhubiette foi invitado con frecuencia a dirixir a Orchestre de Pau Pays de Béarn con Fayçal Karoui como director musical, con quen interpretou repertorio (Haydn-Mozart) e contemporáneo.

Desde 2006, é director artístico do Festival Música e Luz na Escola da Abadía en Sorèze no departamento de Tarn.

**Joël Suhubiette** se enamoró del repertorio coral después de estudiar música en el Conservatorio de Toulouse. Comenzó a cantar con Les Arts Florissants, después con Philippe Herreweghe y sus conjuntos – la Chapelle Royale y el Collegium Vocale Ghent – con quien cantó durante 12 años.

Su encuentro con este director determinó su vida y también le dio la oportunidad de trabajar con un amplio repertorio que cubría cuatro siglos de música vocal. A principios de 1990, y durante ocho años, Herreweghe le dio el papel de asistente dentro de ambos coros.

Aunque está fuertemente unido al repertorio *a capella*, Suhubiette también interpreta oratorios y cantatas con varias orquestas y conjuntos instrumentales franceses (Les Percussions de Strasbourg, Ensemble Baroque de Limoges, Ensemble Ars Nova, l'Orchestre Baroque Les Passions, la Orchestre de Chambre de Toulouse y la Orchestre National du Capitole de Toulouse).

También dirige otro tipo de repertorio vocal, como la ópera, en el Festival de Saint-Céré con la compañía Opéra Eclaté, en la ópera de Massy donde dirigió el estreno francés de Silbersee de Kurt Weill y en la Ópera de Dijon, donde ha sido invitado desde 1993 para dirigir varias óperas de Mozart: (*Don Giovanni*, *La flauta mágica*, *Las bodas de Fígaro*) y en 2007, *les Caprices de Marianne* de Henri Sauguet.

Desde 2008 Joël Suhubiette ha sido invitado con frecuencia a dirigir la Orchestre de Pau Pays de Béarn con Fayçal Karoui como director musical, con quien ha interpretado repertorio (Haydn-Mozart) y contemporáneo.

Desde 2006, es director artístico del Festival Música y Luz en la Escuela de la Abadía en Sorèze en el departamento de Tarn.

**Joël Suhubiette** rapidly fell in love with choral repertoire after studying music at the Toulouse conservatory. He started out singing with Les Arts Florissants then encountered Philippe Herreweghe and his ensembles – the Chapelle Royale and the Collegium Vocale of Ghent – with whom he then sang for about twelve years.

His meeting with this conductor shaped his life and also gave him the opportunity to work with a huge repertoire covering four centuries of vocal music. As early as 1990, for eight years, Herreweghe gave him the role of assistant within both his choirs.

Although strongly attached to championing the *a cappella* repertoire, Suhubiette also

performs oratorios and cantatas with several French orchestras and instrumental ensembles (Les Percussions de Strasbourg, Ensemble Baroque de Limoges, Ensemble Ars Nova, l'Orchestre Baroque Les Passions, l'Orchestre de Chambre de Toulouse and l'Orchestre National du Capitole de Toulouse).

He also conducts another type of vocal repertory, namely opera, at the Festival of Saint-Céré with the opera company Opéra Eclaté, at the Massy Opera where he conducted the French premiere of Kurt Weill's *Silbersee*, and at the Dijon Opera, which has invited him since 1993 to conduct Mozart's operas (*Don Giovanni*, *The Magic Flute*, *The Marriage of Figaro*) and, in 2007, *les Caprices de Marianne* by Henri Sauguet.

Since 2008 Joël Suhubiette has been a frequent guest conductor of the Orchestre de Pau Pays de Béarn with musical director Fayçal Karoui, with whom he performs both the classical (Haydn-Mozart) and contemporary repertoires.

Since 2006, he has been artistic director of the Festival of Music and Light at the Abbey School in Sorèze in the Tarn department.

---

## Programa

Méditerranée: polifonías antigas en latín, hebreo, árabe e grego antigo

Polifonías antiguas en latín, hebreo, árabe y griego antiguo

Ancient polyphonies in Latin, Hebrew, Arab and ancient Greek

---

*Salomone Rossi (1570-1630)*

Bareku

Kaddish

(cantado en hebreo)

*Carlo Gesualdo (1560-1613)*

Répons des ténèbres du samedi saint

Jerusalem, surge

Ovos omnes

Aestimatus sum

(cantado en latín)

*Goffredo Petrassi (1904-2003)*

Tre Canti Sacri (1980-83)

Et Incarnatus

Crucifixus

Et Resurexit

(cantado en latín)



*Giuseppe Verdi (1813-1901)*

Ave Maria  
(cantado en latín)

*Llibre vermell de Montserrat (s. XIV)*

O virgo splendes hic in monte celso  
(cantado en latín)

*Tomas Luis de Victoria (1548-1611)*

O vos omnes  
(cantado en latín)

*Zad Moultaqa (1967)*

(cantado en arameo)  
Inspirado nas sete últimas palabras de Cristo na cruz

*Alexandros Markeas (1965)*

(cantado en grego antigo)  
sobre textos de Eurípides

*Antonio Lotti (1665-1740)*

Crucifixus a 8 voces  
(cantado en latín)

A Polifonía recoñécese como un conxunto de sons simultáneos e independentes que forman un todo harmónico. Oponse á monodía. Xorde tendo como base unha composición gregoriana á que se engadía unha segunda voz a distancia de 4ta e 5ta. Distínguense dous períodos: Ars Antiqua e Ars Nova. No Ars Nova creouse unha nova forma polifónica que prescinde do gregoriano. Ao Ars Nova na Coroa de Aragón coñéceselle ben pola conservación do excepcional códice coñecido como Llibre Vermell, chamado así pola cor da súa encadernación. Recolle dez cantos en latín, catalán e occitano, dentro dos que se inclúen pezas polifónicas de carácter extraliturxico.

Entre 1400 e 1600, a música, definida pola súa textura polifónica, segue as leis do contrapunto e está rexida polo sistema modal herdado do canto gregoriano. Tomás Luís de Vitoria pertence á chamada quinta xeración (1560-1600), época na que se inicia a progresiva disolución do estilo musical típico do Renacemento, debido á renovación da técnica que prevalecera no século anterior. A polioralidade, a creación da monodía e a conseqüente aparición do baixo continuo disolveron a textura polifónica, mentres o cromatismo extremo e as tendencias tonais rompían o sistema modal diatónico. Posteriores a Vitoria, e continuadores do cambio, son Carlo Gesualdo e Salomone Rossi, que desenvolven un estilo manierista radical; o seu *musica reservata*, termo referido a un estilo ou práctica musical a capella da época tardía, principalmente en Italia e sur de Alemaña, esta cheo de refinamento, exclusividade e intensa expresión emocional do texto cantado.

Todos os compositores desta época tardorrenacentista tiñan conexión directa co Vaticano e coa capela papal, así como unha gran influencia da Escola Romana (máis conservadora que a Veneciana), e do seu máximo representante, Palestrina, cuxo nome foi asociado durante máis de 400 anos coa tranquila, clara e perfecta polifonía.

Con Antonio Lotti, compositor italiano do Barroco tardío, estabilizouse o sistema tonal, o que posibilitou a ampliación das formas. Isto propicia o xurdimento do concerto, e a música instrumental comeza a dominar a linguaxe dos compositores. A música sacra coral de Lotti é case sempre a capella. Os seus traballos considéranse unha “ponte” entre a música barroca e a emerxente música clásica.

Logo duns 50 anos de clasicismo, o romanticismo encumbra a música como a arte máis romántica. A música distanciouse da realidade mundana, buscando a forma de levar ao oínte máis aló do seu pensamento e expresa claramente a recentemente adquirida conciencia de nacionalidade. Guiseppe Verdi é un claro exemplo do romanticismo italiano.

Moitos dos compositores que naceron no século XIX e que continuaron compondo xa entrado o século XX, utilizaron formas que estaban en clara conexión coa era musical previa. Goffredo Petrassi percorreu diversos camiños estilísticos que lle levaron desde o neoclasicismo á vangarda. Foi un dos renovadores da música italiana e latinizou tendencias musicais centroeuropeas como o dodecafonismo. Sempre prestou gran atención á música coral, debido en boa parte á súa formación como neno de coro.

No século XX, testemuña dun cambio profundo en todas as actividades do home, a evolución da música é moi axitada e os compositores atoparon formas de expresarse moi distintas e opostas entre si. O mundo da tonalidade desapareceu. A influencia das correntes filosóficas sobre a música é considerable. Alexandros Markeas, de orixe grega, profesor do Conservatorio Nacional Superior de Música e Danza de París, establece unha ponte entre a improvisación e a composición: *“A improvisación pode ser unha etapa intermedia para estar no son, para acumular sensacións, e logo reexperimentar na escrita musical”*. Improvisar é pór en tempo real o problema da interpretación e da forma musical, o que fai que a escritura resulte dun proceso máis vivo. Zad Moutalka, nacido no Líbano, desenvolveu a súa carreira en París, primeiro como solista e desde 1993 dedicado exclusivamente á composición. A súa obra é unha continua procura e cuestionamento, reflexión e relectura, contradición e síntese imposible entre a escrita erudita occidental e os elementos de transmisión oral árabe.

Este programa, Méditerranée, ofrece unha viaxe nas beiras da conca mediterránea, e dános a oportunidade de escoitar catro das súas linguas (hebreo, latín, arameo e grego antigo) e de navegar sete séculos de música.

Texto da organización

La Polifonía se reconoce como un conjunto de sonidos simultáneos e independentes que forman un todo armónico. Se opone a la monodía. Surge teniendo como base una composición gregoriana a la que se añadía una segunda voz a distancia de 4ta y 5ta. Se distinguen dos períodos: Ars Antiqua y Ars Nova. En el Ars Nova se creó una

nueva forma polifónica que prescinde del gregoriano. Al *Ars Nova* en la Corona de Aragón se le conoce bien por la conservación del excepcional códice conocido como *Llibre Vermell*, llamado así por el color de su encuadernación. Recoge diez cantos en latín, catalán y occitano, dentro de los que se incluyen piezas polifónicas de carácter extralitúrgico.

Entre 1400 y 1600, la música, definida por su textura polifónica, sigue las leyes del contrapunto y está regida por el sistema modal heredado del canto gregoriano. Tomás Luis de Victoria pertenece a la llamada quinta generación (1560-1600), época en la que se inicia la progresiva disolución del estilo musical típico del Renacimiento, debido a la renovación de la técnica que había prevalecido en el siglo anterior. La policoralidad, la creación de la monodia y la consiguiente aparición del bajo continuo disolvieron la textura polifónica, mientras el cromatismo extremo y las tendencias tonales rompían el sistema modal diatónico. Posteriores a Victoria, y continuadores del cambio, son Carlo Gesualdo y Salomone Rossi, que desarrollan un estilo manierista radical; su música reservata, término referido a un estilo o práctica musical a capella de la época tardía, principalmente en Italia y sur de Alemania, esta lleno de refinamiento, exclusividad e intensa expresión emocional del texto cantado.

Todos los compositores de esta época tardorrenacentista tenían conexión directa con el Vaticano y con la capilla papal, así como una gran influencia de la Escuela Romana (más conservadora que la Veneciana), y de su máximo representante, Palestrina, cuyo nombre ha sido asociado durante más de 400 años con la tranquila, clara y perfecta polifonía.

Con Antonio Lotti, compositor italiano del Barroco tardío, en donde se estabilizó el sistema tonal, lo que posibilitó la ampliación de las formas. Esto propicia el surgimiento del concierto y la música instrumental comienza a dominar el lenguaje de los compositores. La música sacra coral de Lotti es casi siempre a capella. Sus trabajos se consideran un “puente” entre la música barroca y la emergente música clásica.

Después de unos 50 años de clasicismo, el romanticismo encumbra la música como el arte más romántico. La música se distanció de la realidad mundana, buscando la forma de llevar al oyente más allá de su pensamiento y expresa claramente la recientemente adquirida conciencia de nacionalidad. Giuseppe Verdi es un claro ejemplo del romanticismo italiano.

Muchos de los compositores que nacieron en el siglo XIX y que continuaron componiendo ya entrado el siglo XX, utilizaron formas que estaban en clara conexión con la era musical previa. Goffredo Petrassi recorrió diversos caminos estilísticos que le llevaron desde el neoclasicismo a la vanguardia. Fue uno de los renovadores de la música italiana y latinizó tendencias musicales centroeuropeas como el dodecafonismo. Siempre prestó gran atención a la música coral, debido en buena parte a su formación como niño de coro.

En el siglo XX, testigo de un cambio profundo en todas las actividades del hombre, la evolución de la música es muy agitada y los compositores han encontrado formas de expresarse muy distintas y opuestas entre sí. El mundo de la tonalidad ha desaparecido. La influencia de las corrientes filosóficas sobre la música es considerable. Alexandros Markeas, de origen griego, profesor del Conservatorio Nacional Superior de Música y Danza de París, establece un puente entre la improvisación y la composi-

ción: *“La improvisación puede ser una etapa intermedia para estar en el sonido, para acumular sensaciones, y luego reexperimentarla en la escritura musical”*. Improvisar es poner en tiempo real el problema de la interpretación y de la forma musical, lo que hace que la escritura resulte de un proceso más vivo. Zad Moutalka, nacido en Líbano, desarrolló su carrera en París, primero como solista y desde 1993 dedicado exclusivamente a la composición. Su obra es una continua búsqueda y cuestionamiento, reflexión y relectura, contradicción y síntesis imposible entre la escritura erudita occidental y los elementos de transmisión oral árabe. Este programa, Mediterranéé, ofrece un viaje en las orillas de la cuenca mediterránea, y nos da la oportunidad de escuchar cuatro de sus lenguas (hebreo, latín, arameo y griego antiguo) y de navegar siete siglos de música.

Texto de la organización

The polyphony is recognized as a set of separate simultaneous sounds that form a harmonious whole. It is opposed to monody. It came into being by having as its base a Gregorian composition to which a second voice was added at a distance of 4th and 5th. Two periods stand out: Ars Antiqua and Ars Nova. In the Ars Nova a new polyphonic form was created that dispenses with the Gregorian itself. The Ars Nova in the Crown of Aragon is well known due to the conservation of the exceptional codex known as Llibre Vermell, named as such due to the colour of its binding. It contains ten chants in Latin, Catalan and Occitan, within which are included polyphonic pieces of extra-liturgical character.

Between 1400 and 1600, Renaissance music defined by its polyphonic texture, follows the laws of the counterpoint and is governed by the inherited modal system of the Gregorian chant. Tomás Luis de Victoria belongs to the so-called fifth generation (1560-1600), a period in which the progressive dissolution of the musical style typical of the Renaissance begins, due to the renewal of the technique that had prevailed in the previous century. The polychorality, the creation of the monody and the resulting appearance of the basso continuo dissolved the polyphonic texture, while the extreme chromaticism and the tonal tendencies broke the modal diatonic system. Coming after Victoria, and continuators of this change, are Carlo Gesualdo and Salomone Rossi, whom developed a radical Mannerism style; their *musica reservata*, a term referring to a style or musical practice a *capella* from a later period, mainly in Italy and south of Germany, is full of refinement, exclusivity and intense emotional expression of the text sung.

All the composers of the late Renaissance had a direct connection with the Vatican and with the papal chapel, as well as a great influence from the Roman School (which was more conservative than the Venetian one), and with its maximum representative, Palestrina, whose name has been associated with the quiet, clear and perfect polyphony for over 400 years.

With Antonio Lotti, an Italian composer of the late Baroque period, the tonal system became stabilized, which made possible the expansion of the forms. This brought about the emergence of the concert and instrumental music begins to dominate

the language of the composers. The choral church music of Lotti is almost always a capella. His works are considered a bridge between Baroque music and the emerging classical music.

After some 50 years of classic style, romanticism elevates music as the most romantic art. Music distanced itself from mundane reality, searching for a way to lead the listener beyond their thoughts and clearly expresses the newly acquired conscience of nationality. Giuseppe Verdi is an obvious example of Italian romanticism.

Many of the composers that were born in the 19th century and continued composing at the beginning of the 20th century, used forms that were obviously connected with the previous musical era. Goffredo Petrassi covered diverse stylistic roads that led him from neoclassicism to the vanguard. He was one of the restorers of Italian music and he latinized Central European musical tendencies such as dodecaphony. He always gave much heed to choral music, owed in good part to his training as a choirboy.

During 20th century, witness of a profound change in all the activities of man, the evolution of music has been very agitated and the composers have found different and opposed ways of expressing themselves. The world of tonality has disappeared. The influence of philosophical currents on music is considerable. Alexandros Markeas, of Greek origin, a teacher at the National Superior Conservatory of Music and Dance of Paris, establishes a bridge between improvisation and composition: "improvisation can be an intermediate stage so as to be in the sound, to accumulate sensations, and then re-experience it in the musical notation". To improvise is to place the problem of interpretation and musical form into real time, which turns the notation into a lively process. Zad Moulata, born in Lebanon, developed his career in Paris, at first as a soloist and since 1993 he has been dedicated exclusively to composition. His work is a continuous search and interrogation, reflection and rereading, contradiction and impossible synthesis between the erudite western notation and the elements of oral Arab transmission.

This programme, Méditerranée, offers a journey to the shores of the Mediterranean basin, and it gives us the opportunity to listen to four of its languages (Hebrew, Latin, Aramean and ancient Greek) and of sailing seven centuries of music.

Text by the organisation

## Urna & Ensemble

Mongolia

---

Martes, 30, 23:55 h.  
Igrexa da Universidade



**Urna Chahar-Tugchi** naceu no seo dunha familia de gandeiros e agricultores das terras de Ordos ao suroeste de Mongolia. Hoxe Urna é unha das cantantes femininas máis recoñecidas de Asia. Desenvolveu o seu instinto e talento musical mentres aprendía o Yangqin (equivalente ao dúlcemele chinés) en Hohhot, a capital de Mongolia interior, cun profesor do Conservatorio de Música. Aos 18 anos decidiu deixar Mongolia para estudar no Conservatorio de Música de Shanghai. Con este movemento, a vida e a carreira de Urna cambiaron rotundamente.

Urna, xunto coa cantante de Tuva Sainkho, son recoñecidas pola crítica musical internacional como as dúas “Divas asiáticas”. Urna tomou posición dentro da música do mundo en Europa cando obtivo o premio alemán Ruth á mellor artista internacional. Posúe a habilidade de comunicar coa súa audiencia a través da súa música porque traspasa as barreiras lingüísticas e culturais coa súa dinámica e altísima voz. Moitas das súas cancións evocan a inmensidade das praderías de Mongolia e describen a forma de vida no seu país, as súas actuacións son inesquecibles para os que coñecen e participan da súa música. Algúns definen a forma de cantar de Urna como unha experiencia relixiosa, explícao así: *“Interpreto as miñas cancións con toda a miña vida e a miña enerxía; e sinto coma se volvese nacer logo de cada concerto”*.

Mentres Urna continua coa música e as raíces espirituais do seu país, tamén a leva noutras direccións. As súas últimas composicións están salpicadas de liberdade e improvisación inspiradas polas súas recentes experiencias con outras músicas e culturas e nas súas vivencias fóra de Mongolia. Coa súa música, tan pouco convencional Urna colaborou con moitos artistas de recoñecemento internacional entre os que destacan: o violinista húngaro Zoltan Lantos, Ramesh Shotham da India, Muhamud Reza e Saam Schalamminfer de Asia central ou o fantástico acordeonista polaco do grupo Kroke Jerzy Bawol.



**Urna Chahar-Tugchi** nació en el seno de una familia de ganaderos y agricultores de las tierras de Ordos al suroeste de Mongolia. Hoy Urna es una de las cantantes femeninas más reconocidas de Asia. Desarrolló su instinto y talento musical mientras aprendía el Yangqin (equivalente al dulcemele chino) en Hohhot, la capital de Mongolia interior, con un profesor del Conservatorio de Música. A los 18 años decidió dejar Mongolia para estudiar en el Conservatorio de Música de Shangai. Con este movimiento, la vida y la carrera de Urna cambiaron rotundamente.

Urna, junto con la cantante de Tuva Sainkho, son reconocidas por la crítica musical internacional como las dos “Divas asiáticas”. Urna tomó posición dentro de la música del mundo en Europa cuando obtuvo el premio alemán Ruth a la mejor artista internacional.

Posee la habilidad de comunicar con su audiencia a través de su música porque tras-pasa las barreras lingüísticas y culturales con su dinámica y altísima voz. Muchas de sus canciones evocan la inmensidad de las praderas de Mongolia y describen la forma de vida en su país, sus actuaciones son inolvidables para los que conocen y participan de su música. Algunos definen la forma de cantar de Urna como una experiencia religiosa, lo explica así: *“Interpreto mis canciones con toda mi vida y mi energía; y siento como si volviera a nacer después de cada concierto”*.

Mientras Urna continúa con la música y las raíces espirituales de su país, también la lleva en otras direcciones. Sus últimas composiciones están salpicadas de libertad e improvisación inspiradas por sus recientes experiencias con otras músicas y culturas y en sus vivencias fuera de Mongolia. Con su música, tan poco convencional Urna ha colaborado con muchos artistas de reconocimiento internacional entre los que destacan: el violinista húngaro Zoltan Lantos, Ramesh Shotham de la India, Muhamud Reza y Saam Schalamminfer de Asia central o el fantástico acordeonista polaco del grupo Kroke Jerzy Bawol.

**Urna Chahar-Tugchi** was born into a family of livestock farmers in the grassland of Ordos district in the Southwest of Mongolia. Today Urna is regarded as one of the most outstanding female singers of Asia. She developed her musical talent and instincts while learning the Yangqin (Chinese dulcimer) in Hohhot, the capital of Inner Mongolia, with a professor from the Conservatory of Music. At the age of eighteen, she decided to leave Mongolia to study at the Shanghai Conservatory of Music. With this move, Urna's life and career took a dramatic turn.

Music critics named Urna, along with Tuva Sainkho, one of the “two Asian Divas”. Urna sealed her place into the world music in Europe when she was awarded the Ruth prize in Germany for Best International Artist.

Urna is gifted with the ability to genuinely communicate with her listeners through her music, as she transcends all linguistic and cultural barriers with her dynamic, soaring voice. Many of Urna's songs evoke the immense grasslands of Mongolia and tell of the Mongolian ways of life, and her performances are unforgettable to those who witness or participate in her music. Many describe Urna's singing as akin to the experience of a religious ceremony -- although her music does not necessarily speak of religion, she explains, *“I interpret my songs with all my life and energy; therefore, I feel rebirth after each performance.”*

While Urna is rooted in the traditional music of her homeland, she continues to take her music in new directions. Her latest compositions emphasize free, brushstroke-like improvisations, which have been inspired by her recent experiences with other cultures and musicians and her life outside of Mongolia

With this constant yearning to take her music beyond convention, Urna has collaborated with many internationally-renown musicians including the Hungarian violinist Zoltan Lantos, Ramesh Shotham from India, and Saam Schlamming from Central Asia, and Jerzy Bawol the great accordionist from the Polish group Kroke.

## Programa

Amilal: O espírito mongol

El espíritu mongol

The spirit of a Mongolian

*Ejin bogdiin hoyor jagal*

*Shirdeginn chaidam*

*Sangjidorji*

*Haram gui*

*Undur uul*

*Beleg*

*Nonjiyaa*

*Jigder nana*

*Taivushiral*

*Hureng mori min*

*Temeen yavudal*

*Longhon dotoroon*

*Amilal*

*Arwan hoyor jil*



As cancións de Urna evocan a inmensidade das praderías de Mongolia e describen a forma de vida no seu país.

As súas últimas composicións están salpicadas de liberdade e improvisación inspiradas polas súas recentes experiencias con outras músicas e culturas e nas súas vivencias fóra de Mongolia. Amilal é un proxecto moi persoal de Urna influído polas súas viaxes desde que deixou Mongolia, reflicte o seu punto de vista sobre os seres humanos e o seu desexo por un mundo en paz.

Musicalmente, Amilal parte da tradición e das súas anteriores gravacións baseadas nas cancións tradicionais, a súa vida e recordos da súa infancia en Mongolia, fusionadas con ritmos occidentais.

Nestas composicións Urna mantén a dignidade e o espírito Mongol á vez que se achega a unha nova identidade como “cidadá do mundo”.

Texto da organización

Las canciones de Urna evocan la inmensidad de las praderas de Mongolia y describen la forma de vida en su país.

Sus últimas composiciones están salpicadas de libertad e improvisación inspiradas por sus recientes experiencias con otras músicas y culturas y en sus vivencias fuera de Mongolia. Amilal es un proyecto muy personal de Urna influido por sus viajes desde que dejó Mongolia, refleja su punto de vista sobre los seres humanos y su deseo por un mundo en paz.

Musicalmente, Amilal parte de la tradición y de sus anteriores grabaciones basadas en las canciones tradicionales, su vida y recuerdos de su infancia en Mongolia, fusionadas con ritmos occidentales.

En estas composiciones Urna mantiene la dignidad y el espíritu Mongol a la vez que se acerca a una nueva identidad como “ciudadana del mundo”.

Texto de la organización

Many of Urna's songs evoke the immense grasslands of Mongolia and tell of the Mongolian ways of life.

Her latest compositions emphasize free, brushstroke-like improvisations, which have been inspired by her recent experiences with other cultures and musicians and her life outside of Mongolia. Amilal is Urna's personal record of her travels after leaving Mongolia, and portrays her views of the world and human beings, as well as her wish for a peaceful world.

Musically, Amilal is a departure from the traditional focus of Urna's past recordings, which center on the traditional songs, life and memories of her childhood in Mongolia.

With the new compositions on this recording, Urna maintains the dignity and the spirit of a Mongolian while embracing a newly-emerging identity as a "world citizen".

Text by the organisation

## Divana Ensemble

India

Mércores, 31, 20:00 h.  
Igrexa de San Martiño Pinario



**Divana.** A intensidade de Divana vese reforzada pola sección rítmica máis innovadora de todo Raxasthan.

Anwar Khan Manghaniyar pertence ao grupo Divana. É un dos músicos máis prometedores da súa xeración (ten 40 anos e vive no pobo de Baeyea na fronteira entre a India e Paquistán). A súa voz zigzaguea sen cesar entre as tradicións clásicas e populares. Tanto se canta un bhajan, unha canción devota a Krishna, a través da epopea de Mira Bal, a nova princesa que deu a súa vida á encarnación de Vishnu, como se evoca aos orgullosos Banjara, os comerciantes nómades da India, ou canta unha chota gît, como a famosa “Sat Bhayan Ki Ek Behanadly” (sete irmáns e unha irmá, a ilustración perfecta do estilo javaro).

Anwar Khan é a imaxe perfecta da nova xeración de cantantes Manghaniyar cuxa vida enteira está dedicada á súa arte.

A voz de Bundhu Khan Langa é alta e clara como o cristal, é unha voz Langa. Dá forma a cada pequena porción de poesía cunha tremenda forza emocional.

O grupo “Poetas e Músicos de Raxasthan” reúne aos maiores virtuosos contemporáneos, un acontecemento que se veu repetindo en innumerables ocasións por toda Europa desde 1991. Participaron en diversas actuacións musicais dedicadas aos xitanos, a primeira vez en Florencia en 1991 denominada “Música Populi”, logo na Garnier Opera en París en 1992 para o festival “Paris, Quartier d’Été”, seguido por “A ruta dos nómades” no festival “Printemps des Comediens” en Montpellier en 1993, “O Camiño dos Xitanos” en Villette en 1994 e, finalmente, o Festival Internacional de Música en Lucerna en 1995. Tamén participaron en “do Sitar á Guitarra” concibido por Ravi Shankar e Yehudi Menuhin en Bruxelas en 1995 e tocaron unha semana na Ópera de Sydney en xaneiro de 1997. Anwar Khan Manghaniyar, Bundu Khan Langa e Habib Kahan Langa formaban parte da actuación zíngara, “Quimera”. Gazi Khan Barna tocou no musical “Latcho Drom” de Tony Gatlif, que rememora a viaxe dos

xitanos desde a India ata España. Xunto con Feiruz Khan Manghaniyar participou no programa “De pai a fillo” presentado no “Teatro do Sol” en 1992. Estas gravacións realizáronse no Teatro Reze durante a súa xira europea na primavera de 1996. En novembro de 1993 lanzaron un primeiro CD da mesma colección baixo o título “Poetas e Músicos de Raxasthan”.

**Divana.** La intensidad de Divana se ve reforzada por la sección rítmica más innovadora de todo Rajasthan.

Anwar Khan Manghaniyar pertenece al grupo Divana. Es uno de los músicos más prometedores de su generación (tiene 40 años y vive en el pueblo de Baeyea en la frontera entre la India y Pakistán). Su voz zigzaguea sin cesar entre las tradiciones clásicas y populares. Tanto si canta un bhajan, una canción devota a Krishna, a través de la epopeya de Mira Bal, la joven princesa que dio su vida a la encarnación de Vishnu, como si evoca a los orgullosos Banjara, los comerciantes nómadas de la India, o canta una chota gīt, como la famosa “Sat Bhayan Ki Ek Behanadly” (siete hermanos y una hermana, la ilustración perfecta del estilo javaro).

Anwar Khan es la imagen perfecta de la nueva generación de cantantes Manghaniyar cuya vida entera está dedicada a su arte.

La voz de Bundhu Khan Langa es alta y clara como el cristal, es una voz Langa. Da forma a cada pequeña porción de poesía con una tremenda fuerza emocional.

El grupo “Poetas y Músicos de Rajasthan” reúne a los mayores virtuosos contemporáneos, un acontecimiento que se ha venido repitiendo en innumerables ocasiones por toda Europa desde 1991. Han participado en diversas actuaciones musicales dedicadas a los gitanos, la primera vez en Florencia en 1991 denominada “Musica Populi”, luego en la Garnier Opera en París en 1992 para el festival “Paris, Quartier d’Été”, seguido por “La ruta de los nómadas” en el festival “Printemps des Comédiens” en Montpellier en 1993, “El Camino de los Gitanos” en Villette en 1994 y, finalmente, el Festival Internacional de Música en Lucerna en 1995. También han participado en “del Sitar a la Guitarra” concebido por Ravi Shankar y Yehudi Menuhin en Bruselas en 1995 y tocaron una semana en la Ópera de Sydney en enero de 1997. Anwar Khan Manghaniyar, Bundu Khan Langa y Habib Kahan Langa formaban parte de la actuación zíngara, “Quimera”. Gazi Khan Barna tocó en el musical “Latcho Drom” de Tony Gatlif, que rememora el viaje de los gitanos desde la India hasta España. Junto con Feiruz Khan Manghaniyar participó en el programa “De padre a hijo” presentado en el “Teatro del Sol” en 1992. Estas grabaciones se realizaron en el Teatro Reze durante su gira europea en la primavera de 1996. En Noviembre de 1993 lanzaron un primer CD de la misma colección bajo el título “Poetas y Músicos de Rajasthan”.

**Divana.** The intensity of Divana is reinforced by the the most innovative rhythm section in the whole of Rajasthan.

Anwar Khan Manghaniyar belongs to the group Divana. He is one of the most promising singers of his generation (he's 40 years old and lives in the village of Baeyea on the border between India and Pakistan). His voice weaves endlessly back and forth

between the classical and popular traditions. Whether he sings a bhajan, a song of devotion to Krishna, through the epic of Mira Bai, the young princess who gave her life to the incarnation of Vishnu, or whether he evokes the proud Banjara, the itinerant tradesmen of India, or whether he sings a chota gīt such as the famous Sat Bhayan Ki Ek Behanadly" (Seven brothers and a sister, the perfect illustration of the javaro style),

Anwar Khan is the perfect image of these Manghaniyar singers of the new generation whose entire life is devoted to their art.

Bundhu Khan Langa's voice is high and crystal clear, it is a Langa voice. It shapes each tiny portion of poetry with tremendous emotional force.

The ensemble "Poets and Musicians of Rajasthan" brings together the greatest contemporary virtuosos, an event that has been reproduced several times in Europe since 1991. They have participated in several musical performances dedicated to the gypsies -the first in Florence in 1991 called "Musica Populi", then at the Garnier Opera in Paris in 1992 for the "Paris, Quartier d'Eté" festival, followed by the "The Route of Nomads" at the "Printemps des Comédiens" festival in Montpellier in 1993, "The Road of the Gypsies" at the Villette in 1994 and finally, the International Festival of Music in Lucerne in 1995. They have also participated in the evening "From Sitar to Guitar" conceived by Ravi Shankar and Yehudi Menuhin in Brussels in 1995 and played a week at the Sydney Opera in January 1997. Anwar Khan Manghaniyar, Bundu Khan Langa and Habib Khan Langa were part of the Zingaro performance, "Chimera". Gazi Khan Barna played in the musical film "Latcho Drom" by Tony Gatlif, which retraces the voyage of gypsies from India to Spain. He and Feiruz Khan Manghaniyar participated in the program "From Father to Son" presented at the "Théâtre du Soleil" in 1992. These recordings were made at the Reze Theatre during their European tour in the spring of 1996. A first CD in this same collection was released in November 1993 under the title "Poets and Musicians of Rajasthan."

## Programa

Poesía e música do Raxasthan

Poesía y música del Rajasthan

Poetry and Music of Rajasthan



Desde Xaisalmer, pobo ás portas do deserto, ata Udaipur, a exuberante cidade verde cuxos dous lagos aínda parece que se bañan no aura dun antigo Maharana, o todopoderoso sol maharana, a rexión de Raxasthan segue fascinando cos vestixios da súa estrutura medieval. Unha constelación cada vez máis numerosa de castes (jati) como a dos Manghaniyar e os Langa, os Dhol (músicos que tocan o dhol, un enorme tambor que para tocalo se golpea por ambos os lados), os Charan (poetas xenealóxicos), os Jogi (cantantes de cancións devotas bhajan e encantadores de serpes), os Bhat (historiadores e titiriteiros), os Kamad, os Kamjar, e os Bhopa (chamanes e adivinos), etc., todos levan consigo o recordo dun pasado no que a arte da música, da danza e da poesía se desenvolvía ao redor da estrutura xerárquica dos Rajput. Foron os señores conquistadores de Raxasthan (aqueles cuxa nobreza é comparable coa do león, de aí o título honorífico, “Singh”) e a cultura tribal orixinal dos primeiros habitantes de Raxasthan e da India así como a de Bhil. O Raxasthan viu golpeado o curso da súa historia moito antes da independencia de 1949. A dominación islámica no norte da India comezou desde o principio do século XII e alcanzou o seu cumio no século XVII. Logo da vitoria de Akbar, o gran conquistador mogol, contra os implacables Rajput do principado de Mewar, a cidade de Chittorgah capitulou en 1568. Este feito marcou o comezo do éxodo nómade das castes condenadas a vagar, tales como as dos traballadores do metal, os Galuliya Lohar. O antigo Chittorgah converteuse en Udaipur. Moitos músicos fixéronse musulmáns durante a etapa da gran música mítica, Tan Sen (1501-1589), que ocupou un lugar importante na corte de Akbar ata o final dos seus días. Este foi, sen dúbida, o caso dos músicos Langa e posteriormente o dos músicos Maghaniyar quen, a partir deste período, engadiron “khan” aos seus nomes para acentuar a súa conexión co Islam. Ao final do imperio mogol, despois do reinado de Mohammad Shah 11 (1719-1748), a maioría dos músicos, unha vez máis, buscaron protección nas cortes dos rajás. Outros congregáronse nos arredores das cidades para porse a disposición dos jajmans<sup>1</sup>, cuxa caste superior permitíalles apoiar aos músicos.

Na nosa era, os Langas aínda ofrecen os Sindhi Sipahi aos jajmans. Trátase dunha caste modesta de granxeiros musulmáns. Os seus instrumentos de corda, os sindhi sarangi (en referencia ao Val Sind de Paquistán que estende este aire cultural) e o gujrati sarangi (que fai referencia a unha rexión do sur de Raxasthan, o gujarat) son o dominio dos Sarangiya Langa (os músicos de sarangi e satara, a dobre frauta de orixe pastoril), mentres que os Suraniya Langa posúen instrumentos de vento como o shahnai (oboe) e o murli (clarinete). No pasado, a tradición relacionada coas ordes relixiosas do islam evitaban que os Langas utilizasen a percusión. Aqueles tempos parecen afastados, xa que hoxe en día case todos os músicos de Langa tocan o dholak como acompañamento, da mesma forma que o fan os Manghaniyar. Ata o karthal dos Manghaniyar pódese atopar soando en mans dos Langa hoxe en día. O desgaste das tradicións e os cambios nas estruturas sociais tenden a crear un fenómeno de uniformidade. Con todo, os Manghaniyar aínda non utilizan o sarangi dos Langa, senón que seguen preferindo a kamaica, unha corda grosa esculpida a partir da árbore do mango cunha caixa de resonancia de madeira redonda (tabli).

1 Patróns

Os Manghaniyar que habitan en pobos ao bordo do deserto de Thar tocan maioritariamente para as castes hindús, o que explica as diferenzas entre o seu repertorio e o dos Langa. Do mesmo xeito que os xitanos Lautauri de Romanía e os griots de Mauritania e doutros lugares, os músicos de Raxasthan dispérsanse xeograficamente con respecto ás residencias dos seus jajmans. Na sociedade contemporánea, alí onde os puntos de referencia cambian moi rapidamente, aínda existen contratos ancestrais entre os Manghaniyar e os Rajput, que se asimilaron á antiga e mítica Ksatri, unha antiga caste de guerreiros, aínda que estes xa non posúen o encanto e a riqueza dos antigos Raxás. Dado que certas profesións tales como o comercio e a artesanía son consideradas impuras e están prohibidas, os Rajput de hoxe en día só poden ser granxeiros ou taxistas, e cuxos limitados medios só lles permiten dar o seu apoio simbólico aos músicos por medio de pequenas contribucións e agasallos. Isto explica por que xa non todo o mundo é músico na comunidade Manghaniyar. A especialidade dos Manghaniyar son os mota git (cantos longos) en oposición aos chota git, (curtos) e as cancións máis rituais. Con frecuencia, no Raxasthan, a estas cancións dáselles nomes raga, como sorath, maru, sindhi bhairavi. Con todo, Komal Kothari, especialista nesta música, sinala que estes nomes, que algunhas veces se refíren a determinados lugares, non corresponden á moda clásica indostánica do mesmo nome. Logo dunha lenta introdución vocal poética sen ritmo (duha), o Manghaniyar alarga o mota git, cuxa riqueza de profundidade e complexidade pode observarse nestas gravacións. O traballo vocal de Anwar Khan saca á luz a ornamentación que, sen dúbida, nos devolve ás orixes de determinados cantos clásicos.

Cortesía de Alain Weber

Desde Jaisalmer, pueblo a las puertas del desierto, hasta Udaipur, la exuberante ciudad verde cuyos dos lagos todavía parece que se bañan en el aura de un antiguo Maharana, el todopoderoso sol maharana, la región de Rajastán sigue fascinando con los vestigios de su estructura medieval. Una constelación cada vez más numerosa de castas (jati) como la de los Manghaniyar y los Langa, los Dhol (músicos que tocan el dhol, un enorme tambor que para tocarlo se golpea por ambos lados), los Charan (poetas genealógicos), los Jogi (cantantes de canciones devotas bhajan y encantadores de serpientes), los Bhat (historiadores y titiriteros), los Kamad, los Kamjar, y los Bhopa (chamanes y adivinos), etc., todos llevan consigo el recuerdo de un pasado en el que el arte de la música, de la danza y de la poesía se desarrollaba en torno a la estructura jerárquica de los Rajput. Fueron los señores conquistadores de Rajastán (aquellos cuya nobleza se compara con la del león, de ahí el título honorífico, “Singh”) y la cultura tribal original de los primeros habitantes de Rajastán y de la India así como la de Bhil. El Rajastán ha visto golpeado el curso de su historia mucho antes de la independencia de 1949. La dominación islámica en el norte de la India comenzó desde el principio del siglo XII y alcanzó su cúspide en el siglo XVII. Después de la victoria de Akbar, el gran conquistador mogol, contra los implacables Rajput del principado de Mewar, la ciudad de Chittorgah capituló en 1568. Este hecho marcó el comienzo del éxodo nómada de las castas condenadas a vagar, tales como las de los



trabajadores del metal, los Galuliya Lohar. El antiguo Chittorgah se convirtió en Udaipur. Muchos músicos se hicieron musulmanes durante la etapa de la gran música mítica, Tan Sen (1501-1589), que ocupó un lugar importante en la corte de Akbar hasta el final de sus días. Este fue, sin duda, el caso de los músicos Langa y posteriormente el de los músicos Maghaniyar quienes, a partir de este período, añadieron “khan” a sus nombres para acentuar su conexión con el Islam. Al final del imperio mogol, después del reinado de Mohammad Shah 11 (1719-1748), la mayoría de los músicos, una vez más, buscaron protección en las cortes de los rajás. Otros se congregaron a las afueras de las ciudades para ponerse a disposición de los jajmans<sup>1</sup>, cuya casta superior les permitía apoyar a los músicos.

En nuestra era, los Langas todavía ofrecen los Sindhi Sipahi a los jajmans. Se trata de una casta modesta de granjeros musulmanes. Sus instrumentos de cuerda, los sindhi sarangi (en referencia al Valle Sind de Pakistán que extiende este aire cultural) y el gujrati sarangi (que hace referencia a una región del sur de Rajastán, el gujarat) son el dominio de los Sarangiya Langa (los músicos de sarangi y satara, la doble flauta de origen pastoril), mientras que los Suraniya Langa poseen instrumentos de viento como el shahnai (oboe) y el murli (clarinete). En el pasado, la tradición relacionada con las órdenes religiosas del islam evitaron que los Langas utilizaran la percusión. Aquellos tiempos parecen lejanos, ya que hoy en día casi todos los músicos de Langa tocan el dholak como acompañamiento, de la misma forma que lo hacen los Manghaniyar. Incluso el karthal de los Manghaniyar se puede encontrar sonando en manos de los Langa hoy en día. El desgaste de las tradiciones y los cambios en las estructuras sociales tienden a crear un fenómeno de uniformidad. Sin embargo, los Manghaniyar aún no utilizan el sarangi de los Langa, sino que siguen prefiriendo la kamaica, una cuerda gruesa esculpida a partir del árbol del mango con una caja de resonancia de madera redonda (tabli).

Los Manghaniyar que habitan en pueblos al borde del desierto de Thar tocan mayoritariamente para las castas hindúes, lo que explica las diferencias entre su repertorio y el de los Langa. Al igual que los gitanos Lautauri de Rumanía y los griots de Mauritania y de otros lugares, los músicos de Rajastán se dispersan geográficamente con respecto a las residencias de sus jajmans. En la sociedad contemporánea, allí dónde los puntos de referencia cambian muy rápidamente, todavía existen contratos ancestrales entre los Manghaniyar y los Rajput, que se asimilaron a la antigua y mítica Ksatri, una antigua casta de guerreros, aunque éstos ya no poseen el encanto y la riqueza de los antiguos Rajás. Dado que ciertas profesiones tales como el comercio y la artesanía son consideradas impuras y están prohibidas, los Rajput de hoy en día sólo pueden ser granjeros o taxistas, y cuyos limitados medios sólo les permiten dar su apoyo simbólico a los músicos por medio de pequeñas contribuciones y regalos. Esto explica por qué ya no todo el mundo es músico en la comunidad Manghaniyar. La especialidad de los Manghaniyar son los mota git (cantos largos) en oposición a los chota git, (cortos) y las canciones más rituales. Con frecuencia, en Rajastán, a estas canciones se les da nombres raga, como sorath, maru, sindhi bhairavi. Sin embargo, Komal Kothari, especialista en esta música, señala que estos nombres, que algunas

<sup>1</sup> Patronés

veces se refieren a determinados lugares, no corresponden a la moda clásica indostánica del mismo nombre. Después de una lenta introducción vocal poética sin ritmo (duha), el Manghaniyar alarga el mota git, cuya riqueza de profundidad y complejidad puede observarse en estas grabaciones. El trabajo vocal de Anwar Khan saca a la luz la ornamentación que, sin duda, nos devuelve a los orígenes de determinados cantos clásicos.

Cortesía de Alain Weber

From Jaisalmer, the village at the desert's gate, to Udaipur, the lush green city whose two lakes still seemed to be bathed in the aura of an exMaharana, the maharaja all-powerful sun, the Rajasthan region continues to fascinate with the vestiges of its medieval structure. An ever numerous constellation of castes (jati) such as the Manghaniyar and the Langa, the Dholi (musicians who play a large double-skinned drum called a dhol), the Charan (genealogical poets), the Jogi (singers of the bhajan-devotional songs, and serpent charmers), the Bhat (historians and puppeteers), the Kamad, the Kamjar, and the Bhopa (shamans and diviners) etc. all carry with them a memory of a past when the art of music, dance, and poetry evolved around the hierarchical structure of the Rajput. They were the conquering lords of the Rajasthan (those whose nobility is compared to that of a lion, thus the honorific title, "Singh") and the original tribal culture of the first inhabitants of the Rajasthan and India such as the Bhiil. The Rajasthan had seen the course of its history buffeted long before the independence of 1949. Islamic domination in Northern India began right from the start of the 12th century and reached its apex in the 17th century. After the victory of Akbar, the conquering Mogul, against the implacable Rajput of the principality of Mewat, the city of Chittorgah capitulated in 1568. This event marked the beginning of the nomadic exodus of castes condemned to wandering, such as the famous metal-workers, the Gaduliya Lohar. The ancient Chittorgah became Udaipur. Many musicians became Muslims during the era of the great mythic musician, Tan Sen (1500-1589), who had a place in the court of Akbar until the end of his life. This was without a doubt the case with Langa musicians, and then with Maghaniyar musicians, who, from this period on, added "khan" to their names in order to insist upon their connection to Islam. At the end of the Mogul empire, after the reign of Mohammad Shah 11(1719-1748), numerous musicians once again looked for protection in the courts of the Rajahs. Others set themselves up around the outskirts of villages to make themselves available to the Jajman<sup>1</sup>, whose superior caste permitted them to support the musicians. In our era, the Langas still have the Sindhi Sipahi for Jajmans. They are a modest caste of Muslim farmers. Their stringed instrument, the sindhi sarangi (in reference to the Pakistani Sind Valley which prolongs this cultural air) and the gujrati sarangi (which refers to a region in the southern part of Rajasthan, the Gujarat) are the domain of Saran giya Langa (the players of sarangi and satara, the double flute of pastoral origin) while the Suraniya Langa reserve for themselves wind instruments such as the

1 Masters

shahnai (oboe) and the murli (clarinet). In the past, the tradition linked to certain religious orders of Islam prevented the Langa from using percussion. Those times seem faraway, for today almost all of the Langa play the dholak in accompaniment in the same way that the Man ghaniyar do. Even the karthal of the Manghaniyar can be found pounding in the Langa hands today. The fraying of tradition and modification of social structures has a tendency to create a phenomena of uniformity. Nevertheless, the Manghaniyar still do not use the sarangi of the Langa, but continue to prefer the kamaica, a heavy string sculpted from the wood of the mango tree with a round wooden resonating case (tabli).

The Manghaniyar who inhabit the villages at the edge of the Thar Desert play mostly for castes who are Hindu, which explains the difference between their repertory and that of the Langa. Like the Lautauri gypsies of Rumania and the griots of Mauritania or elsewhere, the musicians of Rajasthan disperse themselves geographically in relation to the residences of their Jajmans. In contemporary society, where points of reference change very quickly, the ancestral contract still exists between the Manghaniyar and the Rajput, who assimilated into the ancient and mythic Ksatri, the ancient warrior caste. But they no longer necessarily have the allure and wealth of ancient Rajahs. Given that certain professions such as commerce and artisanal labour are considered impure and forbidden to them, the Rajput of today may be simple farmers or taxi drivers whose limited means only permit them to symbolically support the musicians through small contributions and gifts. This explains why everyone is no longer a musician in the Man ghaniyar community. The particular speciality of the Manghaniyar are the mota git (long songs) as opposed to chota git, "shorter" and more ritualistic songs. Often in Rajasthan, these songs are given raga names, such as sorath, maru, sindhi bhairavi. Nevertheless, Komal Kothari, specialist in this music, points out that these names, which sometimes designate certain sites, do not correspond to classical hindustani raga of the same name. After a slow poetic vocal introduction without rhythm (duha), the Manghaniyar stretch out the mota git, whose richness of depth and complexity as can be remarked in these recordings. Anwar Khan's vocal work precisely brings to light the ornamentation which undeniably sends us back to the very origins of certain classical singing.

Courtesy of Alain Weber

## Enma Kirby & London Baroque

Inglaterra

Mércores, 31, 22:00 h.  
Igrexa das Ánimas



Nos seus comezos, **Emma Kirby** non tiña expectativas de converterse nunha cantante profesional. Como estudante en Oxford, e posteriormente como profesora, cantaba por pracer, sentíndose máis a gusto con repertorios do Renacemento e do Barroco. Uniuse ao Taverner Choir en 1971 e en 1973 comezou a súa longa asociación co Consort of Musicke. Tomou parte nos comezos das gravacións con Decca Florilegium tanto con Consort of Musicke como coa Academy of Ancient Music, nun momento en que poucas sopranos con formación universitaria buscaban un son apropiado para instrumentos antigos. Polo tanto, tivo que buscar o seu propio enfoque, coa axuda de Jessica Cash e os seus colegas cos que traballou todos estes anos.

Emma sentese privilexiada de ser capaz de crear relacións a longo prazo con grupos de cámara e orquestras, en particular con London Baroque, Freiburger Barochorchester, L'Orfeo (de Linz) e a Orchestra of the Age of Enlightenment, e agora con algún dos grupos máis novos: A Palladian Ensemble e Florilegium.

En decembro de 2001, Emma gravou pezas de Stravinsky con Christopher Hogwood e a Kammerorchester Basel e, en febreiro de 2001, os motetes Buxtehude con Susie Lle Blanc, Peter Harvey e o Cuarteto Purcell, para Chandos. O máis recente é a antoloxía, "Classical Kirby", ideada e interpretada con Anthony Rooley, tamén para o selo BIS. En 1999, Emma Kirby foi votada a Artista do Ano polos oíntes da Classic FM Radio, e en novembro de 2000 recibiu a Orde do Imperio Británico.

Aparte da actividade da gravación, Emma prefere os concertos en directo; cada momento, cada lugar e cada audiencia combínanse para crear algo novo neste marabilloso repertorio.

En sus comienzos, **Emma Kirby** no tenía expectativas de convertirse en una cantante profesional. Como estudiante en Oxford, y posteriormente como profesora, cantaba por placer, sintiéndose más a gusto con repertorios del Renacimiento y del Barroco. Se unió al Taverner Choir en 1971 y en 1973 comenzó su larga asociación con el Consort of Musicke. Tomó parte en los comienzos de las grabaciones con Decca Florilegium tanto con Consort of Musicke como con la Academy of Ancient Music, en un momento en que pocas sopranos con formación universitaria buscaban un sonido apropiado para instrumentos antiguos. Por lo tanto, tuvo que buscar su propio enfoque, con la ayuda de Jessica Cash y sus colegas con los que ha trabajado todos estos años.

Emma se siente privilegiada de haber sido capaz de crear relaciones a largo plazo con grupos de cámara y orquestas, en particular con London Baroque, Freiburger Barochorchester, L'Orfeo (de Linz) y la Orchestra of the Age of Enlightenment, y ahora con alguno de los grupos más jóvenes: La Palladian Ensemble y Florilegium.

En diciembre de 2001, Emma grabó piezas de Stravinsky con Christopher Hogwood y la Kammerorchester Basel y, en febrero de 2001, los motetes Buxtehude con Susie Le Blanc, Peter Harvey y el Cuarteto Purcell, para Chandos. Lo más reciente es la antología, “Classical Kirkby”, ideada e interpretada con Anthony Rooley, también para el sello BIS. En 1999, Emma Kirkby fue votada la Artista del Año por los oyentes de la Classic FM Radio, y en noviembre de 2000 recibió la Orden del Imperio Británico. Aparte de la actividad de la grabación, Emma prefiere los conciertos en directo; cada momento, cada lugar y cada audiencia se combinan para crear algo nuevo en este maravilloso repertorio.

Originally, Emma Kirkby had no expectations of becoming a professional singer. As a student at Oxford and then a schoolteacher she sang for pleasure, feeling most at home in Renaissance and Baroque repertoire. She joined the Taverner Choir in 1971 and in 1973 began her long association with the Consort of Musicke. She took part in the early Decca Florilegium recordings with both the Consort of Musicke and the Academy of Ancient Music, at a time when few college-trained sopranos were seeking a sound appropriate for early instruments. She therefore had to find her own approach, with help from Jessica Cash and colleagues with whom she has worked over the years.

Emma feels privileged to have been able to build long term relationships with chamber groups and orchestras, in particular London Baroque, Freiburger Barochorchester, L'Orfeo (of Linz) and the Orchestra of the Age of Enlightenment, and now with some of the younger groups - the Palladian Ensemble and Florilegium.

In December 2001 Emma recorded Stravinsky pieces with Christopher Hogwood and the Kammerorchester Basel, and in February 2002 Buxtehude motets with Susie Le Blanc, Peter Harvey and the Purcell Quartet, for Chandos. Most recent of all is an anthology, 'Classical Kirkby', devised and performed with Anthony Rooley, also on the BIS label. In 1999 Emma Kirkby was voted Artist of the Year by Classic FM Radio listeners, and in November 2000 she received the Order of the British Empire.

Despite all the recording activity, Emma still prefers live concerts; every occasion, every venue and every audience will combine to create something new from this wonderful repertoire.

**London Baroque** formouse no ano 1978 e goza da posición de ser un dos grupos de cámara barroca coa traxectoria e experiencia máis longas da súa contorna. London Baroque, está considerado en todo o mundo como un dos mellores expoñentes da música de cámara barroca, e seguen sendo apreciados hoxe en día como o foron fai vinte anos. “Estamos afeitos ao alto nivel destes intérpretes. A variación incansable do fraseo e a dinámica das pezas individuais, o detalle emocionado perfectamente coordinado xunto cun gran enfoque imaxinativo lévalles a unha elaboración musical maravillosamente animada”, (agosto de 2001)...“as actuacións están moi ben controladas, en todo momento son unha delicia para o oído..., a interpretación flexible, alcanza cotas de virtuosismo e a profundidade da emoción” (Financial Times, 1980).

London Baroque segue dando concertos vitais e enriquecedores con toda a perfección técnica e madurez musical que o seu público espera sempre. Actuaron nos máis grandes festivais de Europa, con aparicións frecuentes nas TV e radios de todo o mundo, e en xiras por Xapón e os EE.UU. O seu repertorio abarca un período que vai desde finais do século XVI ata Mozart e Haydn, con obras de compositores case descoñecidos xunto a antigas obras mestras clásicas e barrocas.

A tempada 2009/2010 contén programas que van desde a música antiga inglesa ata Mozart e os seus contemporáneos. Cos catro intérpretes fundamentais presentáranse en Inglaterra, España, Suecia, Suíza, Alemaña, Holanda e Hungría. Ademais, celebráranse concertos con Emma Kirkby en Inglaterra, Francia, Alemaña, Eslovenia, os Países Baixos, Italia, España, Xapón, China e Turquía. London Baroque actuou nos Festivais de Salzburgo, Edimburgo, Bath, Beaune, Innsbruck, Utrecht e York, e nos Festivais de Bach en Stuttgart, Ansbach e Lausana.

**London Baroque** se formó en el año 1978 y disfruta de la posición de ser uno de los grupos de cámara barroca con la trayectoria y experiencia más largas de su entorno. London Baroque, está considerado en todo el mundo como uno de los mejores exponentes de la música de cámara barroca, y siguen siendo apreciados hoy en día como lo fueron hace veinte años. “Estamos acostumbrados al alto nivel de estos intérpretes. La variación incansable del fraseo y la dinámica de las piezas individuales, el detalle emocionado perfectamente coordinado junto con un gran enfoque imaginativo les lleva a una elaboración musical maravillosamente animada”, (agosto de 2001)... las actuaciones están muy bien controladas, en todo momento son una delicia para el oído..., la interpretación flexible, alcanza cotas de virtuosismo y la profundidad de la emoción” (Financial Times, 1980).

London Baroque sigue dando conciertos vitales y enriquecedores con toda la perfección técnica y madurez musical que su público espera siempre. Han actuado en los más grandes festivales de Europa, con apariciones frecuentes en las TV y radios de todo el mundo, y en giras por Japón y los EE.UU. Su repertorio abarca un periodo que va desde finales del siglo XVI hasta Mozart y Haydn, con obras de compositores casi desconocidos junto a antiguas obras maestras clásicas y barrocas.

La temporada 2009/2010 contiene programas que van desde la música antigua inglesa hasta Mozart y sus contemporáneos. Con los cuatro intérpretes fundamentales se presentarán en Inglaterra, España, Suecia, Suiza, Alemania, Holanda y Hungría. Además, se celebrarán conciertos con Emma Kirkby en Inglaterra, Francia, Alemania, Eslovenia, los Países Bajos, Italia, España, Japón, China y Turquía. London Baroque ha actuado en los Festivales de Salzburgo, Edimburgo, Bath, Beaune, Innsbruck, Utrecht y York, y en los Festivales de Bach en Stuttgart, Ansbach y Lausana.

Formed thirty years ago in 1978, **London Baroque** enjoys the position of being one of the most experienced and long-lived baroque chamber groups around. London Baroque, regarded worldwide as one of the foremost exponents of baroque chamber music, remains loved and appreciated by audiences as much today as twenty

years ago. "We are used to the high standard of these players. The tireless variation of phrasing and dynamics of the individual parts, the perfectly coordinated agogic detail together with the highly imaginative approach lead to wonderfully lively music-making", (Aug 2001) "... the performances were immaculately controlled, at all times a delight to the ear -- supple, flexible playing which touched the heights of virtuosity and the depths of emotion" (Financial Times, 1980)

London Baroque continues to give vital and enriching performances with all the technical perfection and musical maturity their public has come to expect. They have performed in most of the major European festivals, appeared frequently on TV and radio the world over, and tour regularly in Japan and the USA. Their *repertoire* spans a period from the end of the sixteenth century up to Mozart and Haydn with works of virtually unknown composers next to familiar masterpieces of the baroque and early classical eras.

The 2009/2010 season contains programmes ranging from early English music to Mozart and contemporaries. With the four core players there will be appearances in England, Spain, Sweden, Switzerland, Germany, Holland, and Hungary. In addition there will be concerts with Emma Kirby in England, France, Germany, Slovenia, the Netherlands, Italy, Spain, Japan, China, and Turkey.

London Baroque has performed at the Salzburg, Edinburgh, Bath, Beaune, Innsbruck, Utrecht, York Festivals, and the Stuttgart, Ansbach and Lausanne Bach festivals.

## Programa

Haendel en Roma  
Haendel in Rome

A. Corelli (1653-1713)  
Sonata in D Op.1/12

G.F. Haendel (1685-1759)  
Salve Regina HW 241  
Sonata in F Op.5/6 HWV 401  
O qualis de coelo sonus HWV 239

G. F. Haendel  
Trio sonata in g (Dresden) HWV 393  
Sonate in g minor for bass viol and bc HWV 364b  
Gloria for Soprano 1707



Sábese moi pouco sobre os primeiros anos de ARCANGELO CORELLI. En 1670 era membro da prestixiosa Academia Filarmónica de Boloña e, polo menos en 1675, vivía en Roma onde gozaba do patrocinio da Raíña Cristina de Suecia e dos influentes e

ricos cardeais Ottoboni e Panfili. Seus corenta e oito tríos, ordenados en dous libros de igrexa e dous libros de sonatas de cámara son un monumento do clasicismo do século XVII co seu perfecto equilibrio de tonalidade recén descuberta, asimilación das formas da danza na música clásica e a repentina xustaposición do “afecto”.

A SALVE REGINA de Haendel compúxose probablemente en 1707 e aínda que a antífona cantábase soa logo das completas no longo período desde a Trindade ata Advento esta versión é probable que se interpretara nas Vésperas na igrexa de Santa María de Monte Santo para o festival da Virxe do Carme, que se celebra o 16 de xullo. O “ad te clamamus” baséase nunha idea de Reinhard Keiser, con quen traballou Haendel en Hamburgo, e que máis tarde utilizou parte deste material en Semele.

No motete en latín O QUALIS DE COELO SONUS o descoñecido poeta reacciona ante a pasaxe dos Feitos dos Apóstolos 2.1. que se reproduce así na Biblia do Rei Jacobo: “e cando chegou o día de Pentecostés, todos eles se reuníron nun mesmo lugar. E de súpeto oíuse un son que viña do ceo como un vento tempestuoso e que encheu toda a casa onde estaban sentados”. Este é o episodio no que os Apóstolos están cheos do Espírito Santo e empezan a falar en “outras linguas”. É un himno curto ao amor divino e probablemente foi escrito ou ben para San Luís dos Franceses, onde actuou o conxunto trío sonata de Corelli, ou para un dos Condes Ruspoli no Palacio de Bonelli, á beira sur da Praza dos Santos Apóstolos, onde se estreaban moitas das sonatas novas.

O trío sonatas de HAENDEL publicouse en Londres en dúas series como opus 2 e opus 5. Gran parte do material de ambas as series refíxose a partir doutras composicións e, polo tanto, podemos supor que, dado que o opus 2 foi un éxito (ao redor de cinco edicións en 1733) Haendel e os seus editores decidiron publicar outra serie. A sonata en sol menor procede dun manuscrito da Librería Estatal de Dresden e contén dúas pezas non atopadas noutro lugar, e unha terceira sonata que renova o material da sonata en fa maior do opus 2.

A Haendel non se lle asocia normalmente co violón aínda que escribiu pezas importantes para o oratorio A Resurrezione, a ópera Giulio Cesar e a súa cantata Tra la fiamme. Estas pezas probablemente foron escritas para Ernst Christian Hesse, un diplomático nacido en Eisenach que coñeceu tanto a Bach como a Haendel e que estudara con Marais e Forqueray en París. O manuscrito da sonata para violín en sol menor HWV364 de Haendel, contén os dous primeiros compases da peza no clave alto na parte inferior da páxina coas palabras “per la Viola da Gamba”, aparentemente unha instrución ao copista para que transcribise a sonata completa para violón. Haendel puido autorizar a transcripción para proporcionar unha obra mestra a alguén do seu círculo. Varios dos violonchelistas que tocaron con el, incluíndo a Nicolino Haym, Pippo Amadei, Francis Goodsens e George Angell, sábese que tamén tocaron o violón. Un GLORIA anónimo para soprano, dous violíns e continuo permanecerían máis ou menos intactos na librería da Real Academia da Música de Londres desde comezos do século XIX ata que os académicos comezaron a notar unha afinidade coas primeiras cantatas de Haendel (en particular, o seu Laudate Pueri) e o seu nome nunha das pezas para corda. O manuscrito, que tamén contén arias de Atalanta e Alcina, crese que pertenceu a William Savage, un cantante que traballou con Haendel como tiple e como baixo. O Gloria ben puido ser copiado doutra versión. Por todas estas razóns,



así como en termos estilísticos, os académicos e os músicos adoptárona como unha valiosa adición á obra de Haendel.

Cortesía de Charles Medlam

Se sabe muy poco sobre los primeros años de ARCANGELO CORELLI. En 1670 era miembro de la prestigiosa Academia Filarmónica de Bolonia y, al menos en 1675, vivía en Roma donde disfrutaba del patrocinio de la Reina Cristina de Suecia y de los influyentes y ricos cardenales Ottoboni y Panfilii. Sus cuarenta y ocho tríos, ordenados en dos libros de iglesia y dos libros de sonatas de cámara son un monumento del clasicismo del siglo XVII con su perfecto equilibrio de tonalidad recién descubierta, asimilación de las formas de la danza en la música clásica y la repentina yuxtaposición del “afecto”.

La SALVE REGINA de Haendel se compuso probablemente en 1707 y aunque la antífona se cantaba sola después de las completas en el largo periodo desde la Trinidad hasta Adviento esta versión es probable que se hubiese interpretado en las Vísperas en la iglesia de Santa María de Monte Santo para el festival de la Virgen del Carmen, que se celebra el 16 de julio. El “ad te clamamus” se basa en una idea de Reinhard Keiser, con quien trabajó Haendel en Hamburgo, y que más tarde utilizó parte de este material en Semele.

En el motete en latín O QUALIS DE COELO SONUS el desconocido poeta reacciona ante el pasaje de los Hechos de los Apóstoles 2.1. que se reproduce así en la Biblia del Rey Jacobo: “y cuando llegó el día de Pentecostés, todos ellos se reunieron en un mismo lugar. Y de repente se oyó un sonido que venía del cielo como un viento huracanado y que llenó toda la casa donde estaban sentados”. Este es el episodio en el que los Apóstoles están llenos del Espíritu Santo y empiezan a hablar en “otras lenguas”. Es un himno corto al amor divino y probablemente fue escrito o bien para San Luis de los Franceses, donde actuó el conjunto trío sonata de Corelli, o para uno de los Condes Ruspoli en el Palacio de Bonelli, al lado sur de la Plaza de los Santos Apóstoles, donde se estrenaban muchas de las sonatas nuevas.

El trío sonatas de HAENDEL se publicó en Londres en dos series como *opus 2* y *opus 5*. Gran parte del material de ambas series se rehizo a partir de otras composiciones y, por lo tanto, podemos suponer que, dado que el *opus 2* fue un éxito (alrededor de cinco ediciones en 1733) Haendel y sus editores decidieron publicar otra serie. La sonata en sol menor procede de un manuscrito de la Librería Estatal de Dresden y contiene dos piezas no encontradas en otro lugar, y una tercera sonata que renueva el material de la sonata en fa mayor del *opus 2*.

A Haendel no se le asocia normalmente con el violón aunque escribió piezas importantes para el oratorio *La Resurrezione*, la ópera *Giulio Cesare* y su cantata *Tra la fiamme*. Estas piezas probablemente fueron escritas para Ernst Christian Hesse, un diplomático nacido en Eisenach que conoció tanto a Bach como a Haendel y que había estudiado con Marais y Forqueray en París. El manuscrito de la sonata para violín en sol menor HWV364 de Haendel, contiene los dos primeros compases de la pieza en el clave alto en la parte inferior de la página con las palabras “per la Viola da Gamba”,

aparentemente una instrucción al copista para que transcribiese la sonata completa para violón. Haendel pudo haber autorizado la transcripción para proporcionar una obra maestra a alguien de su círculo. Varios de los violonchelistas que tocaron con él, incluyendo a Nicolino Haym, Pippo Amadei, Francis Goodsens y George Angell, se sabe que también tocaron el violón.

Un GLORIA anónimo para soprano, dos violines y continuo habrían permanecido más o menos intactos en la librería de la Real Academia de la Música de Londres desde comienzos del siglo XIX hasta que los académicos comenzaron a notar una afinidad con las primeras cantatas de Haendel (en particular, su *Laudate Pueri*) y su nombre en una de las piezas para cuerda. El manuscrito, que también contiene arias de *Atalanta* y *Alcina*, se cree que perteneció a William Savage, un cantante que trabajó con Haendel como tiple y como bajo. El Gloria bien pudo haber sido copiado de otra versión. Por todas estas razones, así como en términos estilísticos, los académicos y los músicos la han adoptado como una valiosa adición a la obra de Haendel.

Cortesía de Charles Medlam

We know very little of the early years of ARCANGELO CORELLI. By 1670 he was a member of the prestigious Accademia Filarmonica in Bologna and, at least by 1675, was living in Rome where he enjoyed the patronage of Queen Christina of Sweden and the wealthy and influential cardinals Ottoboni and Panfilii. His forty-eight trios, neatly arranged into two books of church and two books of chamber sonatas are a monument of seventeenth century classicism with its perfect balance of new-found tonality, assimilation of dance forms into art music and sudden juxtaposition of “affect”.

Haendel's *SALVE REGINA* was probably composed in 1707 and although the antiphon was normally sung by itself after compline in the long period from Trinity to Advent this version is likely to have been performed at Vespers at the church of Sancta Maria di Monte Santo for the festival of the Madonna del Carmine, which takes place on July 16th. The “ad te clamamus” is based on an idea by Reinhard Keiser, with whom Haendel worked in Hamburg, and he later used some of the material in *Semele*.

In the Latin motet *O QUALIS DE COELO SONUS* the unknown poet is reacting to the passage in the Acts of the Apostles 2,1, which is rendered thus in the King James Bible: “and when the day of Pentecost was fully come, they were all with one accord in one place. And suddenly there came a sound from heaven as of a rushing mighty wind, and it filled all the house where they were sitting.” It is the episode where the apostles are filled with the Holy Spirit and begin talking in “other tongues”. It is a short hymn to divine love and was probably written either for San Luigi dei Francesi, where Corelli's trio sonata ensemble performed, or for one of Count Ruspoli's Sunday “conversazioni” at the Palazzo Bonelli on the south side of the Piazza SS. Apostoli, where many new cantatas were premiered.

HAENDEL's trio sonatas were published in London in two sets as opus 2 and opus 5. Much of the material in both sets is reworked from other compositions and we can assume therefore that since opus 2 was such a success (with at least five editions by 1733) Haendel and his publishers decided to issue another set.

The g minor sonata comes from a manuscript in the Dresden State Library containing two pieces not found elsewhere and a third sonata which reworks the material of the F major sonata from op.2.

Haendel is not normally associated with the bass viol but wrote prominent parts for the oratorio *La Resurrezione*, the opera *Giulio Cesare*.and his cantata *Tra le fiamme*. These obligati were probably written for Ernst Christian Hesse, a diplomat born in Eisenach who knew both Bach and Haendel and had studied with Marais and Forqueray in Paris. The manuscript of Haendel's g minor violin sonata HWV364, contains the first two bars of the piece in the alto clef at the bottom of the page with the words 'per la Viola da Gamba' - apparently an instruction to a copyist to transcribe the whole sonata for bass viol. Haendel may have sanctioned the transcription to provide someone in his circle with a showpiece. A number of the cellists who played for him, including Nicolino Haym, Pippo Amadei, Francis Goodsens and George Angell, are known also to have played the bass viol.

An anonymous GLORIA for Soprano, two violins and continuo had lain more or less untouched in the library of the Royal Academy of Music in London since early in the nineteenth century until scholars began to notice an affinity with Haendel's early cantatas (in particular his *Laudate Pueri* for the same forces) and his name on one of the associated string parts. The manuscript, which also contains arias from *Atalanta* and *Alcina*, is thought to have belonged to William Savage, a singer who worked with Haendel both as a treble and a bass. The Gloria could well have been copied into it from another version. For these reasons as well as on stylistic grounds, scholars and musicians alike have adopted it as a welcome addition to Haendel's oeuvre.

Courtesy of Charles Medlam

## Sheikh Taha

Egipto

Mércores, 31, 23:55 h.  
Igrexa da Universidade



**Sheikh Taha**, un xeque aínda mozo cun modo de vida mística -que vive só nunha pequena zawiya (irmandade), a poucos quilómetros de Luxor- desprende unha sinxeleza inxenua que o converte nun dos heraldos do canto sufi, na liña de Sheikh Ahmed ao-Tunî (rexión de Assiut).

Cando canta, o rostro do xeque Taha resplandece e irradia harmonía. A súa voz segue sendo clara, a pesar de moitas noites sen durmir, compasa as palabras como sacadas doutro Islam. O Islam da rúa, do pobo, das *gallabiya* e das *chichas*, o último baluarte islámico da poesía do pobo do Nilo.

O *munshid* é o último gran personaxe do mundo popular exipcio. É á vez un home de fe, cantante, poeta, actor, profeta e un pequeno meigo. Trátaselle coa deferencia máis exquisita, porque como todo artista en representación, sempre debe dar o mellor de si mesmo.

Sheikh Taha ten a propiedade perfecta do home santo, é amable e cortés (no sentido árabe da palabra *adab* que significa “comportarse adecuadamente coa súa contorna”).

A voz de Sheikh Taha domina e sobrevoa estes efluvios; unha voz que non cesa de renovarse, que se centra principalmente nas emocións, lonxe dos formalismos académicos. A clave reside na capacidade do *munshid* (cantante relixioso) para comunicar os seus sentimentos a través da procura da *saltana* (éxtase). O amor místico, o medo ao fracaso, o abandono do corpo, se rénde todo ao son dunha voz única...

**Sheikh Taha**, joven jeque con un modo de vida mística -que vive solo en una pequeña zawiya (hermandad), a pocos kilómetros de Luxor- desprende una sencillez ingenua que lo convierte en uno de los heraldos del canto sufi, en la línea de Sheikh Ahmed al-Tunî (región de Assiut).

Cuando canta, el rostro del jeque Taha resplandece e irradia armonía. Su voz sigue siendo clara, a pesar de muchas noches sin dormir, acompasa las palabras como sacadas de otro Islam. El Islam de la calle, del pueblo, de las *gallabiya* y de las *chichas*, el último baluarte islámico de la poesía del pueblo del Nilo.

El *munshid* es el último gran personaje del mundo popular egipcio. Es a la vez un hombre de fe, cantante, poeta, actor, profeta y un pequeño mago. Se le trata con la deferencia más exquisita, porque como todo artista en representación, siempre debe dar lo mejor de sí mismo.

Sheikh Taha tiene la propiedad perfecta del hombre santo, es amable y cortés (en el sentido árabe de la palabra *adab* que significa “comportarse adecuadamente con su entorno”).

La voz de Sheikh Taha domina y sobrevuela estos efluvios; una voz que no cesa de renovarse, que se centra principalmente en las emociones, lejos de los formalismos académicos. La clave reside en la capacidad del *munshid* (cantante religioso) para comunicar sus sentimientos a través de la búsqueda de la *saltana* (éxtasis). El amor místico, el miedo al fracaso, el abandono del cuerpo, todo se rinde al sonido de una voz única...

**Sheikh Taha**, a young sheikh with a mystic way of life – who lives alone in a small *zawiya* (brotherhood), a few kilometres from Luxor – exudes a naïve simplicity that makes him one of the heralds of Sufi song, on the lines of Sheikh Ahmed al-Tunî (As-siut region).

When he sings, Sheikh Taha’s face glows and radiates harmony. His voice remains clear despite many nights without sleep, it marks the rhythm of the words as if taken from another Islam. The Islam of the street, the village, the *gallabiya* of the *chichas*, the last Islamic bastion of the poetry of the Nile people.

The *munshid* is the last great personage of the Egyptian folk world. Man of faith, singer, poet, actor, prophet and a bit of a magician all rolled into one. He is treated with the most exquisite deference, for, like any performing artist, he must always give his best. Sheikh Taha has the perfect nature of a holy man, he is kind and courteous (in the sense of the Arabic word *adab*, which means “to behave in accordance to ones surroundings”).

Sheikh Taha’s voice masters and soars above these outpourings; a voice that never ceases to renew itself, focusing mainly on emotions, far from academic formalisms. The key lies in the capacity of the *munshid* (religious singer) to transmit his feelings by searching for *saltana* (ecstasy). Mystic love, fear of failure, abandonment of the body, all is surrendered to the sound of a unique voice...

## Programa

Cantos sufíes do Alto Exipto  
 Cantos sufíes del Alto Egipto  
 Sufi song from Upper Egypt



Os magdoub (tolos de Deus embelesados polo éxtase) e os *mudrib* (que aspiran á presenza de Deus), aman a santidade de Sheikh Taha, esta capacidade de revelar o divino que os prostrará nun estado de trazo durante o *dhikr*, a danza ritual sufí. Debido a que o *munshid* é ante todo un transmisor, é a través da súa inspiración e a súa habilidade para recitar os grandes textos poéticos, que o público ten a sensación dunha liberación de si mesmo nestas cerimoniais.

A revelación, nunha sociedade tradicional, segue sendo o principal motor da inspiración, en contraste co noso mundo profano, animado pola idea da arte como unha emanación da creatividade humana.

Polo tanto, o especialista, ou o crítico musical, non deben sorprenderse da ignorancia do artista popular ante as teorías musicais. Impulsado por un “instinto” de transmisión e imitación, pode cantar perfectamente en calquera modo (*maqâm*) sen saber necesariamente a súa denominación.

Do mesmo xeito, moitos destes cantantes teñen un coñecemento moi heterodoxo da mística e da fe islámica, a súa aprendizaxe oral que se formou sobre o terreo ... Poucos son os que teñen un coñecemento real da haxiografía musulmá. Paradoxalmente, esta ignorancia ten case o efecto de reforzar a crenza que vive o *munshid*, a de ser “un creador de emocións”.

No mundo poético sufí existe unha serie de códigos, e estes códigos son parte dunha visión universal da espiritualidade e as referencias aos “Pobos do Libro” (*ahl ao-Kitab*), establecen un paralelismo constante entre a Torá, os Evanxeos e o Corán.

As *Maoulid* (plural de *mouled*, termo que data da época dos mamelucos), festas que celebran o aniversario da morte dos santos musulmáns locais e das grandes figuras

do panteón sufí, son o centro da vida ritual dun mundo rural (*baladi*) cada vez máis debilitado nas súas raíces. Miles de persoas buscan a *baraka*.

Ata se hoxe en día o camiño (*soulouk*) e o ensino de diversas *thourouq* (irmandades) non se seguen coa mesma determinación que antes, a nova xeración non desdeña probar a emoción da acústica do *hadra* ou *dhikr* que se tocan publicamente. En Exipto, é unha auténtica danza ritual (*raqs*) de intercambio e éxtase (*wajd*).

Este desbordamento evoca tamén as nosas danzas contemporáneas ou calquera danza antiga que pasou á ortodoxia islámica. É certo que, no país do Nilo, cando un é testemuña destas expresións, non pode deixar de pensar nun mundo antigo encarnado polas vellas pedras dos templos que bordean as vilas do Alto Exipto.

Cortesía de Alain Weber

Los *magdoub* (locos de Dios embelesados por el éxtasis) y los *mudrib* (que aspiran a la presencia de Dios), aman la santidad de Sheikh Taha, esta capacidad de revelar lo divino que los postrará en estado de trance durante el *dhikr*, la danza ritual sufí. Debido a que el *munshid* es ante todo un transmisor, es a través de su inspiración y su habilidad para recitar los grandes textos poéticos, que el público tiene la sensación de una liberación de sí mismo en estas ceremonias.

La revelación, en una sociedad tradicional, sigue siendo el principal motor de la inspiración, en contraste con nuestro mundo profano, animado por la idea del arte como una emanación de la creatividad humana.

Por lo tanto, el especialista, o el crítico musical, no deben sorprenderse de la ignorancia del artista popular ante las teorías musicales. Impulsado por un “instinto” de transmisión e imitación, puede cantar perfectamente en cualquier modo (*maqâm*) sin saber necesariamente su denominación.

De la misma manera, muchos de estos cantantes tienen un conocimiento muy heterodoxo de la mística y de la fe islámica, su aprendizaje es un aprendizaje oral que se ha formado sobre el terreno ... Pocos son los que tienen un conocimiento real de la hagiografía musulmana. Paradójicamente, esta ignorancia tiene casi el efecto de reforzar la creencia que vive el *munshid*, la de ser “un creador de emociones”.

En el mundo poético sufí existe una serie de códigos, y estos códigos son parte de una visión universal de la espiritualidad y las referencias a los “Pueblos del Libro” (*ahl al-Kitab*), establecen un paralelismo constante entre la Torá, los Evangelios y el Corán.

Las *Maoulid* (plural de *mouled*, término que data de la época de los mamelucos), fiestas que celebran el aniversario de la muerte de los santos musulmanes locales y de las grandes figuras del panteón sufí, son el centro de la vida ritual de un mundo rural (*baladi*) cada vez más debilitado en sus raíces. Miles de personas buscan la *baraka*. Incluso si hoy en día el camino (*soulouk*) y la enseñanza de diversas *thourouq* (hermandades) no se siguen con la misma determinación que antes, la nueva generación no desdeña probar la emoción de la acústica del *hadra* o *dhikr* que se tocan públicamente. En Egipto, es una auténtica danza ritual (*raqs*) de intercambio y éxtasis (*wajd*).

Este desbordamiento evoca también nuestras danzas contemporáneas o cualquier danza antigua que ha pasado a la ortodoxia islámica. Es cierto que, en el país del Nilo, cuando uno es testigo de estas expresiones, no puede dejar de pensar en un mundo antiguo encarnado por las viejas piedras de los templos que bordean los pueblos del Alto Egipto.

Cortesía de Alain Weber

The *magdoub* (madmen of God, enraptured by ecstasy) and the *mudrib* (who aspire to God's presence), love the holiness of Sheikh Taha, that capacity to reveal the divine that will prostrate them in a state of trance during the *dhikr*, the ritual Sufi dance. As the *munshid* is, before all else, a transmitter, it is through his inspiration and skill in reciting the great poetic texts that the audience has the feeling of liberation of self in these ceremonies.

Revelation continues to be the main driving force for inspiration in a traditional society, in contrast to our profane world, inspired by the idea of art as an emanation of human creativity.

Thus the specialist, or music critic, should not be surprised by the folk artist's ignorance of musical theory. Driven by an "instinct" for transmission and imitation, he can sing perfectly in any form (*maqâm*) without necessarily knowing its name.

In the same way, many of these singers have a highly heterodox knowledge of Islamic mysticism and faith, their learning has been oral and their training on the ground... There are few with real knowledge of Muslim hagiography. Paradoxically, this ignorance almost has the effect of reinforcing the belief lived by the *munshid*, of being "a creator of emotions".

In the world of Sufi poetry there is a series of codes, and these codes are part of a universal vision of spirituality and the references to the "Peoples of the Book" (*ahl al-Kitab*) establish a constant parallelism between the Torah, the Gospels and the Koran.

The *Maoulid* (the plural of *mouled*, a term dating from the Mamluk era), festivals celebrating the anniversary of the death of local Muslim holy men and great figures from the Sufi pantheon, are the centre of ritual life in a rural world (*baladi*) that is increasingly weakened at its roots. Thousands of people seek the *baraka*.

Even if the way (*soulouk*) and the teaching of various *thourouq* (brotherhoods) are not nowadays followed with the same determination as before, the new generation does not scorn trying the emotion of the acoustics of the *hadra* or *dhikr* which are played publicly. In Egypt it is an authentic ritual dance (*raqs*) of exchange and ecstasy (*wajd*).

This outpouring also evokes our contemporary dance or any ancient dance that has passed Islamic orthodoxy. It is certain that, in the country of the Nile, when one witnesses these expressions one cannot stop thinking of an ancient world incarnate in the old stones of the temples that surround the villages of Upper Egypt.

Courtesy of Alain Weber



## Helsinki Baroque Orchestra

Finlandia

---

Aapo Häkinen, *director*  
Teppo Lampela, *contratenor*

---

Xoves, 1, 20:00 h.  
Igrexa de San Martiño Pinarío



**Helsinki Baroque Orchestra**, fundada en 1997 está composta por unha nova xeración de músicos finlandeses de moita calidade, que gozan ofrecendo concertos de música antiga, con predominio dunha interpretación con moita frescura nos seus recitais. O uso de instrumentos de época conxuntamente coa interpretación de antigas obras mestras, permite á Helsinki Baroque Orchestra descubrir unha forma de comunicarse hoxe en día.

Aapo Häkinen incorpórase como director da Helsinki Baroque Orchestra en 2003. O seu gran traballo dotou á orquestra dun estilo de interpretación moi definido, polo que a converteu nun dos ensembles máis importantes de Finlandia.

A Helsinki Baroque Orchestra ofreceu concertos, entre outros no Wigmore Hall de Londres, ou no Kölner Philharmonie de Köln, así como nos Festivais Helsinki, Vantaa, Sotckholm, Bruges, Bayreuth, Dresden, Palermo, Brezice, Zagreb e Varna. Varios solistas e directores invitados como Enrico Baiano, Patrick Gallois, Reinhard Goebel, Monica Groop, Paul Hillier, Manfredo Kraemer, Riccardo Minasi e Skip Sempé son colaboradores habituais da Helsinki Baroque Orchestra.

A Helsinki Baroque Orchestra está patrocinada polo Centro de Promoción e Interpretación de Música de Finlandia.

**Helsinki Baroque Orchestra**, fundada en 1997 está compuesta por una nueva generación de músicos finlandeses de mucha calidad, que disfrutan ofreciendo conciertos de música antigua, con predominio de una interpretación de mucha frescura en sus recitales. El uso de instrumentos de época conjuntamente con la interpretación de antiguas obras maestras, permite a la Helsinki Baroque Orchestra descubrir una forma de comunicarse hoy en día.

Aapo Häkinen se incorpora cómo director de la Helsinki Baroque Orchestra en 2003. Su gran trabajo ha dotado a la orquesta de un estilo de interpretación muy definido,

por lo que la ha convertido en uno de los ensembles más importantes de Finlandia. La Helsinki Baroque Orchestra ha ofrecido conciertos, entre otros en el Wigmore Hall de Londres, o en el Kölner Philharmonie de Köln, así como en los Festivales Helsinki, Vantaa, Sotckholm, Bruges, Bayreuth, Dresden, Palermo, Brezice, Zagreb y Varna. Varios solistas y directores invitados como Enrico Baiano, Patrick Gallois, Reinhard Goebel, Monica Groop, Paul Hillier, Manfredo Kraemer, Riccardo Minasi y Skip Sempé son colaboradores habituales de la Helsinki Baroque Orchestra.

La Helsinki Baroque Orchestra está patrocinada por el Centro de Promoción e Interpretación de Música de Finlandia.

Founded in 1997, the **Helsinki Baroque Orchestra** is a new-generation of Finnish musicians offering its audiences a chance to enjoy early music in a fresh and distinctive presentation. The use of period instruments together with the performance of old masterworks, allows the Helsinki Baroque Orchestra discover new perspectives in a communicative way.

Aapo Häkkinen started out as Artistic Conductor of the Helsinki Baroque Orchestra in 2003. His authoritative knowledge and personal vision have clearly profiled the orchestra, and it has become one of the most interesting ensembles in Finland.

The Helsinki Baroque Orchestra has appeared at the London Wigmore Hall, the Cologne Philharmonie, and at the Kölner Philharmonie in Köln, as well as in Helsinki, Vantaa, Stockholm, Bruges, Bayreuth, Dresden, Palermo, Brezice, Zagreb and Varna music festivals. Soloists and guest conductors like Enrico Baiano, Patrick Gallois, Reinhard Goebel, Monica Groop, Paul Hillier, Manfredo Kraemer, Riccardo Minasi and Skip Sempé are regular collaborators of the Helsinki Baroque Orchestra.

The Helsinki Baroque Orchestra is sponsored by the Music Performing and Promotion Centre of Finland.

**Aapo Häkkinen**, comezou a súa formación musical como cantante do Coro da Catedral de Helsinki. Aos trece anos comezou os seus estudos de Clave cos profesores Elina Mustonen e Olli Porthan (órgano) na Academia Sibelius de Helsinki. Entre 1995 e 1998 no Conservatorio Sweelinck de Amsterdan con Bon van Asperen, seguindo a súa formación entre 1996 e 2000 con Pierre Hantaï en París. Tras obter o diploma como solista en 1998, gañou o segundo premio no Concurso de clave de Bruxas. Obtivo tamén o premio especial Norddeutscher Rundfunk á interpretación de música italiana no Musikpreis de 1997.

Como solista e director ofreceu concertos na maioría de países europeos e Mexico. Ademais do clave, regularmente ofrece concertos de órgano e clavicordio. Aapo Häkkinen é profesor da Academia Sibelius e ofrece clases mestras. Desde 2003 é director artístico da Helsinki Baroque Orchestra.

**Aapo Häkkinen**, comenzó su formación musical cómo cantante del Coro de la Catedral de Helsinki. A los trece años comenzó sus estudios de Clave con los profesores Elina

Mustonen y Olli Porthan (órgano) en la Academia Sibelius de Helsinki. Entre 1995 y 1998 en el Conservatorio Sweelinck de Amsterdam con Bon van Asperen, siguiendo su formación entre 1996 y 2000 con Pierre Hantaï en París. Tras obtener el diploma como solista en 1998, ganó el segundo premio en el Concurso de clave de Brujas. Obtuvo también el premio especial Norddeutscher Rundfunk a la interpretación de música italiana en el Musikpreis de 1997.

Cómo solista y director ha ofrecido conciertos en la mayoría de países europeos y México. Además del clave, regularmente ofrece conciertos de órgano y clavicordio. Aapo Häkinen es profesor de la Academia Sibelius y ofrece clases maestras. Desde 2003 es director artístico de la Helsinki Baroque Orchestra.

**Aapo Häkinen**, began his musical training as a singer in the Choir of the Cathedral of Helsinki. At thirteen he began his harpsichord studies with professors Elina Mustonen and Olli Porthan (organ) at Sibelius Academy in Helsinki. Between 1995 and 1998 he studied at the Sweelinck Conservatory in Amsterdam with Bon van Asperen, continuing his training with Pierre Hantaï in Paris between 1996 and 2000. After obtaining a diploma as soloist in 1998, he won the second award in the Harpsichord Contest in Bruges. He also won the special award Norddeutscher Rundfunk for the performance of Italian music in the Musikpreis in 1997.

As soloist and conductor he has offered concerts in most European countries and Mexico. Apart from the harpsichord, he regularly gives organ and clavichord concerts. Aapo Häkinen is professor at the Sibelius Academy and offers master classes. From 2003 he is the Artistic Director of the Helsinki Baroque Orchestra.

---

## Programa

---

### *Jubilate Domino*

O barroco dos países bálticos

El barroco de los países bálticos

The Baroque in the Baltic countries

---

Música da segunda parte do S. XVII das zonas bálticas, da colección de Uppsala Düben

Música de la segunda parte del S. XVII de las zonas bálticas, de la colección de Uppsala Düben

Music of the second part of seventeenth century in the Baltic areas, from the Uppsala Düben collection

---



Salve mi Jesu	<i>Franz Tunder</i>
Laudate Dominum	<i>Kaspar Förster</i>
Jubilate Domino	<i>Dietrich Buxtehude</i>
Fantazia	<i>Anónimo</i>
Ach Herr, strafe mich nicht	<i>Johann Valentin Meder</i>
Suite a 4 en sol	<i>Andreas Kirchoff</i>
Am stillen Freytage	<i>Christian Geist</i>
Suite in discessum Caroli XI Regis Sveciae	<i>Christian Ritter</i>
Jesu, meine Freud und Lust	<i>Dietrich Buxtehude</i>

---

As vilas protestantes hanseáticas do mar báltico albergaron unha floreciente cultura musical a finais do século XVII. Considerada predecesora de Johann Sebastian Bach, a música para órgano de Buxtehude e Tunder é bastante recoñecida, mentres a maior parte da súa música vocal foi de cando en cando interpretada. A colección de manuscritos de Uppsala Düben contén a maior parte das obras de Buxtehude, pero tamén conserva unha gran selección internacional doutros compositores importantes da época, desde Copenhague ata Tallinn. A maioría das obras presentadas só se poden atopar na colección Düben e nunca foron publicadas.

Dietrich Buxtehude e a súa cantata Jubilate Domino ocupa a parte central deste concerto dedicado á música e os músicos barrocos dos países bálticos. Buxtehude, nacido en Dinamarca desenvolveu a súa carreira en Alemaña, pero non por iso deixo de ser un dos músicos máis influentes no norte de Europa. Algúns dos seus contemporáneos e seguidores conforman este programa no que se inclúen obras sacras vocais de Franz Tunder, Kaspar Förster, Johann W. Franck, Johann V. Meder, así como obras instrumentais de Andreas Kirchoff e Christian Ritter. As obras pertencen á impresionante Colección Düben, conxunto de máis de 2000 obras de música barroca que estivo gardada nun soto na biblioteca da Universidade de Uppsala, Suecia, durante máis de douscentos anos e que recentemente tivo gran difusión en Europa.

Texto da organización

Las villas protestantes hanseáticas del mar báltico albergaron una floreciente cultura musical a finales del siglo XVII. Considerada predecesora de Johann Sebastian Bach, la música para órgano de Buxtehude y Tunder es bastante reconocida, mientras la mayor parte de su música vocal ha sido rara vez interpretada. La colección de ma-

nuscritos de *Uppsala Düben* contiene la mayor parte de las obras de Buxtehude, pero también conserva una gran selección internacional de otros compositores importantes de la época, desde Copenhague hasta Tallinn. La mayoría de las obras presentadas sólo se pueden encontrar en la colección Düben y nunca han sido publicadas. Dietrich Buxtehude y su cantata *Jubilate Domino* ocupa la parte central de este concierto dedicado a la música y los músicos barrocos de los países bálticos. Buxtehude, nacido en Dinamarca desarrolló su carrera en Alemania, pero no por ello dejó de ser uno de los músicos más influyentes en el norte de Europa. Algunos de sus contemporáneos y seguidores conforman este programa en el que se incluyen obras sacras vocales de Franz Tunder, Kaspar Förster, Johann W. Franck, Johann V. Meder, así como obras instrumentales de Andreas Kirchoff y Christian Ritter. Las obras pertenecen a la impresionante Colección Düben, conjunto de más de 2000 obras de música barroca que estuvo guardada en un sótano en la biblioteca de la Universidad de Uppsala, Suecia, durante más de doscientos años y que recientemente ha tenido gran difusión en Europa.

Texto de la organización

The Protestant Hanseatic towns of the Baltic Sea harboured a flourishing musical culture in the late 17th century. Seen as predecessors of Johann Sebastian Bach, the organ music of Buxtehude and Tunder has become relatively well-known, while much of their vocal music remains rarely performed. The Uppsala Düben manuscript collection contains most of Buxtehude's oeuvre, but also a huge international selection of other important composers of the time, from Copenhagen to Tallinn. Most of the works presented are only found in the Düben collection, and have never been published.

Dietrich Buxtehude and his cantata *Jubilate Domino* occupies the central part of this concert dedicated to the Baroque music and musicians from the Baltic countries. Buxtehude was born in Denmark but although he developed his career in Germany he became the leader of Baroque music in northern Europe. Some of his contemporaries and followers are part of this program that includes Franz Tunder, Kaspar Förster, Johann W. Franck and Johann V. Meder sacred vocal works, and instrumental works by Andreas Kirchoff and Christian Ritter. These works belong to the large and important Düben Collection, which comprises more than 2000 works of Baroque music and which remained housed at the Uppsala University Library, Sweden, for more than two hundred years.

Text by the organisation

## Hilliard Ensemble

Inglaterra

Xoves, 1, 22:00 h.  
Igrexa das Ánimas



**Hilliard Ensemble** é considerada unha das mellores agrupacións vocais do mundo e probablemente, incomparable pola súa formidable reputación no campo da música antiga e contemporánea. O seu estilo distintivo e a súa desenvolvida mestría musical captan ao oínte tanto co seu repertorio medieval e renacentista, como cos traballos escritos especialmente para o grupo por compositores vivos.

A axenda do grupo é moi activa e variada, podendo chegar ao centenar de concertos ao ano. Ao seu substancial seguimento en Europa, particularmente no Mediterráneo e os países de Europa central, súmanse as súas visitas regulares a Xapón, Estados Unidos e Canadá.

A reputación do grupo como agrupación de música antiga consta desde 1980 e tamén son desa data as súas series de gravacións de gran éxito para EMI (moitas das cales foron sacadas de novo á venda por Virgin e agora tamén polo seu propio selo Hilliard LIVE). Con todo, desde o seu comezo o grupo prestou a mesma atención á música contemporánea.

O grupo continua coa súa procura de establecer fortes lazos con compositores vivos, sobre todo no ámbito orquestral. En 1999 estrearon *Miroirs des Temps*, de Unsuk Chin, coa London Philharmonic Orchestra e Kent Nagano, seguida no mesmo ano pola estrea nos BBC Proms da obra *Quickening* de James McMillan, encargada conxuntamente pola BBC e a Philadelphia Orchestra. Con Lorin Maazel e a New York Philharmonic fixeron a estrea mundial da 3ra Sinfonía de Stephen Hartke e ultimamente colaboraron coa Munich Chamber Orchestra para unha nova peza de Erkki-Sven Tüür. No 2007, o grupo uniu forzas coa Orquestra Filarmónica de Dresden para estrear a obra *Nunc Dimittis* do compositor ruso Alexander Raskatov, que máis tarde sería gravada para ECM.

**Hilliard Ensemble** es considerada una de las mejores agrupaciones vocales del mundo y probablemente, incomparable por su formidable reputación en el campo de la música antigua y contemporánea. Su estilo distintivo y su desarrollada maestría musical captan al oyente tanto con su repertorio medieval y renacentista, como con los trabajos escritos especialmente para el grupo por compositores vivos.

La agenda del grupo es muy activa y variada, pudiendo llegar al centenar de conciertos al año. A su substancial seguimiento en Europa, particularmente en el Mediterráneo y los países de Europa central, se suma sus visitas regulares a Japón, Estados Unidos y Canadá.

La reputación del grupo como agrupación de música antigua consta desde 1980 y también son de esa fecha sus series de grabaciones de gran éxito para EMI (muchas de las cuales han sido sacadas de nuevo a la venta por Virgin y ahora también por su propio sello Hilliard LIVE). Sin embargo, desde su comienzo el grupo ha prestado la misma atención a la música contemporánea.

El grupo continua con su búsqueda de establecer fuertes lazos con compositores vivos, sobre todo en el ámbito orquestal. En 1999 estrenaron *Miroirs des Temps*, de Unsuk Chin, con la London Philharmonic Orchestra y Kent Nagano, seguida en el mismo año por el estreno en los BBC Proms de la obra *Quickening* de James McMillan, encargada conjuntamente por la BBC y la Philadelphia Orchestra. Con Lorin Maazel y la New York Philharmonic hicieron el estreno mundial de la *3ra Sinfonía* de Stephen Hartke y últimamente colaboraron con la Munich Chamber Orchestra para una nueva pieza de Erkki-Sven Tüür. En el 2007, el grupo unió fuerzas con la Orquesta Filarmónica de Dresden para estrenar la obra *Nunc Dimittis* del compositor ruso Alexander Raskatov, que más tarde sería grabada para ECM.

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

The group's agenda is very active and varied with more than a hundred of concerts each year. These include a substantial work in Europe, particularly in the Mediterranean and central European countries, plus regular visits to Japan, USA and Canada.

The group's standing as an early music ensemble dates from the 1980s with its series of successful recordings for EMI (many of which have now been re-released on Virgin and now available on its own record label Hilliard LIVE). But from the start it has paid equal attention to new music.

The group continues in its quest to forge relationships with living composers, mainly in an orchestral context. In 1999, they premiered *Miroirs des temps* by Unsuk Chin with the London Philharmonic Orchestra and Kent Nagano. In the same year, James MacMillan's *Quickening* commissioned jointly by the BBC and the Philadelphia Orchestra, was premiered at the BBC Proms. With Lorin Maazel and the New York Philharmonic, they performed the world premiere of Stephen Hartke's 3rd Symphony and they recently collaborated with the Munich Chamber Orchestra with a new work by Erkki-Sven Tüür. In 2007 they joined forces with the Dresden Philharmonic Orchestra to premiere *Nunc Dimittis* by the Russian composer Alexander Raskatov, also recording this for ECM.

## Programa

### ***In Paradisum***

Canto francés do século XVII da Misa de Requiem con polifonía, por Vitoria e Palestrina

Canto francés del siglo XVII de la Misa de Requiem con polifonía, por Victoria y Palestrina

17th French chant of the Requiem Mass with polyphony by Victoria and Palestrina

Victoria - *Taedet animam meam (Officium Defunctorum 1605)*

***Introit - Requiem aeternam***

***Kyrie***

Palestrina - *Domine quando veneris*

***Gradual - Requiem aeternam***

Victoria - *Libera me Domine (Officium Defunctorum 1592)*

***Tract - Absolve Domine***

Palestrina - *Ad Dominum cum tribularer*

***Sequence - Dies irae***

Palestrina - *Miserere mei Deus*

***Offertory - Domine Iesu Christe***

Victoria - *Peccantem me quotidie (Officium Defunctorum 1592)*

***Sanctus Benedictus***

Palestrina - *Heu mihi Domine*

***Agnus Dei***

***Communion - Lux aeterna***

Palestrina - *Libera me Domine*





**Tomás Luís de Vitoria (1548-1611).** Naceu en Avila onde foi neno cantor na Catedral, iniciando os seus estudos musicais de teoría do canto chan, contrapunto e composición e exercitándose na práctica do teclado. Aos 19 anos viaxa a Roma e ingresa no *Collegium Germanicum*, fundado polos xesuítas, onde puido recibir leccións de Giovanni Pierluigi dá Palestrina, mestre de capela e instrutor de canto e música do próximo Seminario Romano. En 1578 ingresa na Congregación do Oratorio, fundada por Felipe Neri, participando activamente na renovación da Igrexa católica tras o Concilio de Trento.

Foi un dos alumnos máis avantaxados de Palestrina. A súa obra musical foi eminentemente relixiosa e foi o máis importante dos primeiros mestres que puxeron música á nova liturxia renovada, xurdida tras o Concilio de Trento. Este reto fará que a estética de Vitoria se vai separando da de Palestrina, creando un novo modelo, máis espiritual e directo, que se converterá no paradigma da música relixiosa católica do barroco. A súa influencia en autores posteriores será importantísima, algúns din que, particularmente en Mozart, aínda que esta influencia chega ata o século XX, cando foi tomado como modelo polos compositores do Cecilianismo.

Compuxo poucas obras: dúas novas edicións de misas e por suposto o seu *Officium Defunctorum*, obra composta inicialmente para as exequias da emperatriz Maria de Austria, de quen fora Capelán. Obra que, retocada se publica posteriormente con motivo das exequias da infanta Margarita, filla da Emperatriz.

É probablemente a obra musical escrita en España que máis influíu na música universal. A súa particular estética faise sentir en case toda a música relixiosa católica do barroco.

**Giovanni Pierluigi de Palestrina (1525-1594).** Naceu nun pobo próximo a Roma, do cal tomou o nome. Aos 12 anos xa era membro do coro na basílica de Santa María a Maior, onde tivo a oportunidade de familiarizarse coa obra de compositores da escola francoflamenca como Josquin Desprez e Jean Mouton. En 1544 foi nomeado organista da catedral de San Agapito en Palestrina, ata ocupar o posto de mestre da Capella Giulia e membro da Capela Sixtina.

A súa música sempre estivo impregnada do espírito místico da igrexa. A serenidade da música de Palestrina emana de diferentes fontes técnicas: a súa música é vocal e carece de partes instrumentais, todas as voces son de carácter similar, o que produce unha sonoridade homoxénea. A pesar de que Palestrina só utilizaba algúns acordes nas súas composicións, en cada voz variaba a distancia entre as notas dos acordes, conseguindo así cambios sutís pero mantendo unha sensación xeral de constancia. En canto ao ritmo evitaba a sensación dun pulso forte, permitindo que cada voz tivese a súa propia acentuación independente. Creou un pulso sutil situando as notas disonantes ou inestables nos tempos débiles do compás e as notas consonantes ou estables nos tempos fortes. Para rematar, as súas liñas melódicas desenvólvense ao longo de ondulacións longas e suaves nas cales calquera salto ascendente ou descendente importante queda equilibrado por unha volta ao centro da ondulación. Palestrina non foi un innovador en canto á técnica musical, senón que creou un modelo que permitise a outros compositores emular o ton místico relixioso da súa música. Palestrina mostrouse sempre insatisfeito coas reformas da liturxia sacra ditadas polo Concilio de Trento, as cales converteron en non canónicas algunhas das súas misas e

outras obras temperás, salpicadas de interposicións profanas alleas ao texto oficial. Foi un compositor prolífico, no que cantidade e calidade non están rifadas. De toda a súa inxente produción, as misas son as obras en que máis se evidencia o maxisterio do músico. Unhas veces construídas sobre un *cantus firmus* de procedencia gregoriana, outras baseadas en temas procedentes de motetes ou madrigais, tanto propios como doutros autores contemporáneos ou, ata de cancións populares, obras todas elas dunha beleza imperecedora.

Xunto ao español Tomás Luís de Vitoria, o inglés Willian Byrd e o flamenco Orlando di Lasso, Palestrina marca a culminación do estilo polifónico. A súa música, practicamente toda ela de carácter sacro e a capella, sen acompañamento instrumental de ningún tipo, distínguese pola súa beleza espida, a súa profunda e serena espiritualidade e a súa severidade construtiva.

Texto da organización

**Tomás Luis de Victoria (1548-1611).** Nació en Avila donde fue niño cantor en la Catedral, iniciando sus estudios musicales de teoría del canto llano, contrapunto y composición y ejercitándose en la práctica del teclado. A los 19 años viaja a Roma e ingresa en *Collegium Germanicum*, fundado por los jesuitas, donde pudo recibir lecciones de Giovanni Pierluigi da Palestrina, maestro de capilla e instructor de canto y música del cercano Seminario Romano. En 1578 ingresa en la Congregación del Oratorio, fundada por Felipe Neri, participando activamente en la renovación de la Iglesia Católica tras el Concilio de Trento.

Fue uno de los alumnos más aventajados de Palestrina. Su obra musical fue eminentemente religiosa y fue el más importante de los primeros maestros que pusieron música a la nueva liturgia renovada, surgida tras el Concilio de Trento. Este reto hará que la estética de Vitoria se vaya separando de la de Palestrina, creando un nuevo modelo, más espiritual y directo, que se convertirá en el paradigma de la música religiosa católica del barroco. Su influencia en autores posteriores será importantísima, algunos dicen que, particularmente en Mozart, aunque esta influencia llega hasta el siglo XX, cuando fue tomado como modelo por los compositores del Cecilianismo.

Compuso pocas obras: dos nuevas ediciones de misas y por supuesto su *Officium Defunctorum*, obra compuesta inicialmente para las exequias de la emperatriz Maria de Austria, de quien había sido Capellán. Obra que, retocada se publica posteriormente con motivo de las exequias de la infanta Margarita, hija de la Emperatriz.

Es probablemente la obra musical escrita en España que más ha influido en la música universal. Su particular estética se hace sentir en casi toda la música religiosa católica del barroco.

**Giovanni Pierluigi de Palestrina (1525-1594).** Nació en un pueblo cercano a Roma, del cual tomó el nombre. A los 12 años era ya miembro del coro en la basílica de Santa María la Mayor, donde tuvo la oportunidad de familiarizarse con la obra de compositores de la escuela francoflamenca como Josquin Desprez y Jean Mouton. En 1544 fue nombrado organista de la catedral de San Agapito en Palestrina, hasta ocupar el puesto de maestro de la Capella Giulia y miembro de la Capilla Sixtina.

Su música siempre estuvo impregnada del espíritu místico de la iglesia. La serenidad de la música de Palestrina emana de diferentes fuentes técnicas: su música es vocal y carece de partes instrumentales, todas las voces son de carácter similar, lo que produce una sonoridad homogénea. A pesar de que Palestrina sólo utilizaba algunos acordes en sus composiciones, en cada voz variaba la distancia entre las notas de los acordes, consiguiendo así cambios sutiles pero manteniendo una sensación general de constancia. En cuanto al ritmo evitaba la sensación de un pulso fuerte, permitiendo que cada voz tuviera su propia acentuación independiente. Creó un pulso sutil situando las notas disonantes o inestables en los tiempos débiles del compás y las notas consonantes o estables en los tiempos fuertes. Por último, sus líneas melódicas se desarrollan a lo largo de ondulaciones largas y suaves en las cuales cualquier salto ascendente o descendente importante queda equilibrado por una vuelta al centro de la ondulación. Palestrina no fue un innovador en cuanto a la técnica musical, sino que creó un modelo que permitiera a otros compositores emular el tono místico religioso de su música.

Palestrina se mostró siempre insatisfecho con las reformas de la liturgia sacra dictadas por el concilio de Trento, las cuales convirtieron en no canónicas a algunas de sus misas y otras obras tempranas, salpicadas de interposiciones profanas ajenas al texto oficial.

Fue un compositor prolífico en el que cantidad y calidad no están reñidas. De toda su ingente producción, las misas son las obras en que más se evidencia el magisterio del músico. Unas veces construidas sobre un *cantus firmus* de procedencia gregoriana, otras basadas en temas procedentes de motetes o madrigales, tanto propios como de otros autores contemporáneos o, incluso de canciones populares, obras todas ellas de una belleza imperecedera.

Junto al español Tomás Luis de Victoria, el inglés William Byrd y el flamenco Orlando di Lasso, Palestrina marca la culminación del estilo polifónico. Su música, prácticamente toda ella de carácter sacro y a capella, sin acompañamiento instrumental de ningún tipo, se distingue por su belleza desnuda, su profunda y serena espiritualidad y su severidad constructiva.

Texto de la organización

**Tomás Luis de Victoria (1548-1611)** was born in Ávila. He was a choirboy in Ávila Cathedral. He began studying plainsongs, keyboard as well as composition. At 19 he went to Rome and became cantor at the *Collegium Germanicum*, founded by the Jesuits where he took lessons from Giovanni Pierluigi da Palestrina, chapelmaster and instructor of plainsongs of the nearby Roman Seminar. In 1578 he was admitted to the *Oratory Congregation of Saint Philip Neri*, participating actively in the renewal of the Catholic Church after the Council of Trent

He was one of the most outstanding students of Palestrina. His musical work was eminently religious and the most important of the early teachers to put music to the new liturgy renewed after the Council of Trent. This challenge will make Victoria aesthetics go apart from that of Palestrina creating a new model, more spiritual and direct, which will become the paradigm of the Baroque Catholic Church music. His influence

on later writers will be very important, some say, especially in Mozart, although this influence reaches the twentieth century, when he was taken as a model by the composers of the Cecilian Movement.

He wrote a few pieces: two new editions of masses and of course its *Officium Defunctorum*, a work originally composed for the funeral of Empress Maria of Austria, of whom he had been chaplain. This piece was reworked on the occasion of the funeral of Princess Margaret, daughter of the Empress.

It is probably the musical work written in Spain that has most influenced the world music. Its particular aesthetic is felt in almost every Catholic church music of the Baroque.

**Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594).** He was born in a village near Rome, from which he took his name. At the age of 12 he was already a member of the choir in the Basilica of Santa Maria Maggiore, where he had the opportunity to familiarise himself with the works of composers from the Franco-Flemish school such as Josquin Desprez and Jean Mouton. In 1544 he was appointed organist at the Cathedral of San Agapito in Palestrina, until he took up the post of maestro at the Capella Giulia and became a member of the Sistine Chapel.

His music was always impregnated with the mystical spirit of the Church. The serenity of Palestrina's music emanates from several technical sources: his music is vocal and lacks instrumental parts; all the voices are similar in character, which produces a homogeneous sound. Despite Palestrina only using some chords in his compositions, he varied the distance between the notes in the chords in each voice, thus achieving subtle changes whilst maintaining a general feeling of perseverance. With regard to rhythm, he avoided the sensation of a strong pulse, letting each voice have its own independent accentuation. He created a subtle pulse by placing dissonant or unstable notes on the weak tempo of the beat and consonant or stable ones on the strong tempos. Finally, his melody lines are developed throughout long, smooth undulations, in which any major jump up or down is balanced by a return to the centre of the undulation. As far as musical technique is concerned Palestrina was no innovator, but he did create a model that allowed other composers to emulate the religious mystic tone of his music.

Palestrina was always dissatisfied with the reforms of the sacred liturgy dictated by the Council of Trent, which made some of his masses other early works non-canonical as they were sprinkled with profane insertions from outside the official text.

He was a prolific composer for whom quality and quantity were not at odds with each other. From all his copious production, his masses best show the musician's mastery. At times built upon a *cantus firmus* of Gregorian origin, at others based on themes originating from motets or madrigals, both his own or by other contemporaries or, even folk songs, all works with an imperishable beauty.

Together with Spaniard Tomás Luis de Victoria, Englishman William Byrd and the Flemish Orlando di Lasso, Palestrina marks the culmination of the polyphonic style. His music, which is practically all sacred and a capella, with no musical accompaniment of any kind, stands apart because of its naked beauty, its profound and serene spirituality and its constructive severity.

## Alim & Fargana Qasimov

Azerbaixan

Xoves, 1, 23:55 h.  
Igrexa da Universidade



**Alim Qasimov**, naceu en 1957 na pequena vila de Shamakha, a uns 100 k m. de Baku, capital da república de Azerbaiján. Con 11 anos, construíu un laúde de aluminio con unllas e cables eléctricos. Aprobou os exames para a escola Mugham en Baku, onde ademais de estudar o repertorio Mugham de Azerbaiján, tamén estudou as técnicas de cantos e a arte da improvisación. Aos 25 anos gañou o Kjabbar-Qarjaghdioghlu, unha competición de canto. Qasimov continuou buscando novas direccións na interpretación do repertorio Mugham. “Algunhas xentes din que isto destrúe a música, pero a música non é simplemente un moble que se cambia de lugar”, di ; “o mundo onde vivimos pide isto e eu aprendín estas músicas durante días e noites e sei como apreciála”.

”Para ser músico tes que ter un lume dentro de ti”, di Qasimov, “telo ou non o tes. Estou convencido que se a mocidade ten esta faísca -chámao inspiración ou lume espiritual- entón poden interpretar calquera tipo de música: pop, folk, ou clásica, calquera que sexa, será sobresañte.

O talento de Fargana Qasimov (1979) gravita naturalmente ao redor da música que escoitou do seu pai: música clásica de Azerbaiján (mugham) e o repertorio popular de cancións bardicas cantadas por “ashiqs”, cantantes e poetas que se poderían considerar como modernos trobadores.

En 1999 Alim Qasimov foi premiado co prestixioso Premio Musical IMC/UNESCO: Alim e Fargana Qasimov son artistas que traballan regularmente con Aga Khan Music Initiative, actuando regularmente nas máis prestixiosas salas de concertos de todo o mundo e colaborando con artistas tanto da contorna de música popular como de música clásica. Nos últimos anos destaca a súa colaboración con Yo-Yo Ma e o Silk Road Ensemble.

Alim Qasimov, nació en 1957 en la pequeña villa de Shamakha, a unos 100 k m. de Baku, capital de la república de Azerbaiján. Con 11 años, construyó un laúd de aluminio con unllas y cables eléctricos. Aprobó los exámenes para la escuela Mugham en Baku, donde además de estudiar el repertorio Mugham de Azerbaiján, también estudió las técnicas de cantos y el arte de la improvisación. A los 25 años ganó el Kjabbar-Qarjaghdioghlu, una competición de canto. Qasimov continuó buscando nuevas

direcciones en la interpretación del repertorio Mugham. “Algunas gentes dicen que esto destruye la música, pero la música no es simplemente un mueble que se cambia de lugar”, dice ; “el mundo donde vivimos pide esto y yo he aprendido esta músicas durante días y noches y se cómo apreciarla”.

“Para ser músico tienes que tener un fuego dentro de ti”, dice Qasimov, “lo tienes o no lo tienes. Estoy convencido que si la juventud tiene esta chispa –llámalo inspiración o fuego espiritual- entonces pueden interpretar cualquier tipo de música: pop, folk, o clásica, cualquiera que sea, será sobresaliente.

El talento de Fargana Qasimov (1979) gravita naturalmente en torno a la música que ha escuchado de su padre: música clásica de Azerbaijan (mugham) y el repertorio popular de canciones bardicas cantadas por “ashiqs”, cantantes y poetas que se podrían considerar como modernos trovadores.

En 1999 Alim Qasimov fue premiado con el prestigioso Premio Musical IMC/UNESCO: Alim y Fargana Qasimov son artistas que trabajan regularmente con Aga Khan Music Initiative, actuando regularmente en las más prestigiosas salas de conciertos de todo el mundo y colaborando con artistas tanto del entorno de música popular como de música clásica. En los últimos años destaca su colaboración con Yo-Yo Ma y el Silk Road Ensemble.

Born in 1957, Alim Qasimov grew up in Shamakha a village 100 km north of Baku, the capital of the Republic of Azerbaijan. At 11 he built an aluminium lute with nails and electrical cables. He passed the examinations for Mugham school in Baku, where apart from studying the Mugham repertoire he also studied vocal techniques and the art of improvisation. At 25 he won the national Jabbar Garyaghdiohlu singing competition.

“Some people say that this destroys music, but music is not just a piece of furniture that can be removed”, he says “The world where we live demands this and I’ve learned this music for days and nights and I know how to appreciate it”.

"To be a musician, there has to be a fire burning in you," declares Qasimov "It's either there or isn't. I'm convinced that if young people have this spark - call it inspiration, call it spiritual fire - then they can perform any kind of music. It could be pop, folk, or classical, but whatever it is, they'll stand out."

Qasimov's daughter, Ferghana Qasimova (1979) had been practising with her father, performing the classical music of Azerbaijan (mugham) and the folk repertoire of badic songs performed by “ashiqs”, singers and poets who could be considered as modern troubadours.

In 1999 Alim Qasimov won the International IMC-UNESCO Music Prize: Alim and Ferghana Qasimov work regularly with the Aga Khan Music Initiative, with performances in the most prestigious concert halls all over the world, collaborating with artists from both the popular and classical music environment.

In recent years he has been collaborating with Yo-Yo Ma and The Silk Road Ensemble.

## Programa

Música espiritual de Azerbaijan  
Spiritual music of Azerbaijan



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

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

As interpretacións contemporáneas deste xénero musical reflicten distintos períodos da complexa historia do Acerbaixán, e particularmente os seus contactos cos persas, os armenios, os xeorxianos e con certos pobos turcos. Este xénero musical comparte algunhas características artísticas co maqam iraquí, o radif persa e o makam turco. Outrora, tocábase principalmente en dúas ocasións: o toy, é dicir, o banquete tradicional do casamento, e o majles, un faladoiro privado de afeccionados. Tamén practicaban esta arte os membros das ordes sufíes e os actores que interpretaban os dramas relixiosos chamados ta`zie ou sabih.

Organizábanse certames oficiais e encontros informais que servían para dar a coñecer ao público a estes músicos consumados.

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

O mugham perdeu algunhas das súas características estéticas por mor das influen-

cias europeas, particularmente influentes en canto ao modo en que os músicos interpretan e transmiten a súa arte ás novas xeracións.

Cortesía do Aga Khan Trust for Culture

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

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

Las interpretaciones contemporáneas de este género musical reflejan distintos periodos de la compleja historia del Azerbaiyán, y particularmente sus contactos con los persas, los armenios, los georgianos y con ciertos pueblos turcos. Este género musical comparte algunas características artísticas con el maqam iraquí, el radif persa y el makam turco. Antaño, se tocaba principalmente en dos ocasiones: el toy, es decir, el banquete tradicional del casamiento, y el majles, una tertulia privada de aficionados. También practicaban este arte los miembros de las órdenes sufíes y los actores que interpretaban los dramas religiosos llamados ta'zie o sabih. Se organizaban certámenes oficiales y encuentros informales que servían para dar a conocer al público a estos músicos consumados.

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

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

Cortesía del Aga Khan Trust for Culture

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

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

The contemporary performances of this traditional musical form reflect different pe-



riods of the complex history of Azerbaijan, and particularly its contacts with Persians, Armenians, Georgians and with some Turkish people. This musical form shares some features with the Iraqi Maqam, the Persian radif and the Turkish makam. In the past, it was played mostly on two occasions, the toy, that is, the traditional wedding feast and the majles, a private gathering of amateurs. This art was also practiced by the members of the Sufi orders and the actors playing the religious dramas called ta'zie or sabih. Official competitions and informal meetings were organized to make known to the public these accomplished musicians.

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

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

Courtesy of Aga Khan Trust for Culture

## Parissa

Irán

Venres, 2, 20:00 h.  
Capela Real do Hostal dos Reis Católicos



**Parissa**, nace en 1950 en Shabsavar. Traballou a voz co seu pai, quen tivo moita importancia na súa educación musical. Foi alentada a participar en varios concursos musicais onde atopou ao seu mestre, Mahmood Karimi ensinándolle música Persa (Dastgah, e Radif) e presentándoa ao Ministerio de Cultura e Arte para actuacións profesionais, cantando en festivais tanto de Iran como do estranxeiro para presentar a tradición musical persa.

En 1973, empeza a traballar no Centro de Conservación e Disseminación da Música fundado e dirixido por Dr. Daryoosh Safvat, e continua dando concertos por toda Europa. Durante estes anos concéntrase na interpretación de antigas cancións populares e tradicionais baixo a dirección do mestre Davami. As súas actuacións neste período tiveron lugar no Festival de Arte de Shiraz, a Television Iraniana, a Universidade de Teheran, Bagh Ferdows Hall, City Theatre, Artes tradicionais asiáticos organizado pola Fundación de Xapón.

Tras a Revolución de 1978-1979, por mor de disturbios políticos nos asuntos musicais, tivo que parar as súas actividades culturais. Con todo, en 1980, o Centro de Conservación e Difusión da Música solicita de novo para dar clases de canto persa para mulleres (xa que non se permitía que as mulleres tivesen actividades musicais e sobre todo que cantasen), proposición que acepta, xa que pensa que non a podía rexeitar. Traballa con eles ata 1995, ano en que, por primeira vez desde o principio da Revolución, decide marcharse do seu país para actuar en varios países de Europa, onde foi unanimemente aclamada. Á súa volta, deixa de traballar co Centro de Conservación e Difusión de Música para comezar a impartir clases privadas de música e para poder viaxar e cantar por todo o mundo.

*"Sempre considerei a música como unha arte sacra e sublime e nunca pensei que fora un medio para vivir. Para min a música foi un medio para voar cara a outros mundos. O mundo da abstracción é o mundo da delicadeza e da beleza, e a alma non pode entender esta beleza a non ser que estea libre de afectos terreaís. A música é, o meu entender, á arte máis apropiada para achegarse a este mundo espiritual".*

**Parissa**, nace en 1950 en Shabsavar. Trabajó la voz con su padre, teniendo mucha importancia en su educación musical. Fue alentada a participar en varios concursos musicales donde encontró a su maestro, Mahmood Karimi enseñándole música Persa (Dastgah, y Radif) y presentándola al Ministerio de Cultura y Arte para actuaciones

profesionales, cantando en festivales tanto de Iran como del extranjero para presentar la tradición musical persa.

En 1973, empieza a trabajar en el Centro de Conservación y Diseminación de la Música fundado y dirigido por Dr. Daryoosh Safvat, y continua dando conciertos por toda Europa. Durante estos años se concentra en la interpretación de antiguas canciones populares y tradicionales bajo la dirección del maestro Davami. Sus actuaciones en este periodo tuvieron lugar en el Festival de Arte de Shiraz, la Television Iraní, la Universidad de Teheran, Bagh Ferdows Hall, City Theatre, Artes tradicionales asiáticas organizado por la Fundación de Japón.

Tras la Revolución de 1978-1979, a causa de disturbios políticos en los asuntos musicales, tuvo que parar sus actividades culturales. Sin embargo, en 1980, el Centro de Conservación y Difusión de la Música la solicita de nuevo para dar clases de canto persa para mujeres (ya que no se permitía que las mujeres tuvieran actividades musicales y sobre todo que cantasen), proposición que acepta ya que piensa que no la podía rechazar. Trabaja con ellos hasta 1995, año en que, por primera vez desde el principio de la Revolución, decide marcharse de su país para actuar en varios países de Europa, donde ha sido unánimemente aclamada. A su vuelta, deja de trabajar con el Centro de Conservación y Difusión de Música para comenzar a impartir clases privadas de música y para poder viajar y cantar por todo el mundo.

*“Siempre he considerado la música como un arte sacro y sublime y nunca pensé que fuera un medio para vivir. Para mí la música ha sido un medio para volar hacia otros mundos. El mundo de la abstracción es el mundo de la delicadeza y de la belleza, y el alma no puede entender esta belleza a no ser que esté libre de afectos terrenales. La música es, a mi entender, al arte más apropiado para acercarse a este mundo espiritual”.*

Parissa was born in 1950. She worked her voice with her father who was very important in her musical education. She was encouraged to participate in various musical concerts where she met her music master, Mahmood Karimi who taught her Persian music (Dastgah and Radif). He introduced her to the Ministry of Culture and Arts for professional performances, singing in festivals in Iran and also performing some concerts abroad to present Persian traditional music.

In 1973 she began to work at the Centre of Preservation and Dissemination of Music founded and managed by Dr. Daryoosh Safvat, and she continues performing some concerts all over Europe. During those years she has been successfully concentrating on teaching old and traditional songs under tutorship of master Davami. Her performances during this period took place at the Art Festival of Shiraz, Iranian television, Teheran University, Bagh Ferdows Hall, City Theatre, Asian traditional performing arts organized by the Japan Foundation.

After the Revolution, on 1978-1979, due to political disturbances in musical affairs, she was forced to stop her cultural activities. In 1980, the Center of Preservation and Dissemination of Music invited her again to teach persian songs to women (since women were not allowed to do any musical activities, especially singing), so she accepted the invitation because she thinks that she could not refuse it. She continues

working up to 1995. By that date, for the first time after the Revolution, she decided to leave her country and travel to several European countries, where she was unanimously welcomed. After her return she stopped her cooperation con the Center of Preservation and Dissemination of Music and she began to teach private music lessons and to travel and sing around the world.

*I have always thought of music, as a sublime and sacred art, and I never wished to use it as means of livelihood. For me, music was a mean to fly to other world. The world of abstracts is the world of delicacy and beauty, and soul cannot understand that beauty, unless it is free of earthly attachments. To me, music is the most appropriate art, by which one can get in touch with that world.*

## Programa

Música e poesía mística persa  
Música y poesía mística persa  
Persian mystical poetry and music

Comezo en modo “Mâhur”  
Comienzo en modo “Mâhur”  
Starting in mode “Mâhur”

### *Khosravani*

Composición métrica e vocal baseada no poema Man Dalgh Gero Kardam  
Composición métrica y vocal basada en el poema Man Dalgh Gero Kardam  
Metric and vocal composition based on the poem Man Dalgh Gero Kardam



Composición métrica baseada no poema Cheh Danestam Ke In Soda  
Composición métrica basada en el poema Cheh Danestam Ke In Soda  
Metric composition based on the poem Cheh Danestam Ke In Soda

Improvisación instrumental e vocal baseada no poema Bia Ey Moones-e Jaan Haaye Khasteh  
Improvisación instrumental y vocal basada en el poema Bia Ey Moones-e Jaan Haaye Khasteh  
Instrumental and vocal improvisation based on the poem Bia Ey Moones-e Jaan Haaye Khasteh

### *Nassir khâni*

Composición de métrica libre baseada no poema Hal-e ey kia Nafasi Bia  
Composición de métrica libre basada en el poema Hal-e ey kia Nafasi Bia  
Free metric composition based on the poem Hal-e ey kia Nafasi Bia

**Cambio a modo “Afshâri”**

Change to mode “Afshâri”

Improvisación instrumental e vocal baseada no poema Bandeye Saghi-e Eshgham  
 Improvisación instrumental y vocal basada en el poema Bandeye Saghi-e Eshgham

Instrumental and vocal improvisation based on the poem Bandeye Saghi-e Eshgham

Composición métrica baseada no poema Che Neshasteyee Door

Composición métrica basada en el poema Che Neshasteyee Door

Metric composition based on the poem Che Neshasteyee Door

*Shekasteh*

Improvisación instrumental e vocal baseada no poema Ey Jahane Kohne Ra To Jaan-e No

Improvisación instrumental y vocal basada en el poema Ey Jahane Kohne Ra To Jaan-e No

Instrumental and vocal improvisation based on the poem Ey Jahane Kohne Ra To Jaan-e No

*Zarbi in “shekasteh”*

Composición de métrica libre baseada no poema Dar in Raghso Darin Hey

Composición de métrica libre basada en el poema Dar in Raghso Darin Hey

Metric composition based on the poem Dar in Raghso Darin Hey

**Cambio a modo “Segâh”**

Change to mode “Segâh”

*Dar âmad*

Improvisación instrumental e vocal baseada no poema Kashki Az Gheire To Agah Naboodi Jane Man

Improvisación instrumental y vocal basada en el poema Kashki Az Gheire To Agah Naboodi Jane Man

Instrumental and vocal improvisation based on the poem Kashki Az Gheire To Agah Naboodi Jane Man

Composición métrica basada en el poema Asheghan Nalan Cho Nay

Composición métrica baseada no poema Asheghan Nalan Cho Nay

Metric composition based on the poem Asheghan Nalan Cho Nay

**Volta ao modo “Mahur”**

Vuelta al modo “Mâhur”

Back to mode “Mâhur”

Improvisación instrumental e vocal baseada no poema Shaadi Ey Kan Az Jahan  
 Improvisación instrumental y vocal basada en el poema Shaadi Ey Kan Az Jahan  
 Instrumental and vocal improvisation based on the poem Shaadi Ey Kan Az Jahan

Composición métrica baseada no poema Man Gholam-e Ghamaram  
 Composición métrica basada en el poema Man Gholam-e Ghamaram  
 Metric composition based on the poem Man Gholam-e Ghamaram

---

O repertorio clásico da música persa, perpetuado a través da tradición oral, consta dun corpus de pezas coñecidas como *Radif*. Devanditas pezas organízanse en 12 coleccións, das cales sete son estruturas modais básicas, similares aos *maqamat* da música árabe e coñecidas como *dastgahs* (sistemas), cuxos nomes son *Shur*, *Homayun*, *Segah*, *Chahargah*, *Mahur*, *Rast-Panjgah* e *Nava*. Os outros cinco modos son secundarios. Deles catro (*Abuata*, *Dashti*, *Bayati Tork* e *Afshari*) son derivados do *dastgah Shur*; mentres que o quinto, *Bayati Isfahan*, é un *sub-dastgah de Homayun*. As pezas individuais de cada colección reciben o nome de *gushés*: e máis que unha obra en si, son fórmulas modais melódico-rítmicas sobre as que o intérprete improvisa. Por iso, unha mesma peza tocada ata polo mesmo músico nun mesmo concerto será diferente na súa melodía, forma, duración e impacto emocional.

Os modos persas constrúense a semellanza dos do antigo sistema grego, é dicir, mediante a conxunción de dous tetracordios (fragmentos de escala de catro notas). Estas escalas ou modos sempre teñen sete notas, sen cromatismos, aínda que a súa afinación varía algo en relación á occidental. Por exemplo, posúen un intervalo de segunda neutra, entre unha menor e unha maior. Algúns modos tamén posúen un intervalo maior que a segunda maior sen chegar a ser aumentada. En canto ao ritmo, a maioría de *gushés* non posúen unha estrutura de compás estable, mentres que os de corte danzante en compás binario, terciario, cuaternario ou asimétrico, afunden as súas raíces nas músicas folclóricas da zona.

Do mesmo xeito que outros xéneros de Asia Central, a música persa é monofónica, é dicir, que todos os instrumentos tocan o mesmo esquema melódico sen connotacións harmónicas; é modal, permitindo cada modo distintos tipos melódicos ou *gushés*; na súa afinación utiliza algúns tons alleos á división temperada da oitava en 12 semitonos iguais; e cada peza adoita incorporar varias pausas. Pero, a diferenza dos estilos musicais próximos, a música persa distínguese polo estreito ámbito das súas melodías; os pasos conxuntos, sen saltos na melodía; o acento na cadencia, simetría e a repetición dos mesmos motivos melódicos en diferentes alturas; uns patróns rítmicos simples, de tempos rápidos; unha ornamentación florida; e a decoración vocal chamada *tahrir* e parecida ao *yodl*. Outra distinción é o fraseo dos *gushés*, que se adapta aos pés rítmicos poéticos.

As formas da música clásica persa son catro: unha para a voz e tres para as partes instrumentais. O *pishdaramad* é unha forma instrumental atribuída ao mestre do tar Darvish Khan: unha especie de preludio ao *daramad* (unha especie de guión ou esqueleto persoal e reconecible da realización) da *dastgah*, que pon fragmentos melódicos dalgúns dos *gushés* en compases de dous, tres ou catro tempos. A forma

instrumental do *cheharmezrab* asimilase ao *taksim* da tradición árabe: unha peza solista rápida que utiliza a melodía á que precede. A última forma instrumental é o *ring*: unha peza de carácter bailable que adoita finalizar a *dastgah*. Pola súa banda, a forma vocal chámase *tasnif*: o seu carácter é similar ao *pishdaramad* e adoita anteceder ao *ring* final.

Texto da organización

El repertorio clásico de la música persa, perpetuado a través de la tradición oral, consta de un corpus de piezas conocidas como *Radif*. Dichas piezas se organizan en 12 colecciones, de las cuales siete son estructuras modales básicas, similares a los *maqamat* de la música árabe y conocidas como *dastgahs* (sistemas), cuyos nombres son *Shur*, *Homayun*, *Segah*, *Chahargah*, *Mahur*, *Rast-Panjgah* y *Nava*. Los otros cinco modos son secundarios. De ellos cuatro (*Abuata*, *Dashti*, *Bayati Tork* y *Afshari*) son derivados del *dastgah Shur*; mientras que el quinto, *Bayati Isfahan*, es un *sub-dastgah* de *Homayun*. Las piezas individuales de cada colección reciben el nombre de *gushés*: más que una obra en sí, fórmulas modales melódico-rítmicas sobre las que el intérprete improvisa. Por ello, una misma pieza tocada incluso por el mismo músico en un mismo concierto será diferente en su melodía, forma, duración e impacto emocional.

Los modos persas se construyen a semejanza de los del antiguo sistema griego, es decir, mediante la conjunción de dos tetracordios (fragmentos de escala de cuatro notas). Estas escalas o modos siempre tienen siete notas, sin cromatismos, aunque su afinación varía algo en relación a la occidental. Por ejemplo, poseen un intervalo de segunda neutra, entre una menor y una mayor. Algunos modos también poseen un intervalo mayor que la segunda mayor sin llegar a ser aumentada. En cuanto al ritmo, la mayoría de *gushés* no poseen una estructura de compás estable, mientras que los de corte danzante en compás binario, terciario, cuaternario o asimétrico, hunden sus raíces en las músicas folclóricas de la zona.

Al igual que otros géneros del Asia Central, la música persa es monofónica, es decir, que todos los instrumentos tocan el mismo esquema melódico sin connotaciones armónicas; es modal, permitiendo cada modo distintos tipos melódicos o *gushés*; en su afinación utiliza algunos tonos ajenos a la división temperada de la octava en 12 semitonos iguales; y cada pieza suele incorporar varias pausas. Pero, a diferencia de los estilos musicales cercanos, la música persa se distingue por el estrecho ámbito de sus melodías; los pasos conjuntos, sin saltos en la melodía; el acento en la cadencia, simetría y la repetición de los mismos motivos melódicos en diferentes alturas; unos patrones rítmicos simples, de tempos rápidos; una ornamentación florida; y la decoración vocal llamada *tahrir* y parecida al *yodl*. Otra distinción es el fraseo de los *gushés*, que se adapta a los pies rítmicos poéticos.

Las formas de la música clásica persa son cuatro: una para la voz y tres para las partes instrumentales. El *pishdaramad* es una forma instrumental atribuida al maestro del tar Darvish Khan: una especie de preludeo al *daramad* (una especie de guión o esqueleto personal y reconocible de la realización) de la *dastgah*, que pone fragmen-

tos melódicos de algunos de los *gushés* en compases de dos, tres o cuatro tiempos. La forma instrumental del *cheharmezrab* se asimila al *taksim* de la tradición árabe: una pieza solista rápida que utiliza la melodía a la que precede. La última forma instrumental es el *ring*: una pieza de carácter bailable que suele finalizar la *dastgah*. Por su parte, la forma vocal se llama *tasnif*: su carácter es similar al *pishdaramad* y suele anteceder al *ring* final.

Texto de la organización

The classic repertoire of Persian music, expressed only through the oral tradition, is formed by a corpus of pieces known as *Radif*. These pieces are organized into twelve groupings, seven of which are known as basic modal structures, similar to the arab music *maqamat*, and are called the seven *dastgah* (systems) whose names are : *Shur*, *Homayun*, *Segah*, *Chahargah*, *Mahur*, *Rast-Panjgah*, and *Nava*. The remaining five are commonly accepted as secondary. Four of them: *Abuata*, *Dashti*, *Bayai Tork* and *Afshari* are considered to be derivatives of *dastgah shur*; and, *Bayati Isfahan* is regarded to be a *sub-dastgah of Homayun*. The individual pieces in each of the twelve groupings are generally called *gushé*; they are based on a series of modal scales upon which the performer is expected to improvise. Thus, even a single piece played by the same performer, at the same sitting, will be different in melodic composition, form, duration and emotional impact.

The principle involved in the construction of Persian modes is based on the concept of conjunction of two tetrachords (scale fragments of four notes) comparable to the ancient Greek system. These scales or modes always contain seven notes, without chromaticism, although its tuning varies somewhat in relation to the western. A very characteristic interval, however, is the neutral, second between a minor and a major. This is a highly flexible interval; but, in all its variations, it is noticeably larger than the minor second, but not sufficiently large to be an augmented second. Rhythmically, the majority of *gushes* does not have a stable metric order, while those of the dancing type in duple, triple, quadruple time, asymmetric meters, are found in the folk music of certain regions.

Like other genres of Middle Eastern, the music is mainly monophonic, ie, with each instrument in an ensemble following one melodic scheme, without melodic relationship. The music is based upon a modal system; with each mode engendering different melodic types, called *gushéhs*. The use of microtones divides the scales into more than twelve semi-tones. There are a number of substantial pauses in each piece. But, unlike the musical styles nearby, the melodies in the Persian music are concentrated on a relatively narrow register, the melodic movement occurs by conjunct steps; the emphasis is on cadence, symmetry, and the repetition of the same melodic motives at different pitches; the rhythmic patterns are kept simple, the tempo is rapid and the ornamentation is dense; vocal parts are often decorated with *Tahrir* similar to *yodl*. Another distinction is the phrasing that

Four are the forms of the Persian classical music. One vocal form and three instrumental forms. The *pishdaramad* is an instrumental form which was invented by a great



master of the tar, Darvish Khan, and was intended as a prelude to the *daramad* (a kind of script) of a *dastgah*. It may be in duple, triple, or quadruple time, and it draws its melody from some of the important *gushehs* of the piece. The instrumental form of the *Cheharmezrab* is assimilated to *taksim* of the Arabic tradition: a solo fast piece, usually based on the melody immediately preceding it. The third instrumental form is the *ring*, which is a simple dance piece that is usually played at the conclusion of the *dastgah*. On the other hand, the vocal form is called *tasnif*. It has a design similar to the *pishdaramad*, and is usually placed immediately before the *ring*.

Text by the organisation

## Il Suonar Parlante

Italia

---

Vittorio Ghielmi, *director*  
Graciela Gibelli, *soprano*  
Carlos Mena, *contratenor*  
Fulvio Bettini, *bajo*

---

Venres, 2, 22:00 h.  
Igrexa de San Martiño Pinarío



**Il Suonar Parlante.** Esta expresión, inventada por Nicolo Paganini, refírese a unha técnica de emisión de son especial grazas á cal os instrumentos musicais poden realmente imitar a voz humana. Esta técnica sobreviviu nalgunhas zonas de Europa e de fóra de Europa e é esencial na nova interpretación do noso patrimonio de música antiga.

Desde fai uns anos a colaboración entre destacados solistas, dirixidos por Vittorio Ghielmi na formación de “Il Suonar Parlante”, está axudando a revivir a imaxe destes sons, así como un enorme labor en producións artísticas, seminarios, congresos e a xestión dunha colección de documentos ((International Academy of Ancient Music, Milano; Hochschule Weimar; Conservatorio Superiore della Svizzera Italiana etc.)

O ensemble creado por Ghielmi, **Il Suonar Parlante**, dedícase á investigación do repertorio antigo, e tamén á formación dunha nova realidade musical: colaborou con jazzistas como Kenny Wheeler, Uri Caine, Jim Black, Don Byron, Markus Stockhausen, Ernst Rejiseger, e cantautores como Vinicio Capossela, músico de tradición extraeuropea.

**Il Suonar Parlante.** Esta expresión, inventada por Nicolo Paganini, se refiere a una técnica de emisión de sonido especial gracias a la cual los instrumentos musicales pueden realmente imitar la voz humana. Esta técnica ha sobrevivido en algunas zonas de Europa y de fuera de Europa y es esencial en la nueva interpretación de nuestro patrimonio de la música antigua.

Desde hace unos años la colaboración entre renombrados solistas, dirigidos por Vittorio Ghielmi en la formación de “Il Suonar Parlante”, está ayudando a revivir la imagen de estos sonidos, así como una enorme labor en producciones artísticas, seminarios, congresos y la gestión de una colección de documentos (*International Academy of Ancient Music*, Milano; *Hochschule Weimar*; *Conservatorio Superiore della Svizzera Italiana* etc.)

El ensemble creado por Ghielmi, **Il Suonar Parlante**, se dedica a la investigación del repertorio antiguo, y también a la formación de una nueva realidad musical: ha colaborado con jazzistas como Kenny Wheeler, Uri Caine, Jim Black, Don Byron, Markus Stockhausen, Ernst Rejiseger, y cantautores como Vinicio Capossela, músico de tradición extraeuropea.

**Il Suonar Parlante** – a concept that goes back to Nicolo Paganini, and designates a technique for a special sound emission thanks to which the musical instruments can emulate the human voice. This technique has survived in some areas of Europe and outside Europe and has become essential in the new performances of the early music heritage

In recent years the collaboration between renowned soloists, directed by Vittorio Ghielmi in the “Il Suonar Parlante” ensemble is helping to revive the image of these sounds, as well as a tremendous work in artistic productions, seminars, conferences and the management of a collection of documents (*International Academy of Ancient Music*, Milano; *Hochschule Weimar, Conservatorio Superiore della Svizzera Italiana* etc.)

The ensemble founded by Ghielmi, **Il Suonar Parlante**, is dedicated to the study of ancient repertoire, and also to the formation of a new musical reality: he has collaborated with jazzists like Kenny Wheeler, Uri Caine, Jim Black, Don Byron, Markus Stockhausen, Ernst Rejseger as well as with pop singers like Vinicio Capossela, a non-European musician.

**Vittorio Ghielmi.** Músico italiano, violagambista e director. Comparado pola crítica con Pablo Casals e Jasha Heifetz («*Le monde da Musique*») abriu o camiño a unha imaxe sonora diferente do repertorio antigo en xeral e da viola da gamba en particular, ampliando a técnica e o repertorio.

Nacido en Milán, inicia aos catro anos o estudo do violín e posteriormente de viola da gamba, distinguíndose desde moi novo pola intensidade e versatilidade da súa interpretación musical. En 1995 gaña o Concorso Internazionale Romano Romanini per strumenti ad arco (Brescia), en 1997 recibe o Edwin Bodky Award (Cambridge, Massachussets, USA).

Estudou viola da gamba con Roberto Gini (Milán), W. Kuijken (Conservatoire Royale, Bruxelas), C. Coin (París); graduouse en Filoloxía Italiana na Università Católica de Milán.

Como solista ou director, no campo da música clásica e antiga, actuou nas máis prestixiosas salas do mundo acompañado de importantes orquestras (Os Angeles Philharmonic Orchestra no Bowl Hall Hollywood, London Philharmonia, Wiener Philharmoniker, Il Giardino Armonico, Freiburger Baroque Orchestra, etc..)

Vittorio Ghielmi, co seu traballo como solista, deu unha imaxe totalmente nova ao son deste instrumento, recoñecido como un dos máis sobresaintes violagambistas é invitado para ofrecer recitais, tanto como solista como con orquestras en todo o mundo: J.G.Graun só gamba, concertos cos Angeles Philharmonic Orchestra, Hollywood Bowl Hall 2005; London Philharmonia, Wiener Philharmoniker etc.; así como con orquestras barrocas como Il Giardino Armonico; Freiburger Baroque Orchestra etc.

Interpretou estreas mundiais de novas composicións, entre elas o Concerto para viola da gamba e orquestra de Uri Caine (Amsterdam Concertgebouw e Bruxelles Bozar, 2008).

**Vittorio Ghielmi.** Músico italiano, *violagambista* y director. Comparado por la crítica con Pablo Casals y Jasha Heifetz (“*Le monde de la Musique*”) ha abierto el camino a una imagen sonora diferente del repertorio antiguo en general y de la *viola da gamba* en particular, ampliando la técnica y el repertorio.

Nacido en Milán, inicia a los cuatro años el estudio del violín y posteriormente de la viola de gamba, distinguiéndose desde jovencísimo por la intensidad y versatilidad de su interpretación musical. En 1995 gana el *Concorso Internazionale Romano Romanini per strumenti ad arco* (Brescia), en 1997 recibe el *Edwin Bodky Award* (Cambridge, Massachussets, USA).

Estudió viola da gamba con Roberto Gini (Milán) W. Kuijken (Conservatoire Royale, Bruselas), C. Coin (París); se graduó en Filología Italiana en la Università Católica de Milán.

Como solista o director, en el campo de la música clásica y antigua, ha actuado en las más prestigiosas salas del mundo acompañado de importantes orquestas (*Los Angeles Philharmonic Orchestra* en el Bowl Hall Hollywood, *London Philharmonia*, *Wiener Philharmoniker*, *Il Giardino Armonico*, *Freiburger Baroque Orchestra*, etc..)

Vittorio Ghielmi, con su trabajo como solista, ha dado una imagen totalmente nueva al sonido de este instrumento, reconocido como uno de los más sobresalientes *violagambistas* es invitado para ofrecer recitales, tanto como solista como con orquestas en todo el mundo: J.G.Graun solo gamba concertos con *Los Angeles Philharmonic Orchestra*, Hollywood Bowl Hall 2005; *London Philharmonia*, *Wiener Philharmoniker* etc.; así como con orquestas barrocas como *Il Giardino Armonico*; *Freiburger Baroque Orchestra* etc.

Ha interpretado estrenos mundiales de nuevas composiciones, entre ellas el Concierto para viola da gamba y orquesta de Uri Caine (Amsterdam Concertgebouw y Bruxelles Bozar, 2008).

**Vittorio Ghielmi** is an Italian musician, viola da gamba player and conductor. Critics compare him with Pablo Casals and Jasha Heifetz (“*Le monde de la Musique*”). He has opened the way of a new approach to the sound of ancient music repertoire in general and to the viola da gamba in particular.

Born in Milano, at four he began studying violin and then *viola da gamba*, and still very young he attracts notice for the intensity and versatility of his musical interpretation. In 1995 he was the winner of the *Concorso Internazionale Romano Romanini per strumenti ad arco* (Brescia), and the *Edwin Bodky Award* (Cambridge, Massachussets, USA) in 1997.

He studied *viola da gamba* with Roberto Gini (Milan) W. Kuijken (Conservatoire Royale, Brussels) C. Coin (Paris); he graduated in Italian philology at the Catholic University of Milan.

As soloist or conductor in the field of classical and ancient music, he has played with important orchestras in the most prestigious halls in the world (*Los Angeles Philharmonic Orchestra* in the Hollywood Bowl Hall, *The London Philharmonia*, *Wiener Philharmoniker*, *Il Giardino Armonico*, *Freiburger Baroque Orchestra*, etc.).

Vittorio Ghielmi, as a soloist has given a completely new image to the sound of this

instrument. Recognized as one of the most outstanding *gamba player* he is invited to play as a solo performer as well as with orchestras around the world: J.G. Graun solo gamba concerts with *Los Angeles Philharmonic Orchestra*, Hollywood Bowl Hall in 2005; *The London Philharmonia*, *Wiener Philharmoniker*, etc. as well as baroque orchestras as *Il Giardino Armonico*, *Freiburger Baroque Orchestra*, etc.

He has performed world premieres of new compositions including the *concerto for viola da gamba and orchestra* by Uri Caine (Amsterdam Concertgebouw and Brussels Bozar, 2008).

---

## Programa

Lamentos para a Paixón na Alemaña  
de Bach

Lamentos para la Pasión en la Alemania  
de Bach

Laments for the Passion in the Germany  
of Bach

---

*Johannes Rosenmüller (1619-1683)*  
Sonata VIII a 5 (1682)

*Christian Geist (1637-1711)*  
"O traurigkeit, o Herzlied",  
lamento sulle piaghe del Cristo morto

*Dieterich Buxtehude (1637-1707)*  
Klag-lied, lamento per la morte del padre.

Ignaz Franz von Biber da "balletti lamentabili"

*Matthias Weckmann (1619-1674)*  
"Wie liegt die Stadt so wüste" Lamentation Hamburg 1663

*Johann Sebastian Bach (1685-1750)*  
Jesu, meine Freude  
Herzlich tut mich verlangen (BWV 727) = O Haupt voll Blut und Wunden  
Wenn wir in höchsten Nöten (BWV 641)  
Herr Gott, nun schleuss den Himmel auf (BWV 617)

*Heinrich Bach (1615-1692)*  
"Lamento, Ach, dass ich Wassers gnug hätte"

*Dieterich Buxtehude (1637-1707)*  
"Ich habe Lust abzuschneiden" (ho desiderio di dipartire)

---



Tras a plenitude que para a sociedade renacentista supuxo o s. XVI, a fins do século XVII, Europa entra nunha crise xeral que abarcou o relixioso, o político e o económico (Guerra dos 30 anos en Alemaña (1614-1648). As monarquías das distintas nacións, o clero e a poderosa nobreza, porán a arte ao servizo de Deus ou de intereses políticos: entre estes dous polos moveranse os compositores da época.

A Alemaña de Bach non tiña nin as institucións nin os trazos dun Estado. Alemaña era a existencia de diminutos Estados, cada un coas súas propias leis, corte, exército, etc. No ámbito dunha Saxonia rica e puxante, é onde Bach dirixiu o Collegium Musicum que actuaba no distinguido Café Zimmermann de Leipzig. Aínda que algúns musicólogos prefiren encerrar a Bach nun misticismo elevado, cinguido ás súas tarefas eclesiásticas con humildade e resignación, no que non cabe outra cousa que o seu universo espiritual, a verdade é que o número de anos que Bach dedicou á composición de música sacra como primeira tarefa cífrase en menos dun cuarto da súa vida creadora, sen que iso signifique mingua algunha das súas conviccións relixiosas, morais e da súa ortodoxia luterana.

Hai que notar que a tipografía musical era moi florecente en Alemaña, e que a comunidade luterana valeuse diso para imprimir moitas coleccións de música polifónica destinada ao culto, aínda que grandes compositores protestantes escribían motetes e salmos en latín, alternándoos cos compostos sobre texto alemán, aínda que preferían moitas veces escribir música sacra sobre perícopas con texto libre, a cultivar as formas litúrxicas tradicionais.

A reforma luterana favoreceu unha música sacra coral, baseada en himnos, para que toda a congregación participase no canto. O novo estilo instaurado en 1600 subliña a monodía acompañada, a homorritmia, a homofonía, o canto individual, o baixo continuo e cifrado; afirmase máis a tonalidade, os modos eclesiásticos da música católica debilitáanse. Aparecen formas novas, acompañados de textos valiosos que contribúen á gloria da himnoloxía luterana.

Rosenmüller, cuxa escabrosa biografía persoal marcou o desenvolvemento da súa música, onde combina elementos alemáns e italianos. Christian Geist, compositor de orixe alemá que pasou a maior parte da súa vida como organista na corte sueca. Buxtehude, compositor e organista xermano-danés, máximo expoñente da chamada “escola organista do Norte”. Biber, virtuoso do violín e mestre de capela na corte de Salzburgo. Weckmann, alumno de Schütz e Praetorius, que destacou como organista. Heinrich Bach, organista alemán, cabeza da rama de Arnstadt da familia Bach. Todos eles compoñen a terceira xeración que levará a coral ao seu apoxeo e que se prolongará ata Johann Sebastian Bach. O concerto espiritual a só e coro ábrese novos camiños e conduce paulatinamente á Paixón e á arte da cantata do tempo de Bach, con quen a música relixiosa luterana chega ao seu apoxeo.

Texto da organización

Tras la plenitud que para la sociedad renacentista supuso el s. XVI, a fines del siglo XVII, Europa entra en una crisis general que abarcó lo religioso, lo político y lo económico (Guerra de los 30 años en Alemania (1614-1648). Las monarquías de las distintas

naciones, el clero y la poderosa nobleza, pondrán el arte al servicio de Dios o de intereses políticos: entre estos dos polos se moverán los compositores de la época.

La Alemania de Bach no tenía ni las instituciones ni los rasgos de un Estado. Alemania era la existencia de diminutos Estados, cada uno con sus propias leyes, corte, ejército, etc. En el ámbito de una Sajonia rica y pujante, es en donde Bach dirigió el Collegium Musicum que actuaba en el distinguido Café Zimmermann de Leipzig. Aunque algunos musicólogos prefieren encerrar a Bach en un misticismo elevado, ceñido a sus tareas eclesiásticas con humildad y resignación, en el que no cabe otra cosa que su universo espiritual, la verdad es que el número de años que Bach dedicó a la composición de música sacra como primera tarea se cifra en menos de un cuarto de su vida creadora, sin que ello signifique merma alguna de sus convicciones religiosas, morales y de su ortodoxia luterana.

Hay que notar que la tipografía musical era muy floreciente en Alemania, y que la comunidad luterana se valió de ello para imprimir muchas colecciones de música polifónica destinada al culto, aunque grandes compositores protestantes escribían motetes y salmos en latín, alternándolos con los compuestos sobre texto alemán, si bien preferían muchas veces escribir música sagrada sobre perícopas con texto libre, a cultivar las formas litúrgicas tradicionales.

La reforma luterana favoreció una música sacra coral, basada en himnos, para que toda la congregación participara en el canto. El nuevo estilo instaurado en 1600 subraya la monodía acompañada, la homorritmia, la homofonía, el canto individual, el bajo continuo y cifrado; se afirma más la tonalidad, los modos eclesiásticos de la música católica se debilitan. Aparecen formas nuevas, acompañados de textos valiosos que contribuyen a la gloria de la himnología luterana.

Rosenmüller, cuya escabrosa biografía personal marcó el desarrollo de su música, en donde combina elementos alemanes e italianos. Christian Geist, compositor de origen alemán que pasó la mayor parte de su vida como organista en la corte sueca. Buxtehude, compositor y organista germano-danés, máximo exponente de la llamada “escuela organista del Norte”. Biber, virtuoso del violín y maestro de capilla en la corte de Salzburgo. Weckmann, alumno de Schütz y Praetorius, que destacó como organista. Heinrich Bach, organista alemán, cabeza de la rama de Arnstadt de la familia Bach. Todos ellos componen la tercera generación que llevará la coral a su apogeo y que se prolongará hasta Johann Sebastian Bach. El concierto espiritual a solo y coro se abre nuevos caminos y conduce paulatinamente a la Pasión y al arte de la cantata del tiempo de Bach, con quien la música religiosa luterana llega a su apogeo.

Texto de la organización

After the plenitude of 16th century Renaissance society, the end of the 17th century saw Europe enter into a general crisis that affected the worlds of religion, politics and economics (the 30 years war in Germany, 1614-1648). The various monarchies, the clergy and the powerful nobility put art to the service of God or political interests: the composers of the time moved between these two poles.

The Germany of Bach had neither the institutions nor the features of a State. Ger-

many was the existence of diminutive States, each one with its own laws, court, army and so on. It was within a rich, booming Saxony that Bach directed the Collegium Musicum that performed in the distinguished Café Zimmermann of Leipzig. Although some musicologists prefer to enshroud Bach in elevated mysticism, locked into his ecclesiastical tasks with humility and resignation, with no room for anything except his spiritual universe, the truth is that the number of years that Bach devoted to composing sacred music as his main duty comes to less than a quarter of his creative life, without this meaning that his religious, moral and orthodox Lutheran convictions were diminished.

It should be noted that music publishing was flourishing in Germany, and that Lutheran conformity made use of this to print many collections of polyphonic music devoted to worship, and although great protestant composers wrote motets and psalms in Latin alternating with compositions for German texts, they often preferred to write sacred music for periscopes with free text to cultivating traditional liturgical forms.

The Lutheran Reformation favoured sacred choral music based on hymns for the entire congregation to join in and sing. The new style begun in 1600 emphasises accompanied monody, homorhythm, homophony, individual singing, basso continuo; stress was placed more on this tonality and the ecclesiastical styles of Catholic music were weakened. New forms appeared, accompanied by valuable texts that contributed to the glory of Lutheran hymnology.

Rosenmüller, whose salacious personal biography marked the development of his music, in which German and Italian elements were combined. Christian Geist, a composer of German origin who spent most of his life as organist to the Swedish court. Buxtehude, the German-Danish composer and organist, maximum exponent of the so-called “organist school of the North”. Biber, violin virtuoso and maestro to the court chapel at Salzburg. Weckmann, pupil of Schütz and Praetorius, who was noted as an organist. Heinrich Back, the German organist and head of the Arnstadt branch of the Bach family. They all form the third generation, which would take choral work to its heights and would continue until Johann Sebastian Bach. The spiritual concerto for soloist and choir opens up new paths and leads gradually towards the Passion and the art of the cantata of the era of Bach, with whom Lutheran religious music would reach its peak.

Text by the organisation



## Monâjât Yultchieva

Ouzbekistan

Venres, 2, 23:55 h.  
Igrexa da Universidade



**Monâjât Yultchieva** naceu en 1960 nun *kolkhoz* do Val de Fergana, de pais campesiños. Moi pronto demostra o seu gusto polo canto. Aos 18 anos, cando non se podía entrar no Conservatorio de Tachkent na sección de ópera, Shawqât Mirzaev, virtuoso do *rebab* e profesor de música oriental, sorprendido pola súa voz, propónse facela traballar e transmitirle a tradición culta uzbeka herdada do seu pai o compositor Mohmmad Jân Mirzaev, que introduciu o rebab, laúde de cinco cordas dos Ouígures de Kashgar.

Famosa en todo o país, continuou estudando durante cinco anos na sección de música tradicional. Comeza entón unha meteórica carreira que a leva a dar numerosos recitais en Asia Central e por todo o mundo, incluída Rusia, o Festival de Música Sacra de Fez e en París no Théâtre de la Ville. Considerada como un fada boa que devolveu á vida ás vellas cancións, a cantante máis famosa de Uzbekistán reparte o seu tempo entre concertos e a súa actividade docente no Conservatorio.

O nome de Monâjât Yulchieva, a estrela máis brillante da escena musical clásica contemporánea de Uzbekistán, significa “ascensión a Deus”, que reflicte a verdadeira esencia do Sufismo. Tamén representa o concepto sufista do *sil-sila*, a continuidade da cadea espiritual, como o gardián da tradición musical que lle foi transmitida polo seu *murshid* (profesor e mentor) espiritual e musical Shavkat Mirzaev. Esta tradición centenaria resistiu toda sorte de presións políticas e culturais. Na actualidade, Shavkat Mirzaev e Monâjât Yulchieva executan con frecuencia os *ghazales* sufistas de Alisher Naval, Fisuli, Mashrab, Huvaydo e outros grandes poetas do pasado, cuxos traballos foran silenciados.

O seu amplo rexistro e rica tonalidade permítelle interpretar cancións que tradicionalmente estaban reservadas a voces masculinas, ampliando así o seu repertorio de forma considerable.

Os cantos clásicos uzbekos están próximos á tradición sufista, segundo a cal a música é unha forma de achegarse a Deus, paso a paso, para superar os obstáculos ... ata alcanzar o *sama*, o triunfo da perfección. Monâjât Yulchieva e Shavkat Mirzaev interpretan moi a miúdo os *ghazales* sufistas de Alisher Navai, Fisuli, Mashrab, Huvaydo e outros grandes poetas do pasado, reprobados durante moito tempo. Monâjât encarna a herdanza espiritual do canto clásico. A súa graza austera é o reflexo desta dignidade que forma parte do canto clásico *awj* e do seu magnífico estilo sobrio.

Aínda que esta delicada e complexa música só pode apreciarse totalmente a través do coñecemento das súas implicacións relixiosas, Monâjât Yulchieva axudou a que gañase un seguimento considerable en Uzbekistán e fóra das súas fronteiras.

**Monâjât Yultchieva** nació en 1960 en un *kolkhoz* del Valle de Fergana, de padres campesinos. Muy pronto demuestra su gusto por el canto. A los 18 años, cuando no se podía entrar en el Conservatorio de Tachkent en la sección de ópera, Shawqât Mirzaev, virtuoso del *rebab* y profesor de música oriental, sorprendido por su voz, se propone hacerla trabajar y transmitirle la tradición culta uzbeka heredada de su padre el compositor Mohmmad Jân Mirzaev, que introdujo el rebab, laúd de cinco cuerdas de los Ouigures de Kashgar.

Famosa en todo el país, continuó estudiando durante cinco años en la sección de música tradicional. Comienza entonces una meteórica carrera que la lleva a dar numerosos recitales en Asia Central y por todo el mundo, incluida Rusia, el Festival de Música Sacra de Fez y en París en el Théâtre de la Ville. Considerada como un hada buena que ha devuelto a la vida a las viejas canciones, la cantante más famosa de Uzbekistán reparte su tiempo entre conciertos y su actividad docente en el Conservatorio.

El nombre de Monâjât Yulchieva, la estrella más brillante de la escena musical clásica contemporánea de Uzbekistán, significa “ascensión a Dios”, que refleja la verdadera esencia del Sufismo. También representa el concepto sufista de *sil-sila*, la continuidad de la cadena espiritual, como el guardián de la tradición musical que le fue transmitida por su *murshid* (profesor y mentor) espiritual y musical Shavkat Mirzaev. Esta tradición centenaria ha resistido toda suerte de presiones políticas y culturales. En la actualidad, Shavkat Mirzaev y Monâjât Yulchieva ejecutan con frecuencia los *ghazales* sufistas de Alisher Naval, Fisuli, Mashrab, Huvaydo y otros grandes poetas del pasado, cuyos trabajos habían sido silenciados.

Su amplio registro y rica tonalidad le permite interpretar canciones que tradicionalmente estaban reservadas a voces masculinas, ampliando así su repertorio de forma considerable.

Los cantos clásicos uzbekas están cercanos a la tradición sufista, según la cual la música es una forma de acercarse a Dios, paso a paso, para superar los obstáculos... hasta alcanzar el *sama*, el triunfo de la perfección. Monâjât Yulchieva y Shavkat Mizaev interpretan muy a menudo los *ghazales* sufistas de Alisher Navai, Fisuli, Mashrab, Huvaydo y otros grandes poetas del pasado, reprobados durante mucho tiempo. Monâjât encarna la herencia espiritual del canto clásico. Su gracia austera es el reflejo de esta dignidad que forma parte del canto clásico awj y de su magnífico estilo sobrio.

Aunque esta delicada y compleja música sólo puede apreciarse totalmente a través del conocimiento de sus implicaciones religiosas, Monâjât Yulchieva ha ayudado a que ganase un seguimiento considerable en Uzbekistán y fuera de sus fronteras.

**Monâjât Yultchieva** was born in 1960, of peasant parents, in a *kolkhoz* in the Fergâna valley. From an early age, she showed a love for singing. At the age of 18, when it was not possible to enter the opera section of the Tashkent Conservatory, Shawqât Mirzaev, the *rubab* virtuous and oriental music teacher, surprised by her voice, set out for her to work and transmit the Uzbek culture inherited from his father the composer Mohmmad Jân Mirzaev, who had introduced the rebab, a five stringed lute from the Ouigures in Kashgar.

Famous all over the country, she continued to study in the section of traditional music for five years. Then a meteoric career began which saw her giving many recitals in Central Asia and all over the world, including Russia, the Sacral Music of Fez Festival and in Paris at the Théâtre de la Ville. Considered a good fairy that has brought life back to old songs, the famous singer from Uzbekistan spends her time between concerts and teaching at the Conservatory.

The name Monâjât Yulchieva, the leading star of contemporary classical Uzbek music, means “ascent to God”, which reflects the true essence of Sufism. It also represents the Sufi concept of *sil-sila*, the continuation of the spiritual chain, like the guardian of traditional music which was transmitted to her by her spiritual and musical *murshid* (teacher and mentor) Shavkat Mirzaev. This centenarian tradition has resisted all kinds of political and cultural pressures. At present, Shavkat Mirzaev and Monâjât Yulchieva often perform Sufi *ghazales* by Alisher Naval, Fisuli, Mashrab, Huvaydo and other great past poets, whose works have been silenced.

Her wide range and rich tonality allow her to perform songs that traditionally were reserved for male voices, thus widening her repertoire considerably.

The classic Uzbek songs are close to the Sufi tradition, according to which music is a form for getting nearer to God, step by step, for overcoming obstacles.... until reaching *sama*, the triumph of perfection. Monâjât Yulchieva and Shavkat Mizaev often perform Sufi *ghazales* by Alisher Naval, Fisuli, Mashrab, Huvaydo and other great past poets, disapproved of for a long time. Monâjât embodies the spiritual inheritance of classical singing. Her austere grace is a reflection of that dignity which is part of the classic *awj* charm and its magnificent sober style.

Although this delicate and complex music can only be totally appreciated by having a knowledge of its religious implications, Monâjât Yulchieva has helped it gain a considerable following in Uzbekistan and outside of its borders.

---

## Programa

---

### Música para a meditación

#### Música para la meditación

#### Music for Meditation

---

#### *Kelmady*

“A miña amada con cara de rosa non veu”

“Mi amada con cara de rosa no ha venido”

“My loved one with the face of a rose has not come”

#### *Yer-yer*

“A esposa nova chora na casa onde é estranxeira ...”

“La joven esposa llora en la casa donde es extranjera ...”

“The young wife weeps in the house where she is a foreigner...”

#### *Bachor*

“Primavera” dúo de laúdes

“Spring” a duet of lutes



*Gu cha yanglik*

“¿Onde están as risas e as alegres cancións ...?”

“¿Dónde están las risas y las alegres canciones ...?”

“Where is the laughing and joyful song...?”

*Sav-i Dugah*

Solo laúd rebab

Rebab lute solo

*Lay Yaman*

“Da tristeza do meu corazón creei un xardín para a miña amada...”

“De la tristeza de mi corazón he creado un jardín para mi amada ...”

“From the sadness of my heart I have created a garden for my loved one...”

*Omony yer*

“Oh irmán meu, os teus belos ollos irmán meu! ...”

“Oh hermano mío, tus bellos ojos hermano mío! ...”

“Oh brother of mine, your beautiful eyes brother of mine!...”

*Ranolan Masun*

Música instrumental para a corte real

Música instrumental para la corte real

A musical instrument for the royal court

*Ey dilbary djononim*

“Non me mates coa espada dos teus ollos e das túas cellas...”

“No me mates con la espada de tus ojos y de tus cejas ...”

“Do not kill me with the sword of your eyes and your brows...”

*Galdyr talqinchasy*

“Onte, moi lonxe da festa a xente choraba de amor ...”

“Ayer, muy lejos de la fiesta la gente lloraba de amor ...”

“Yesterday, far from the celebrations the people were crying with love...”

*Ey! Gy!*

“Oh as flores! ...”

“Oh las flores! ...”

“Oh the flowers! ...”

*Fergana djonon*

“¿Onde hai unha beleza como tí?...”

“¿Dónde hay una belleza como tú?...”

“Where is there such beauty as you?...”

Escoitar música uzbeka é unha revelación. Revela os seus tesouros acústicos lenta e sutilmente a un oínte atento, indo gradualmente dunha melodía monótona, tranquila e melancólica para culminar nun *awj* moi melódico, vibrante e expresivo. Como cúspide e punto focal da canción uzbeka, *awj* é a pedra angular de calquera artista do virtuosismo no dominio da melodía, a ornamentación e o ritmo. As cancións clásicas uzbekas están relacionadas coa tradición sufista na que a música é un camiño de achegamento a Deus, paso a paso, superando dificultades e barreiras, cun triunfo do éxito, coñecido como *sama*, como recompensa, e, polo tanto, reflicten a evolución do individuo cara á realización tamén na vida terreal. De forma similar, as cancións clásicas uzbekas desenvólvense a través de varios rexistros vocais coñecidos como *daramad*, *mianparda*, *dunasar* e *awj*, ascendendo de ton en cada rexistro, para logo baixar rapidamente e concluír na tesitura inicial logo de culminar no *awj*.

Animada polas notas primorosas dos laúdes, os golpes regulares e breves do tambor, o canto de Monâjât avanza, estable, poderoso, imperial. Á vez plano e vehemente, o equilibrio entre a delicadeza das miniaturas persas e o arrebato das alfombras voadoras. O conxunto é tranquilo como unha meditación sobre o tempo que pasa. A voz móvese do grave ao agudo cunha facilidade pouco común, un asombroso dominio da respiración sen esforzos perceptibles. É ao seu don natural e a unha práctica cotiá que a gran cantante clásica de Uzbekistán debe o seu gran timbre de alto e a unha técnica impecable. Para ela, "a voz é como a folla dun coitelo, se non se afina, oxídase".

Distinguida e altiva, Monâjât Yultchieva é unha muller de carácter. É a primeira en Uzbekistán en acometer un repertorio masculino que deixou en suspenso durante o período soviético como o vestixio dun pasado caduco. Famosa no seu país, aclamada pola escena internacional, asume o papel dunha embaixadora da música uzbeka, cunha mestura de reserva e fervor que non vai en detrimento da súa vontade de independencia.

Sobresae na sutileza da música relixiosa de inspiración súf. As súas actuacións excéltas ao estilo de Fergana, a súa cidade natal, combinando música clásica e música popular. A beleza dos *ghazales* e as cancións de amor místico tenden á ornamentación melódica e ao contido poético que, desgraciadamente, se escapa aos oídos estranxeiros, pero para Monâjât que se comunica co significado máis profundo dos sons e das palabras "a linguaxe da música une aos seres e permítelles acceder aos sentimentos que expresa o canto sen entender as palabras".

Na música uzbeka non hai espazo para a improvisación. Na forma clásica do *maqam* (suite de obras ou modos, o equivalente á *raga* india), a melodía vai cara a un punto culminante *awj* (apoxeo ou cenit), tanto musical como espiritual, onde a voz elévasse moi alto. Respetando sempre as normas estritas do esquema musical, Monâjât incorpora o hiperagudo nasal dos cantantes masculinos tradicionais no seu rexistro de alto suntuoso, inventando matices que dan á música clásica unha nova profundidade.

Escuchar música uzbeka es una revelación. Revela sus tesoros acústicos lenta y sutilmente a un oyente atento, yendo gradualmente de una melodía monótona, tranquila y melancólica para culminar en un *awj* muy melódico, vibrante y expresivo. Como cúspide y el punto focal de la canción uzbeka, *awj* es la piedra angular de cualquier artista del virtuosismo en el dominio de la melodía, la ornamentación y el ritmo. Las canciones clásicas uzbekas están relacionadas con la tradición sufista en la que la música es un camino de acercamiento a Dios, paso a paso, superando dificultades y barreras, con un triunfo del éxito, conocido como *sama*, como recompensa, y, por lo tanto, reflejan la evolución del individuo hacia la realización en la vida terrenal también. De forma similar, las canciones clásicas uzbekas se desarrollan a través de varios registros vocales conocidos como *daramad*, *mianparda*, *dunasyr* y *awj*, ascendiendo de tono en cada registro, para luego bajar rápidamente y concluir en la tesitura inicial después de culminar en el *awj*.

Animada por las notas primorosas de los laúdes, los golpes regulares y breves del tambor, el canto de Monâjât avanza, estable, poderoso, imperial. A la vez plano y vehemente, el equilibrio entre la delicadeza de las miniaturas persas y el arrebato de las alfombras voladoras. El conjunto es tranquilo como una meditación sobre el tiempo que pasa. La voz se mueve del grave al agudo con una facilidad poco común, un asombroso dominio de la respiración sin esfuerzos perceptibles. Es a su don natural y a una práctica cotidiana que la gran cantante clásica de Uzbekistán debe su gran timbre de alto y a una técnica impecable. Para ella, "la voz es como la hoja de un cuchillo, si no se afina, se oxida".

Distinguida y activa, Monâjât Yultchieva es una mujer de carácter. Es la primera en Uzbekistán en haber acometido un repertorio masculino que dejó en suspenso durante el período soviético como el vestigio de un pasado caduco. Famosa en su país, aclamada por la escena internacional, asume el papel de una embajadora de la música uzbeka, con una mezcla de reserva y fervor que no va en detrimento de su voluntad de independencia.

Sobresale en la sutileza de la música religiosa de inspiración *suffi*. Sus actuaciones las ejecuta al estilo de Fergana, su ciudad natal, combinando música clásica y música popular. La belleza de los *ghazales* y las canciones de amor místico tienden a la ornamentación melódica y al contenido poético que, desgraciadamente, se escapa a los oídos extranjeros, pero para Monâjât que se comunica con el significado más profundo de los sonidos y de las palabras "el lenguaje de la música une a los seres y les permite acceder a los sentimientos que expresa el canto sin entender las palabras". En la música uzbeka no hay espacio para la improvisación. En la forma clásica del *maqam* (suite de obras o modos, el equivalente a la *raga* india), la melodía va hacia un punto culminante *awj* (apogeo o cenit), tanto musical como espiritual, donde la voz se eleva muy alto. Respetando siempre las normas estrictas del esquema musical, Monâjât incorpora el hiperagudo nasal de los cantantes masculinos tradicionales en su registro de alto suntuoso, inventando matices que dan a la música clásica una nueva profundidad.

Cortesía de Geneviève Dournon

To listen to Uzbek music is a revelation. It reveals its acoustic treasures slowly and subtly to an attentive listener, going slowly from a monotonous melody, calm and melancholic to culminate in a very melancholic, vibrant and expressive *awj*. As the pinnacle and focal point of the Uzbek song, *awj* is the cornerstone of any virtuosity artist in the mastering of melody, ornamentation and rhythm. The classical Uzbek songs are related to the Sufi tradition in which music is a path to getting close to God, step by step, overcoming difficulties and barriers, with the triumph of success, known as *sama*, as a reward and therefore, reflecting the evolution of the individual towards realization in an earth life as well. In a similar manner, the classical Uzbek songs are developed through various vocal ranges known as *daramad*, *mianparda*, *dunavr* and *awj*, ascending in tone in each range, so as to later quickly lower and end in the initial tessitura after culminating with the *awj*.

Inspired by the exquisite notes from the lutes, the brief and regular beats from the drum, Monâjât's singing advances steadily, powerfully, imperially. At the same time flat and vehement, the balance between the fragile Persian minitures and the rapture of the flying carpets. The ensemble is as calm as a meditation on time that passes. The voice moves from deep to high-pitched with uncommon ease, an amazing mastery of breathing without noticeable effort. It is due to a natural gift and daily practice to which the great classical singer of Uzbekistan owes her great high tone and an impeccable technique. For her "the voice is like a knife blade, if it is not sharpened it rusts"

Elegant and proud, Monâjât Yultchieva is a woman of character. She is the first Uzbekistan in having undertaken a masculine repertoire which she left in suspension during the Soviet period as the remains of an outdated past. Famous in her country, acclaimed on the international scene, she assumes the role of ambassador for Uzbek music, with a mixture of reserve and enthusiasm which is not to the detriment of her independent will.

She stands out in the subtleness of religious music inspired by Sufism. She carries out her performances in the Ferghâna style, her native city, combining classical music and traditional music. The beauty of the *ghazales* and the songs of mystic love tend to melodic ornamentation and poetic content which, unfortunately, escapes the hearing of foreigners, but for Monâjât who communicates with the deepest meaning of sounds and words "the language of music unites people and allows them to access feelings which the singing expresses without understanding the words."

In Uzbek music there is no space for improvisation. In the classical form of *maqam* (a suite of work or modes, equivalent to the Indian *raga*), the melody goes towards the culminating point *awj* (peak or zenith), both musically and spiritually, where the voice is raised very high. Always respecting the strict musical outline, Monâjât incorporates the intense high-pitched nasal of the traditional male singers in her range of alto sumptuous, inventing shades that give classical music a new depth.

Courtesy of Geneviève Dournon

## Kenneth Weiss

USA

---

Kenneth Weiss, *órgano positivo y dirección*  
Hasnaa Bennani & Camille Poul, *sopranos*  
Julián Leonard, *viola da gamba*

---

Sábado, 3, 20:00 h.  
Igrexa das Ánimas



**Kenneth Weiss** naceu en New York onde se graduou no instituto das Artes Escénicas. Licenciouse en música no “Oberlin Conservatory of Music” (USA) e continuou os seus estudos xunto a Gustav Leonhardt no Sweelinck Conservatorium de Amsterdam.

De 1990 a 1993 foi o asistente musical de William Christie e Les Arts Florissants, participando en numerosas gravacións e producións operísticas. Desde entón centrouse nos recitais de clave e música de cámara barroca, actuando nun gran número de festivais de todo o mundo, entre eles Nüremburg, Montpellier, Dijon, Innsbruck, Saintes, Lanaudière, Estrasburgo ou Ambronay. En 2007 foi invitado a tocar en Madrid, La Roque d`Anthéron, Santander, Barcelona e San Sebastián.

Kenneth Weiss actua como solista xunto a Fabio Biondi e Europa Galante e xunto ao Collegium Vocale Ghent dirixido por Philippe Herreweghe e desde 2005 realiza numerosos recitais de J. S. Bach xunto a Fabio Biondi, no Festival Aix en Provence, e no Théâtre da Ville de Paris, entre outros

En colaboración coa coreógrafa Trisha Brown, Kenneth Weiss é director musical do M.O., ballet da obra Musical Offering de Bach, cuxa primeira representación tivo lugar na Monnaie de Bruxelas. En 1999 foi invitado por William Christie para dirixir Les Arts Florissants en *Doux Mensonges* polo coreógrafo Jiri Kylian na ópera de Paris, unha produción que desde entón se representou dúas veces máis, en marzo de 2001 e febreiro de 2004. Kenneth Weiss foi co-director xunto a William Christie do programa de Les Arts Florissants *Jardin des Voix* en 2002, 2005 e 2007

Actualmente é profesor no Conservatorio de Paris e foi nomeado recentemente profesor de clave na Julliard School of Music de New York.

**Kenneth Weiss** nació en New York donde se graduó en el instituto de las Artes Escénicas. Se licenció en música en el “Oberlin Conservatory of Music” (USA) y continuó sus



estudios junto a Gustav Leonhardt en el Sweelinck Conservatorium de Amsterdam. De 1990 a 1993 fue el asistente musical de William Christie y Les Arts Florissants, participando en numerosas grabaciones y producciones operísticas. Desde entonces se ha centrado en los recitales de clave y música de cámara barroca, actuando en un gran número de festivales de todo el mundo, entre ellos Nüremburg, Montpellier, Dijon, Innsbruck, Saintes, Lanaudière, Estrasburgo o Ambronay. En 2007 fue invitado a tocar en Madrid, La Roque d'Anthéron, Santander, Barcelona y San Sebastián. Kenneth Weiss actúa como solista junto a Fabio Biondi y Europa Galante y junto a Collegium Vocale Ghent dirigido por Philippe Herreweghe y desde 2005 realiza numerosos recitales de J. S. Bach junto a Fabio Biondi, en el Festival Aix en Provence, y en el Théâtre de la Ville de Paris, entre otros.

En colaboración con la coreógrafa Trisha Brown, Kenneth Weiss es director musical del M.O., ballet de la obra Musical Offering de Bach, cuya primera representación tuvo lugar en La Monnaie de Bruselas. En 1999 fue invitado por William Christie para dirigir Les Arts Florissants en *Doux Mensonges* por el coreógrafo Jiri Kylian en la ópera de París, una producción que desde entonces se ha representado dos veces más, en marzo de 2001 y febrero de 2004. Kenneth Weiss fue co-director junto a William Christie del programa de Les Arts Florissants *Jardin des Voix* en 2002, 2005 y 2007. Actualmente es profesor en el Conservatorio de París y ha sido nombrado recientemente profesor de clave en la Julliard School of Music de New York.

Kenneth Weiss was born in New York where he graduated from the High School of Performing Arts. He received a Bachelors of Music degree from the Oberlin Conservatory of Music (USA) and continued his studies with Gustav Leonhardt at the Sweelinck Conservatorium in Amsterdam.

From 1990 to 1993 Kenneth Weiss was Musical Assistant to William Christie at Les Arts Florissants, participating in numerous opera productions and recordings. Kenneth Weiss has since focused on harpsichord recitals and Baroque chamber music programmes performing in numerous festivals and concerts halls around the world, most recently at the Nüremburg, Motpellier, Dijon, Innsbruck, Saintes, Lanaudière, Strasbourg and Ambronay festivals. In 2007 he was invited to play in Madrid, La Roque d'Anthéron, Santander, Barcelona and San Sebastián.

Kenneth Weiss plays as a soloist with Fabio Biondi and Europa Galante and with Collegium Vocale Ghent conducted by Philippe Herreweghe. Since 2005 performs many recitals of J.S.Bach with Fabio Biondi, at the Provence Festival in Aix, among others. In collaboration with the choreographer Trisha Brown, Kenneth Weiss is musical director of M.O., a ballet on Bach's Musical Offering, first performed at La Monnaie in Brussels. In May 1999 he was invited by William Christie to conduct Les Arts Florissants in *Doux Mensonges* by the choreographer Jiri Kylian at the Paris Opera, a production which has since been revived in March 2001 and February 2004. Kenneth Weiss is also co-director with William Christie of Les Arts Florissants' *Jardin des Voix* in 2002, 2005 and 2007.

He teaches at the Paris Conservatory and was recently appointed professor of harpsichord at the Julliard School of Music in New York.

## Programa

Leçons des Tenébres  
Couperin - D'Anglebert - Delalande

*Jean-Henri D'Anglebert (1657–1726)*

Fuga grave para órgano  
Fugue grave for organ

*François Couperin (1668 -1733)*

Primeira lección, a unha voz

Primera lección, a una voz

First lesson, with one voice

1 *Incipit Lamentario Hieremiae Prophetae*

2 *Aleph, Quomodo Sedet Sola*

3 *Beth, Plorans Ploravit In Nocte*

4 *Ghimel, Migravit Juda*

5 *Daleth, Viae Sion Lugent*

6 *He, Facti Sunt Hostes*

7 *Jerusalem*



*Jean-Henri D'Anglebert (1657–1726)*

2ª fuga sobre o mesmo tema

2ª fuga sobre el mismo tema

2nd fugue on the same theme

*François Couperin (1668 -1733)*

Segunda lección, a unha voz

Segunda lección, a una voz

Second lesson with one voice

8 *Vau*

9 *Et Agressus Est*

10 *Zain, Recordata Est Jerusalem*

11 *Hetch, Peccatum Peccavit Jerusalem*

12 *Jerusalem*

*Michel-Richard Delalande (1657–1726)*

"Asperges me", "Sacrificium Deo" extractos do "Miserere a unha soa voz"

"Asperges me", "Sacrificium Deo" extractos del "Miserere a una sola voz"

"Asperges me", "Sacrificium Deo", "Miserere" abstract with one voice

*Jean-Henri D'Anglebert (1657–1726)*

3ª fuga sobre o mesmo tema

3ª fuga sobre el mismo tema

3rd fugue on the same theme

*François Couperin (1668 -1733)*

Terceira lección, a dúas voces

Tercera lección, a dos voces

Third lesson, with two voices

13 Jod

14 Manum Suam Misit Hostias

15 O Vos Omnes

16 Mem

17 De Excelso Misit Ignem

18 Jerusalem

Stravinsky adoitaba viaxar na Semana Santa para oír as versións dos *Tenebrae Responsories* de Couperin, que se fixeron populares grazas á monumental edición da obra de Couperin, fermosamente impresa por Edicións Oiseau Lyre en 1930. Orixinalmente eran seis e o feito de que os tres últimos se perderan representa unha das grandes traxedias da musicoloxía.

O propio Prefacio de Couperin relata a historia:

*Hai algúns anos compuxen tres leccións de Tebras para o Venres Santo a petición das monxas de Longchamp onde se cantaron con gran éxito. Desde fai uns meses resolvín compor leccións para o Mércores e o Xoves. Con todo, namentres, só podo dar as tres para o primeiro día, non dispondo de tempo suficiente desde agora ata a Coresma para escribir as outras. A primeira e segunda leccións para cada un dos días serán sempre para unha soa voz, e a terceira para dúas voces.*

Aparte do ritual, a fórmula de Couperin é interesante. No servizo das *Tenebrae*, cantábanse salmos así como o texto das Lamentacións de Xeremías. Unha árbore formada por quince velas (coñecido como coche fúnebre) acompaña as cerimonias que teñen lugar logo de anoitecer os días anteriores á Semana Santa: as chamadas “horas da escuridade”. Logo de cada parte do servizo, apagábase unha vela, deixando só a vela superior ata o final de cada servizo. Deste xeito o responso musical de Couperin incrementaba a súa intensidade a medida que a luz se extinguía.

En certa medida os seus arranxos seguiron os pasos de Marc-Antoine Charpentier. Cada verso dos responsos vai precedido dun gran “capitular” no que a primeira letra do salmo no alfabeto hebreo se converte nunha longa *melisma* (do grego: *canto*): é a técnica de cambiar a altura dunha sílaba musical mentres é cantada. A música soa libre e “moderna” para a súa época: belas melodías tachonadas coas últimas xoias do barroco francés, nin moi sacras nin tampouco moi seculares. A beleza dos manuscritos musicais gravados coinciden de cheo con isto, de feito poucas edicións musicais impresas, só polo seu aspecto, suxeriron tanto de como deben soar.

A música sacra de Couperin é maioritariamente intimista. Utiliza soamente un par de voces e un continuo. Adoitaba comentar sobre o acaído que resultaba para o acompañamento dunha viola e tamén para o teclado e, en ocasións, escribiu breves pasaxes de *obbligato*.

Non é necesario facer ningún comentario sobre a música de pezas individuais: o que un necesita é seguir o texto. A fórmula consiste en repetir o estribillo ao final de cada lección “*Jerusalem, Jerusalem convertere ad Dominum Deum tuum*”, (Xerusalén,

Xerusalén, vólveche cara ao Señor o teu Deus) e nótese en particular a intensidade en que esta se define na terceira lección onde as dúas voces se elevan en suspensión ornamentadas sobre un baixo inexorable. ¿Era este momento no que Stravinsky se achegaba a escoitar?

As leccións de Couperin mestúranse con pezas de órgano doutro compositor cuxa música impresa está entre as máis belas xamais publicadas, en canto á súa grafía: as de Jean Henry d'Anglebert. As súas fugas de órgano imprimíronse ao final do seu libro de pezas de clavicordio (Pezas para Clavecín) de 1689. Os tres incluídos no presente concerto son variacións rítmicas sobre o mesmo tema: o primeiro é lento e intenso, o segundo nun tempo lento tripla e o terceiro máis intrincado. Todos están incrustados, case en cada nota, de ornamentos complexos que se indican na *Table de Marques des agrements et leur signification* na apertura do libro.

A segunda parte do programa ábrese cuns motetes para voz solista, que de cando en cando se escoitan, por Michel Delalande.

Cortesía de Richard Langham Smit

Stravinsky solía viaxar en la Semana Santa para oír las versiones de los *Tenebrae Responsories* de Couperin, que se hicieron populares gracias a la monumental edición de la obra de Couperin, bellamente impresa por Ediciones Oiseau Lyre en 1930. Originalmente era seis y el hecho de que los tres últimos se hayan perdido representa una de las grandes tragedias de la musicología.

El propio Prefacio de Couperin relata la historia:

*Hace algunos años compuse tres lecciones de Tinieblas para el Viernes Santo a petición de las monjas de Longchamp donde se cantaron con gran éxito. Desde hace unos meses he resuelto componer lecciones para el Miércoles y el Jueves. Sin embargo, entretanto, sólo puedo dar las tres para el primer día, no disponiendo de tiempo suficiente desde ahora hasta la Cuaresma para escribir las otras. La primera y segunda lecciones para cada uno de los días serán siempre para una sola voz, y la tercera para dos voces.*

Aparte del ritual, la fórmula de Couperin es interesante. En el servicio de las *Tenebrae*, se cantaban salmos así como el texto de las Lamentaciones de Jeremías. Un árbol formado por quince velas (conocido como coche fúnebre) acompaña las ceremonias que tienen lugar después de anoecer los días anteriores a la Semana Santa: las llamadas “horas de la oscuridad”. Después de cada parte del servicio, se apagaba una vela, dejando sólo la vela superior hasta el final de cada servicio. De este modo el responso musical de Couperin incrementaba su intensidad a medida que la luz se extinguía.

En cierta medida sus arreglos siguieron los pasos de Marc-Antoine Charpentier. Cada verso de los responsos va precedida de un gran “capitular” en el que la primera letra del salmo en el alfabeto hebreo se convierte en una larga *melisma* (del griego: *canto*): es la técnica de cambiar la altura de una sílaba musical mientras es cantada. La música suena libre y “moderna” para su época: bellas melodías tachonadas con las últimas joyas del barroco francés, ni muy sacras ni tampoco muy seculares. La belleza

de los manuscritos musicales grabados coinciden de lleno con esto, de hecho pocas ediciones musicales impresas, sólo por su aspecto, han sugerido tanto de cómo deben sonar.

La música sacra de Couperin es mayoritariamente intimista. Utiliza sólo un par de voces y un continuo. Solía comentar sobre lo adecuado que resultaba para el acompañamiento de una viola y también para el teclado y, en ocasiones, escribió breves pasajes de *obbligato*.

No es necesario hacer ningún comentario sobre la música de piezas individuales: lo que uno necesita es seguir el texto. La fórmula consiste en repetir el estribillo al final de cada lección "*Jerusalem, Jerusalem convertere ad Dominum Deum tuum*", (Jerusalén, Jerusalén, vuélvete hacia el Señor tu Dios) y nótese en particular la intensidad en que ésta se define en la tercera lección donde las dos voces se elevan en suspensiones ornamentadas sobre un bajo inexorable. ¿Era este momento en el que Stravinsky se acercaba a escuchar?

Las lecciones de Couperin se entremezclan con piezas de órgano de otro compositor cuya música impresa está entre las más bellas jamás publicadas, en cuanto a su gráfica: las de Jean Henry d'Anglebert. Sus fugas de órgano se imprimieron al final de su libro de piezas de clavicordio (*Piezas para Clavecín*) de 1689. Los tres incluidos en el presente concierto son variaciones rítmicas sobre el mismo tema: el primero es lento e intenso, el segundo en un tiempo lento triple y el tercero más intrincado. Todos están incrustados, casi en cada nota, de ornamentos complejos que se indican en la *Table de Marques des agrements et leur signification* en la apertura del libro.

La segunda parte del programa se abre con unos motetes para voz solista, que rara vez se escuchan, por Michel Delalande.

Cortesía de Richard Langham Smit

Stravinsky used to travel in Holy Week to hear Couperin's settings of the *Tenebrae responsories* which became popular thanks to the monumental edition of Couperin's works beautifully printed by Oiseau-Lyre editions in the 1930s. There were originally six and it is one of the great tragedies of musicology that the last three have been lost.

Couperin's own Preface tells the story:

*A few years ago I composed three Tenebrae lessons for Good Friday at the request of the nuns of Longchamp where they were sung with great success. I have thus been resolved, for some months now, to compose lessons for the Wednesday and Thursday. However, in the meantime, I can give only the three for the first day, not having the time from now until Lent to have the others engraved. The first and second lessons for each day will always be for one voice, and the third for two voices.*

Set beside the ritual, Couperin's formula is interesting. In the *Tenebrae* service, psalms are sung, and text from the Lamentations of Jeremiah. A tree of fifteen candles (known as a hearse) accompanies the proceedings which take place after dark on the days preceding Easter: the so-called "hours of darkness". After each item in the service, a candle is extinguished, leaving only the top candle at the end of each

service. Couperin's musical response was thus to increase the intensity as the light diminished.

To some extent his settings followed those of Marc-Antoine Charpentier. Each verse of the responsories is preceded by a huge musical 'drop capital' in which the first letter of the psalm in the Hebrew alphabet is set to a long *melisma*: a musical equivalent to an ornamented manuscript with elaborately gilded capital letters. The music sounds free and 'modern' for its time: beautiful soaring melodies studded with the latest ornaments of the French Baroque, neither particularly sacred nor particularly secular. The beauty of the engraved musical manuscript matched this perfectly, indeed few printed editions of music, just by their look, gave quite so much hint of how it should sound.

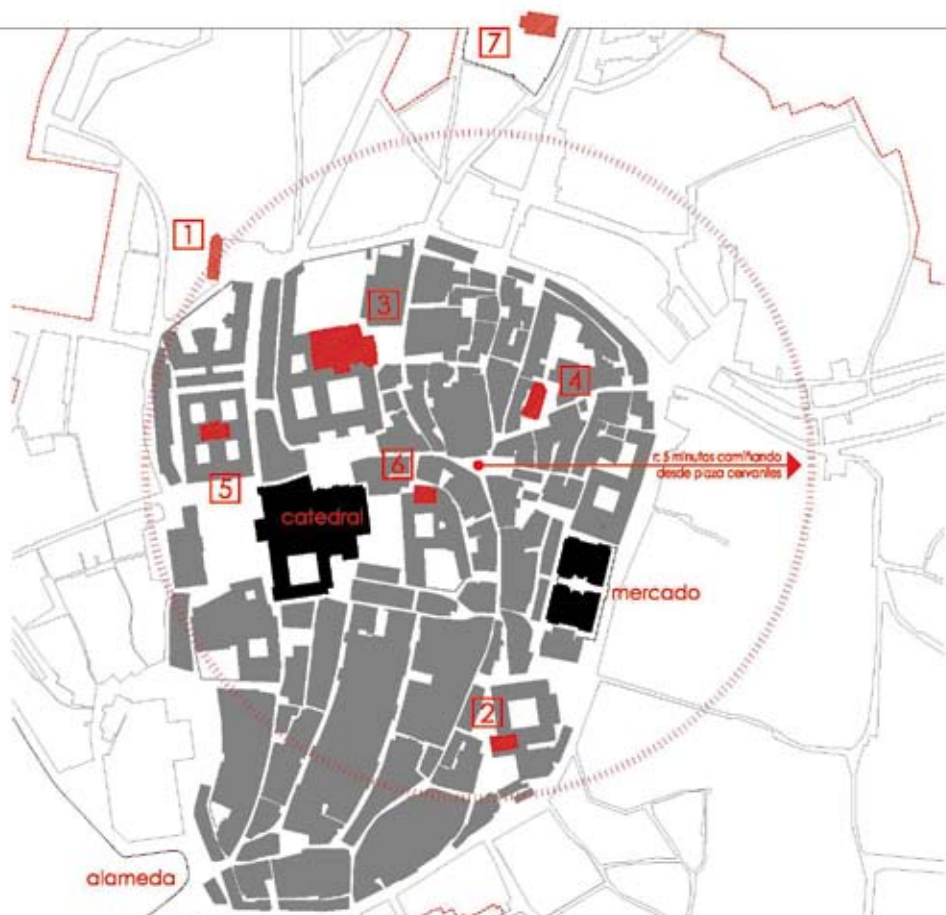
Couperin's church music is mostly intimate, using only a couple of voices and a continuo. He remarked on how well it was suited to the accompaniment of a viol as well as a keyboard and on occasion writes short passages of *obbligato*.

No comment on the music of the individual pieces is necessary: all one need to do is to follow the text. Note that the formula is to repeat the refrain at the end of each lesson '*Jerusalem, Jerusalem, convertere ad Dominum Deum tuum*', (Jerusalem, Jerusalem, return to the Lord thy God). And note particularly how intensely this is set in the Third lesson where the two voices soar upwards in ornamented suspensions over a relentless bass. Was it this moment Stravinsky came to hear?

Couperin's *Leçons* are interspersed with organ pieces by another composer whose printed music is amongst the most beautiful ever published, in terms of its graphics: that of Jean Henry d'Anglebert. His organ fugues were printed at the end of his book of harpsichord pieces (*Pièces de Claveçin*) of 1689. The three included in the present concert are rhythmic variations on the same subject: the first is slow and intense, the second in a slow triple time and the third more intricate. All are encrusted, almost on every note, with the intricate ornaments indicated in the *table of Marques des agréments et leur signification* at the opening of the book.

The second half of the programme opens with some rarely heard solo motets by Michel Delalande.

Courtesy of Richard Langham Smith



- 1** Igrexa de San Francisco
- 2** Igrexa da Universidade
- 3** Igrexa de San Martiño Pinarío
- 4** Igrexa das Ánimas
- 5** Capela Real do Hostal dos Reis Católicos
- 6** Igrexa de San Paio de Antealtares
- 7** Igrexa do Convento do Carmen



