



*Due
anime
innamorate*

Ensemble Kairós

Música de Strozzi, Monteverdi, Couperin, Forqueray, Fiocco

Barbara Lorey, Lourdes Ambríz, sopranos

Un sitio seguro



tu tienda de música clásica en internet

URTEXT*online*

www.urtextonline.com www.urtext.com.mx

*Due
alme
innamorate*

Ensemble Kairós

Música de Strozzi, Monteverdi, Couperin, Forqueray, Fiocco

Barbara Lorey, Lourdes Ambríz, *sopranos*

1 Mercè di voi *Barbara Strozzi* [5'50]

Barbara Lorey, *soprano I*

Lourdes Ambríz, *soprano II*

2 Exulta filia *Claudio Monteverdi* [5'46]

Lourdes Ambríz, *soprano*

3 Al battitor di bronzo *Barbara Strozzi* [4'10]

Lourdes Ambríz, *soprano I*

Barbara Lorey, *soprano II*

4 Cantata Lagrime mie *Barbara Strozzi* [8'13]

Barbara Lorey, *soprano*

5 La Leclair *Antoine Forqueray* [2'16]

6 La Angrave *Antoine Forqueray* [2'18]

7 Leçons de ténèbres. Pour le mercredy.

Troisième Leçon

François Couperin « Le Grand » [11'04]

Lourdes Ambríz, *soprano I*

Barbara Lorey, *soprano II*

8 La Couperin *Antoine Forqueray* [2'50]

9 La Montigni *Antoine Forqueray* [3'19]

Lamentatio Secunda *Joseph-Hector Fiocco*

10 Lamed [2'52]

11 Mem [3'29]

12 Prophetæ tui [1'38]

13 Samech [1'25]

14 Plauserunt super te manibus [0'46]

15 Jerusalem, convertere [1'57]

Barbara Lorey, *soprano*

James Bush, *cello obbligato*

16 La Portugaise *Antoine Forqueray* [2'59]

17 La Régente *Antoine Forqueray* [3'62]

Ensemble Kairós

Barbara Lorey, *soprano*

Claudine Gómez-Vuistaz, *clavecín*

Abel Maní, *viola da gamba*

Artistas invitados

Lourdes Ambríz, *soprano*

James Bush, *violoncello barroco*



Barbara Lorey



Lourdes Ambríz

Imagen de un tiempo: *Barbara Strozzi en Venecia* ❖❖ Ciudad de fantasía, surcada por canales que guardan secretos y tesoros, la Venecia que imaginaban poetas y viajeros era tan famosa por su riqueza cuanto por su diversidad cultural. Centro comercial cosmopolita por donde entraban los tesoros de oriente al mundo occidental, es el marco onírico donde pudieron convivir los más disímiles personajes. La Venecia real no defraudaba esas fantasías de color y opulencia, dentro de un orden político muy peculiar para aquellos tiempos. ❖ A diferencia de otras urbes y reinos del norte de la península itálica, Venecia no contó con un gobierno dinástico, sino un sistema electoral de gobierno. Esto jugó sin duda un papel fundamental en el devenir de su música, el hecho de que no buscara mostrar su opulencia en la liturgia, motivó un desarrollo tardío en su vida musical, mas el carácter internacional del comercio veneciano, abierto a los cuatro puntos de la rosa de los vientos y la gran propagación del poder militar y diplomático de Venecia, habrían de producir tanto en las iglesias como en los teatros una época de oro para la música de los siglos XVI y XVII. ❖ El paso seminal que inicia la gloria de la música veneciana es la contratación, en 1527, del compositor flamenco Adrian Willaert para ser maestro de capilla de San Marcos. Como en el resto de la Europa de entonces, desde la capilla del Vaticano hasta la del Imperio Español, la presencia de un compositor flamenco era señal de buen gusto y modernidad, el prestigio de Willaert agregaba un peso suficiente para persuadir a las autoridades de conferir recursos para la

música de la basílica en una escala sin parangón. Pero Willaert fue además un músico abierto tanto a la teoría y educación musicales como a la música profana, sus encantadoras villanelas le dieron al género popular napolitano una escala verdaderamente internacional y sus madrigales llenaron de belleza las academias y los salones palaciegos. El desarrollo de la imprenta musical veneciana, con figuras tan prominentes como Petrucci, le dieron a todas estas músicas y a las sabias disquisiciones teóricas de Zarlino una difusión global. ❖ Clímax de esta edad de oro fue el siglo XVII, compositores locales como Gabrieli y Monteverdi pregonaron la excelencia de la música veneciana y jóvenes compositores extranjeros, venidos de Alemania y Dinamarca como Schütz o Grabbe difundieron el estilo de los maestros venecianos. Los grandes monarcas que visitaban la ciudad, desde Enrique III de Francia en 1574 hasta los príncipes japoneses que la recorrieron en 1585, asistían a fastuosas representaciones operáticas que caracterizaban la vida cultural veneciana. ❖ La gran figura musical que llevó tanto la música religiosa de San Marcos como la ópera a alturas inéditas fue Claudio Monteverdi, quien por treinta años, además de mostrar sus dotes como compositor, demostró ser un excelente administrador: logró contratar un grupo instrumental estable y poner disciplina en el coro de San Marcos, al tiempo que reunió a su alrededor a compositores jóvenes de gran talento como Alessandro Grandi y Francesco Cavalli, maestro de Barbara Strozzi. ❖ En este caldo de cultivo de creatividad y diversidad nació Barbara Strozzi, compositora, cantante y poeta, como hija de una sirvienta en la casa Strozzi. La familia Strozzi, originaria de Florencia, era, después de los Medici, una de las más ilustres de dicha ciudad. Giulio Strozzi, quien más tarde adoptó a la niña (se supone que en realidad era su padre legítimo) fue miembro

influyente de varias academias, como se denominaba a los grupos de intelectuales y artistas. Si la ópera nace en Florencia en la *camerata* del Conde Bardi, la ópera veneciana tendrá su origen en la *Accademia degli Incogniti*, formada por el escritor Giovanni Francesco Loredano y de la cual formó parte Giulio Strozzi, a su vez libretista del mismísimo Monteverdi. ❖ Desde 1634, se menciona la participación de Barbara con los *Incogniti*: el compositor Nicolò Fontei habla de algunas canciones principalmente inspiradas por “la gentilissima, e virtuosissima donzella la Signora Barbara”. ❖ Pocos años después Giulio fundó otro grupo, la *Accademia degli Unisoni*, para promover los talentos de su hija. La participación de una mujer en este tipo de reuniones era poco común y fue causa de escándalo y sátiras: “Bonita cosa es dar las flores después de haber convidado los frutos”, escritos como éstos y pinturas donde se le representa como la mitológica *Flora*, quien dispensaba tanto sus atributos físicos como los intelectuales, han hecho elucubrar a algunos estudiosos que Barbara pudo ser una sofisticada cortesana, lo que en estos tiempos no hubiera sido algo inusual. ❖ En aquella Venecia, la aristocracia patrimonial era más importante que la legalidad de las relaciones, algo que resulta evidente cuando consideramos la larga relación y los tres hijos que tuvo con el conde Giovanni Paolo Vidman, un colega de su padre y catorce años mayor que Bárbara. Las respectivas dotes y herencias de los hijos, manejadas y administradas por Barbara, nos hacen pensar que ella apenas tuviera tiempo de atenderlos, cuidar de sus negocios y componer las 125 obras vocales que conocemos. ❖ En 1644, Barbara publicó su primer libro de madrigales, dedicado a la gran duquesa de la Toscana, un segundo volumen fue editado en 1651 en ocasión de la boda de Fernando II de Austria y Eleanor de Mantua. La intensa actividad de Barbara la convierte en la

nuevas posibilidades expresivas, tenía que desarrollarse también. Se puede decir que el ideal de la voz en la época renacentista, era todavía el de un sonido menos solista, mas bien capaz de mezclarse con las demás voces en un coro. Era un sonido etéreo, flotando encima de las cabezas de los cantantes. Sin embargo en el barroco, la voz humana empezó a tomar posesión del cuerpo humano, se “incorporó”. Con este proceso, la voz se separó del organismo grupal del coro. En el barroco la voz humana se individualizó para convertirse en una voz de solista. ❖ ¡Además, el nuevo género de la ópera lo exigía! En concordancia con el desarrollo de la voz en particular y de la ópera como género nuevo, cambió también la arquitectura de las salas de concierto y de teatro. Salas más grandes exigían voces más grandes, voces incorporadas y apoyadas: empezó la era del *Bel Canto*. ❖ Hoy en día, cuando cantamos música de la época barroca, tratamos de ponernos en la situación tan fresca de los inicios – de la individualización de la voz humana, y su diálogo con el cuerpo y el alma del cantante-. En la búsqueda de esta espontaneidad de las emociones y en su maestría de la concordancia entre palabra y sonido, las obras vocales de la compositora veneciana Barbara Strozzi son ejemplos extraordinarios de su época. Los recitativos de sus cantatas tienen ese mismo espíritu de inmediatez de la palabra traducida en música, que caracteriza al barroco temprano. La expresividad inmediata que exigen, rebasa los límites de lo anteriormente acostumbrado. ❖ ❖ ***La dinámica entre dos voces*** ❖ ❖ El núcleo del repertorio del presente disco se integra principalmente con duetos para dos sopranos. La dinámica entre las dos voces constituyó un reto para nosotras como cantantes ya que ambas tenemos trayectorias muy diferentes: Lourdes se hizo famosa por su larga experiencia tan versátil, sobre todo enfocada en la ópera en México, mientras que yo, Barbara me dediqué

durante años a la música de concierto y la música sacra en Alemania, especializándome en la práctica de la música antigua. Nos tentó el proceso de acercamiento e intercambio artístico. ❖ Lo especial de dos voces de la misma tesitura se encuentra en el hecho de que dos voces humanas nunca suenan tan parecidas como dos instrumentos del mismo tipo, como por ejemplo dos oboes. El timbre y los matices característicos de una voz dependen de muchos factores - aparte de los físicos-fisiológicos, en gran medida de los psíquicos-emocionales y finalmente del concepto intelectual-espiritual del cantante - que le dan a cada voz humana algo sumamente individual e inconfundible. ❖ Por eso, la primera atención al escuchar dos sopranos juntas, se dirige al descubrimiento de la *diferencia* entre los caracteres individuales de cada voz. Para dar lugar a esta experiencia, escogimos también cantatas solistas para cada cantante. En éstas, la composición misma ayuda a marcar las *diferencias*, una tiene coloraturas etéreas y virtuosas, como es la cantata eclesiástica del gran maestro del barroco italiano, Claudio Monteverdi. La otra alcanza una expresividad emocional casi dramática, en forma de una cantata secular de la compositora veneciana Barbara Strozzi. Con estas dos formas - entre virtuosa y dramática - marcamos al mismo tiempo el amplio rango de expresión que tiene la música barroca. ❖ Pero no es nuestra intención, ni la de los compositores, jugar sólo con las diferencias de las dos voces. Aparte de buscar distanciarse la una de la otra, en este programa las dos voces más bien muestran una característica muy especial de la voz humana: la posibilidad de *asemejarse* una a la otra en un solo sonido. Dos voces, aunque diferentes, realmente tienen la capacidad de acercarse, de asemejarse, de fundirse. "Che s'unisco le voce" (Che s'uniscono le voci) - "Cuando nuestras voces están unidas, ningún deseo puede separar nuestros

durante años a la música de concierto y la música sacra en Alemania, especializándome en la práctica de la música antigua. Nos tentó el proceso de acercamiento e intercambio artístico. ❖ Lo especial de dos voces de la misma tesitura se encuentra en el hecho de que dos voces humanas nunca suenan tan parecidas como dos instrumentos del mismo tipo, como por ejemplo dos oboes. El timbre y los matices característicos de una voz dependen de muchos factores - aparte de los físicos-fisiológicos, en gran medida de los psíquicos-emocionales y finalmente del concepto intelectual-espiritual del cantante - que le dan a cada voz humana algo sumamente individual e inconfundible. ❖ Por eso, la primera atención al escuchar dos sopranos juntas, se dirige al descubrimiento de la *diferencia* entre los caracteres individuales de cada voz. Para dar lugar a esta experiencia, escogimos también cantatas solistas para cada cantante. En éstas, la composición misma ayuda a marcar las *diferencias*, una tiene coloraturas etéreas y virtuosas, como es la cantata eclesiástica del gran maestro del barroco italiano, Claudio Monteverdi. La otra alcanza una expresividad emocional casi dramática, en forma de una cantata secular de la compositora veneciana Barbara Strozzi. Con estas dos formas - entre virtuosa y dramática - marcamos al mismo tiempo el amplio rango de expresión que tiene la música barroca. ❖ Pero no es nuestra intención, ni la de los compositores, jugar sólo con las diferencias de las dos voces. Aparte de buscar distanciarse la una de la otra, en este programa las dos voces más bien muestran una característica muy especial de la voz humana: la posibilidad de *asemejarse* una a la otra en un solo sonido. Dos voces, aunque diferentes, realmente tienen la capacidad de acercarse, de asemejarse, de fundirse. "Che s'unisco le voce" (Che s'uniscono le voci) - "Cuando nuestras voces están unidas, ningún deseo puede separar nuestros

corazones”, dice un pasaje del texto en uno de los duetos de Strozzi. Ahí, con plena intención, la compositora hace cantar a las dos voces la misma nota. Como cantantes, en esos momentos nos sentimos invitadas a buscar un timbre verdaderamente común, para sonar como una sola voz. En estos momentos escasos y preciosos de la unión, el tiempo parece detenerse. ❖Y todavía hay un tercer factor: la frescura de la *disonancia*, del roce acústico, del casi tocarse y aguantar la fricción antes de volver a separarse para apaciguarse en una armonía de dos voces. Con esta experiencia tan determinante del barroco – la disonancia que siempre se resuelve en armonía – trabaja sobre todo el último dueto para la Semana Santa del compositor francés Couperin. ❖Así, el juego entre la *diferencia* más caracterizada y la *semejanza* más familiar entre las dos voces de soprano, enriquecido por la impresión titilante de las disonancias que se convierten en consonancias, marca el encanto del programa de este disco. ❖❖*Barbara Lorey Jokisch* ❖❖**El programa** ❖❖La cantata de Claudio Monteverdi (1567-1643), *Exsulta filia* (Levántate, hija), con sus coloraturas de alabanza en el Aleluya, nos lleva hacia el cielo. En ella se encuentra aún algo del “Jubilus” (arrobamiento) extático de la tradición gregoriana, listo para convertirse en el virtuosismo barroco. La parte del aria se alterna con un ritornello en ritmo de danza, que nos regresa a la tierra, haciéndonos sentir de nuevo el suelo bajo los pies. ❖Barbara Strozzi (1619-1677), conocida y festejada desde hace apenas unos pocos años como descubrimiento de los musicólogos, vivió en Venecia poco tiempo después de Monteverdi, en cuya tradición creció. En la expresividad de sus obras, Strozzi no muestra menos genialidad que el gran maestro. ❖El primer dueto *Al battitor di bronzo* (“A la aldaba de bronce”) tiene un carácter cómico: coloreado con expresiones musicales muy descriptivas, nos

ilustra los intentos vanos de un amante rechazado, los golpes que da a la puerta cerrada y las risas de sus compañeros que se burlan de él. Su esperanza: un día poder dar todos los besos que recibió la pobre aldaba en su lugar, a la amada misma. ❖ En el segundo dueto “*Mercé di voi*” (“Gracias doy”), Strozzi da gracias a su destino, que le ha llevado a tal altura como compositora, para atreverse a compararse con la poetisa de la antigua Grecia, Sappho. Esta pieza da título al programa: “¡Qué bella armonía hacen *dos almas enamoradas!* Lo que quiere la una, la otra lo anhela...y nunca gimen, salvo en esta muerte que no mata...” ❖ “*Lagrima mie*” (“Mis lagrimas”) de Strozzi es la reflexión de un amante infeliz, que se dirige a sus propias lagrimas. La cantata está caracterizada por un llanto tan expresivo, que parece llegar a los límites dramáticos de la música y demuestra que Venecia también musicalmente era el puente entre el Oriente y el Occidente. ❖ Las piezas de clavecín solo de Antoine Forqueray (1672-1745) nos llevan a la atmósfera francesa con toda su elegancia y energía, con la cual nos encontramos en el último dueto de François Couperin “El Grande” (1668-1733). Las “*Leçons de Ténèbres*” (« Lecciones de tinieblas ») están escritas para la semana santa. Las Lamentaciones de Jeremias se cantaban como lecciones, mientras gradualmente se extinguían quince velas en la “*Tenebrae hearse*”, un candelero triangular, mientras procedía el servicio. Al final del Benedictus en el oficio de Laudes sólo permanecía encendida la vela superior, que representaba a Cristo, después se bajaba y se escondía tras el altar hasta el canto del Miserere y la colecta. Al final, tras un ruido violento, emblemático de la convulsión de la naturaleza ante la muerte de Cristo, la vela regresaba a su lugar y la congregación se retiraba. ❖ En la composición melismática de las letras Jod, Kaph, Men y Nun, que separan los textos, se despliega entre las dos

voces toda la riqueza de las disonancias. Esta cantata con toda su magia, se hizo famosa a través de la película “Tous les matins du monde”. ❖ Basado en otro párrafo del mismo texto está la cantata “*Lamentatio secunda*” de Joseph-Hector Fiocco (1703-1740). En esta obra, Fiocco une una tendencia hacia la melodía italiana con una inclinación hacia el estilo ornamental francés, tratando así de realizar una síntesis estilística entre las dos corrientes dominantes de la música barroca: el estilo francés y el italiano. Esta síntesis representa hasta cierto punto sus propios orígenes: su padre Pietro-Antonio (1654-1714) nació en Venecia y trabajó en Amberes y Bruselas donde fue el primer director musical del célebre Teatro de la Monnaie, primer teatro público de ópera de Bélgica, . En nuestra interpretación de su cantata, la viola da gamba toca el bajo continuo, mientras que el violoncello obligado representa la voz que hace dueto con la voz de soprano. ❖ Esta obra del barroco tardío muestra, cómo el elemento melódico está otra vez ganando terreno sobre el texto, para preparar un nuevo capítulo del diálogo entre los dos elementos básicos de la música europea: la palabra y el sonido. ❖ ❖ *Barbara Lorey Jokisch* ❖ ❖ *Forqueray: Piezas para clavecín.* ❖ ❖ Quizá todo podría resumirse al leer la acepción de *virtuosismo* en un buen diccionario: *dominio de la técnica de un arte propio del virtuoso, es decir, del artista que domina un instrumento musical.* Tanto Antoine Forqueray (1672-1745) como su hijo Jean Baptiste Antoine (1699-1782) fueron violistas virtuosos y para nuestra fortuna, la edición de 1747 de las cinco suites para viola da gamba, en arreglo para clavecín, permitió a Jean Baptiste –quizá con la ayuda de una clavecinista reconocida: Marie-Rose Dubois, quien fuera su segunda esposa– fijar para la posteridad y de una manera asaz virtuosa ese carácter. Al lograr no sólo adecuar el arte del padre, sino otorgarle un estatuto nuevo ante un cam-

biente gusto de época, las versiones para clavecín adquieren vigor y una textura peculiar, una claridad y una maestría manifiestas en la interpretación de Claudine Gómez-Vuistaz. La transcripción y los arreglos son propios de ese virtuosismo heredado, cuyos beneficiarios lejanos somos nosotros al tener oportunidad de conocer estas obras excepcionales. La transcripción de estas piezas, en efecto, revela una segunda naturaleza de la música de los *Forqueray* y la ornamentación logra captar extraordinariamente el espíritu de la edición para viola da gamba y alcanza en las versiones para clave, un lenguaje propio, cuyo carácter utiliza inmejorablemente los recursos del clavecín como instrumento, sin olvidar los registros originales que dieron lugar a su composición. Las seis piezas incluidas en el disco corresponden a las siguientes suites: *La Portugaise* y *La Couperin* a la primera suite en re menor; *La Leclair* a la segunda suite en Sol Mayor; *La Angrave* y *La Regente* a la tercera suite en Re Mayor; y finalmente *La Montigni*, a la quinta suite en do menor. ❖❖Juan Manuel Herrera❖❖❖**Barbara Lorey-Jokisch, Soprano**❖❖De origen alemán, Barbara Lorey obtuvo una maestría en música y letras alemanas, y realizó un postgrado en pedagogía vocal en la Universidad de las Artes de Berlín. Como cantante (soprano) se ha especializado tanto en la música barroca (ha presentado conciertos con ensambles y orquestas de práctica histórica, como Akademie für Alte Musik Berlin, Berlin Baroque, Concerto Brandenburg, Musica Ficta Köln y otros, con los cuales participó en festivales de música antigua en Alemania). En la música contemporánea, ha colaborado con compositores como Carlo Domeniconi y Arvo Pärt, estrenando obras suyas, entre otros en el Festival Internacional de Música en Estambul, Turquía. Desde 1998 radica en México, y realiza conciertos en México y Alemania. Es fundadora del Ensemble Kairós, con el cual ha ofre-

cido conciertos y participado en festivales en todo el país. Es maestra de canto en la Escuela Nacional de Música y da cursos de técnica vocal e interpretación. ❖❖**Lourdes Ambriz, Soprano**❖❖ En 1991 hizo su debut operístico en Europa, cantando el papel titular de Marina en la ópera de Arrieta en Málaga. En México alternó con Plácido Domingo en Fedora como parte de una prestigiosa carrera en la Opera Nacional. Además de su continua presencia como solista de las más importantes orquestas mexicanas, ha actuado con agrupaciones de América y Europa como la Sinfónica de San Francisco y la Orquesta de la Opera de Praga. Forma parte del grupo Ars Nova, dedicado a la música antigua con el que mantiene una intensa actividad nacional e internacional desde 1992. En su discografía sobresalen: Aura de Lavista, Montezuma de Graun, The Visitors de Chávez, y el exitoso Canasta de Frutas Mexicanas. ❖❖**Claudine Gómez-Vuistaz, Clavecín**❖❖ Maestra de clavecín, realiza una constante actividad de difusión del repertorio para este instrumento y, en general, de la música barroca. Actualmente coordina la realización de ciclos completos de conciertos para clave en la Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada, que día con día gana prestigio como un espacio para la música de clavecín en México. Ha participado en los principales festivales de música barroca; ha dado numerosos conciertos como solista, con diversos conjuntos de cámara y con las más importantes orquestas de México. Actualmente es la clavecinista de Ensemble Kairós, grupo que se dedica a la interpretación de la música barroca vocal e instrumental. Nació en la ciudad de México. Inició sus estudios musicales bajo la dirección de su madre, la maestra Emma Gómez y, más tarde, cursó la carrera de clavecín bajo la dirección de Luisa Durón, en el Conservatorio Nacional de Música, donde obtuvo su diploma de Clavecinista -

Ejecutante en 1982 con Mención Honorífica. Participó en el concurso internacional de clavecín del Festival Van Vlaanderen (Brujas, Bélgica, 1992). ❖❖ **Abel Maní Andrade, Viola da Gamba y Violone** ❖❖ Cursó estudios musicales de violoncello en la Escuela Nacional de Música de la UNAM y recibió lecciones de Jordi Savall, Père Ros y Christophe Coin en Saintes, Francia; en México con Christoph van Hecke, Marianne Müller y Collete Harris. Desde 1990 es miembro del grupo “Capilla Virreinal de la Nueva España” realizando giras de concierto por Estados Unidos, Europa y Sudamérica alternando la viola da gamba y el violone. Con dicho grupo participo en las grabaciones “Manuel de Zumaya”, (1990), “300 años de Música Colonial Mexicana”, (1993), y “Antología del Barroco Musical Peruano” (1998). Ha tocado bajo la dirección de Joseph Cabré y Gabriel Garrido con el “Ensemble ELYMA”. Desde 2002 es integrante del “Ensemble Kairós”, con el que ha participado en los importantes festivales. ❖❖ **James Bush, Violoncello barroco** ❖❖ Nació en Christchurch (Nueva Zelanda) en 1971. Estudios de violoncelo en la Royal Academy of Music de Londres. En 1994 se recibió con mención de primera clase y amplió sus estudios en la Universidad del Estado de Nueva York en Stonybrook (EU) con Timothy Eddy. Desde 2000 estudia el violoncello barroco en la Universidad de las Artes Berlin con Phoebe Carrai y Markus Möllenbeck. Ganador del Concurso Nacional del Concierto en 1990 y del Concurso para Jóvenes Músicos de la Televisión Neozelandesa 1993. Ha actuado como solista de la New Zealand Symphony Orchestra, la Auckland Philharmonia Orchestra y la Christchurch Symphony Orchestra. Ha participado también en numerosos festivales, como los de Tanglewood (EU), Pacific Music Festival (Japón), Pablo Casals Festival (Francia), International Musicians Seminar Prussia Cove (Inglaterra). ❖❖❖❖



James Bush

Image of an era: *Barbara Strozzi in Venice* ❖❖ City of fantasy, furrowed by channels guarding secrets and treasures, the Venice that poets and travelers imagined was so famous as much for its wealth as for its cultural diversity. Cosmopolitan commercial center through which eastern treasures entered the western world, it is the dream stage where the most dissimilar characters could come together. The real Venice didn't disappoint those fantasies of color and opulence within the very peculiar political order of those times. ❖ Contrary to other cities and kingdoms in northern Italy, Venice didn't have a dynastic government, but an electoral system. Undoubtedly, this played a fundamental role in the development of its music. The fact that it didn't need to show-off its riches in the framework of liturgy, motivated a late development in its musical life, but the international character of Venetian trade, open to the four points of the compass rose and the great propagation of its military and diplomatic power, would produce as much in the churches as in the theaters, a Golden Era of music in the XVI and XVII centuries. ❖ The seminal step that marks the glorious beginning of Venetian music is the hiring, in 1527, of Flemish composer Adrian Willaert for the position of chapel master of San Marco. As in the rest of Europe then, from the Vatican's chapel to those of the Spanish Empire, the presence of a Flemish composer was a sign of good taste and modernity, the prestige of Willaert bore enough weight to persuade authorities to grant resources for the basilica's music in a scale without paragon. But Willaert was also a very open minded musician, as much to theory and musical education as to profane music, his charming villanelas gave the Neapolitan popular genre a truly international scale and his madrigals filled both academies and palatial halls with beauty. The development of the Venetian music printing press, with such illus-

trious names as Petrucci, gave international presence and relevance to all these genres and the wise theoretical disquisitions of Zarlino.❖ High point of this golden age was the XVII century, when local composers such as Gabrieli and Monteverdi proclaimed the excellence of Venetian music and young foreign composers, arrived from Germany and Denmark like Schütz or Grabbe popularized the style of the Venetian masters. Great monarchs who visited the city, from the French Henry III in 1574 to the Japanese princes that traveled there in 1585, all attended splendid operatic fêtes that enlivened Venetian cultural life.❖ The great musical master who took both San Marco's religious music and opera to new heights was Claudio Monteverdi. For thirty years he bestowed on the city his gifts as a composer and as an excellent administrator. He hired a stable instrumental group and disciplined San Marco's choir, gathering around him young composers of great talent such as Alessandro Grandi and Francesco Cavalli, who later would become Barbara Strozzi's teacher.❖ Barbara was born in Venice right in the midst of this fertile environment of creativity and diversity. Composer, singer and poet, she was the maid's daughter in the house of Strozzi. The Strozzi family, originally from Florence, was -next to the Medicis- one of the most illustrious of that city. Giulio Strozzi who later adopted the girl (it is supposed that in fact he was her legitimate father), was an influential member of several academies, as these intellectual and artistic gatherings were then called. If opera was born in Florence in Count Bardi's camerata, Venetian opera saw its first light in the Accademia degli Incogniti, put together by writer Giovanni Francesco Loredano and of which Giulio Strozzi -who was Monteverdi's librettist-, participated as well.❖ From 1634, Barbara's participation with the Incogniti is mentioned: composer Nicolò Fontei refers to some

songs inspired by the “gentilissima, e virtuosissima donzella la Signora Barbara.” ❖ A few years later Giulio founded another group, the Accademia degli Unisoni, to promote his daughter’s talents. The participation of a woman in this type of meetings was not very common and it provoked scandal and satires: “A beautiful thing is to give the flowers after having invited the fruits”, such written comments as well as some paintings where she is represented as the mythical Flora who shared as much her physical attributes as the intellectual ones, make musicologists and researchers believe that Barbara could have been a sophisticated *courtisane*, not an unusual occurrence in those times. ❖ In Venice then, patrimonial aristocracy weighed heavier than the legality of relationships, something evident when one considers the long relationship and the three children that she bore to count Giovanni Paolo Vidman, her father’s colleague, fourteen years her senior. The children’s respective dowries and inheritances, which she administered, make us wonder how could Barbara have the time to tend to them, take care of their businesses and compose the 125 vocal works known today. ❖ In 1644, Barbara published her first book of madrigals, dedicated to the great duchess of Tuscany. A second volume was published in 1651 on the occasion of Ferdinand II of Austria and Eleanor of Mantua’s wedding. Barbara’s intense activity turns her it into the main composer of cantatas of the whole XVII century, as Ivan Moody wrote: “Barbara Strozzi is the ideal and burning emanation of Venetian creative effervescence in the XVII century”. ❖❖ *Benjamín Juárez* ❖❖❖ **DUE ALME INNAMORATE** ❖❖ **BAROQUE MUSIC FOR TWO SOPRANOS** ❖❖ *The dynamics between word and sound in Baroque music* ❖❖ The natural pearl, with its capricious form of irregular roundness, in the past was described with a special expression: it was called

Baroque. From there, the same expression was transferred - with a pejorative connotation - to the overloaded and voluptuous style of painting and architecture of a certain time, this time eventually received this name as its official term, including its music. Since then one speaks of the "Baroque style", referring, as far as music, to the period between the years 1600 and 1750. ❖ However, in contrast with the visual arts, in the beginnings of the Baroque period, the musical style didn't have any abundance of virtuosity, but rather it was characterized by a renouncement to the overload, and even for a certain musical asceticism. At the end of the Renaissance, the fruitful dialogue between the two basic elements of vocal music - the sound and the word - had arrived to a point in which a new impulse seemed necessary. Music had dominated the text to such a degree that often words were impossible to understand. The text had been reduced to an almost unimportant accompaniment to the musical discourse. Then, the first rule of this new composition style, in what would later be called the Baroque style, demanded to restore the main role to the text, even before the music. Giulio Caccini's famous first "monodic" songs were composed under the influence of the "Camerata Fiorentina". With their expressive declamations and sparse lute accompaniment, the songs were a faithful expression of the new rule. Such an austerity offered the word the conditions to look for and to find, more and more, its appropriate musical expression. The very text generated musical forms and verbal language became musical language. ❖ But of a Baroque composer it was demanded that he or she not only represented certain loose words, something that had been achieved already in the Renaissance madrigals, but rather that he or she could transfer the complete sense of a textual sentence into a musical form. Thus, text and music could unite in a way

unknown until then. Music became a “sound sentence”, “Musik als Klangrede”, as called by Nikolaus Harnoncourt, one of the pioneers in the historical interpretation of ancient music. ❖ Very soon after these decisive beginnings, music demanded its rights again, mainly in the hands of such great masters as Claudio Monteverdi. In his vocal works, the asceticism of the early years gave place to a reinstatement of melodiousness and virtuosity, but this time respecting the word. The virtuosity of the voice climbed to a new level. Thus, two main forms continued coexisting: a more declamatory form, with dominance of the word, and a more melodious form with stress in music. The recitative and the aria had been born and they constituted the two main ingredients of a new musical genre: the opera. The lightning of the word that fell over music helped it become a means of expression for human emotions on the stage. ❖ ❖ *Aesthetics of the voice in the Baroque* ❖ ❖ In opera, the singer-musician was expected to immediately identify with his or her role and discourse. Music should be presented not as a prepared piece, but as a reality experienced on the spot. As a consequence, the human voice had to be developed, in order to go along with the new style and to adapt to the new expressive possibilities. The ideal voice in the Renaissance was still that of a less soloist sound, rather able to blend with the rest of the voices in the choir. It was an ethereal sound, floating above the heads of the singers. However in the Baroque, the voice began to take possession of the human body, it was “incorporated”. With this process, the voice separated from the organism of the choir. One can say that in the Baroque, the human voice was individualized to become a soloist’s voice. Also, the new genre of the opera demanded it! ❖ In agreement with the development of the voice in particular and of opera as a new genre, the architecture

of concert halls and theaters changed as well. Bigger halls demanded bigger voices, “incorporated” and supported: the era of Bel Canto had begun. ❖ Today, when we sing music of Baroque times, we try to get ourselves in that fresh context of these beginnings of the voice’s individualization and its dialogue with the singer’s body and soul. In the search of this spontaneity of emotions and in their mastery of the agreement between word and sound, Venetian composer’s Barbara Strozzi vocal works are extraordinary examples of their time. The recitatives of her cantatas have that same spirit of immediacy of the word translated into music that characterizes the early Baroque. The immediate expressivity they demand surpasses everything previously known. ❖ ❖ *The dynamics between two voices* ❖ ❖ The core of the repertoire in this recording is made up mainly of duets for two sopranos. The dynamics among the two voices constituted a challenge for us as singers with very different backgrounds and trajectories: Lourdes became famous for her long operatic experience mainly in Mexico, while I devoted many years to concert and sacred music in Germany, specializing in the practice of ancient music. We were tempted to try this artistic exchange. ❖ What is special of two voices of the same tessitura is the fact that two human voices never sound as similar as two instruments of the same type, as two oboes would for example. The timbre and characteristic tone of a voice depend on many factors apart from the physical-physiologic ones, there is a great measure of the psychic and emotional and finally of the singer’s intellectual and spiritual character that give each human voice something extremely individual and unmistakably singular. ❖ For that reason, the first thing to grab our attention when listening to two sopranos together should be the discovery of the difference between the individual characteristics of each voice. For this

experience to be possible, we chose solo cantatas for each singer. In these, the very composition helps mark the differences; one has ethereal and virtuoso coloraturas, as in the ecclesiastical cantata by the great master of the Italian Baroque, Claudio Monteverdi. The other one, a secular cantata by Barbara Strozzi, reaches an almost dramatic emotional expressivity. With these two forms - virtuosic and dramatic - we mark at the same time the wide expression range in Baroque music. ❖ But it is not our intention, nor that of the composers, to just play with the differences between the two voices. Apart from separating one voice from the other, in this program the two voices attempt to showcase a very special quality of the human voice: the possibility to resemble each other in one single sound. Two voices, although different, have the ability to come close, of resembling each other, of melting into one another. “Che s’unisco le voce” (Che s’uniscono le voci) - “When our voices are united, no desire can separate our hearts”, reads a passage of the text in one of Strozzi’s duets. There, with full intention, the composer writes the same note for both voices. As singers, in those moments we feel invited to look for a truly common timbre, to sound like a single voice. In these scarce and beautiful moments of union, time seems to stop. ❖ And there is still a third factor: the freshness of the dissonance, of acoustic friction, of that almost touching -tolerating friction- before separating to be appeased in two voice harmony again. This most Baroque of experiences - dissonance always resolving in harmony - is very present in Couperin’s last duet for the Holy Week. ❖ Thus, the interplay between the characterized difference and the most familiar likeness between the two soprano voices, enriched by the titillating impression of dissonance becoming consonance, marks the charm of the program of this disk. ❖❖ *Bárbara Lorey Jokisch* ❖❖ *The*

program ❖❖ Claudio Monteverdi (1567-1643) composed the cantata, *Exulta filia* (Arise my daughter), that brings us to heaven with the coloraturas in the Hallelujah. In it one still finds something of the ecstatic “Jubilus” of the Gregorian tradition, ready to become Baroque virtuosity. The aria alternates with a ritornello in dance rhythm that brings us back to earth, making us aware again of our mortal nature. ❖ Only recently has Barbara Strozzi (1619-1677) been really acknowledged by performers and musicologists, she lived in Venice shortly after Monteverdi, in whose tradition she grew. The expressiveness of her works is so remarkable, that Strozzi can hold her rightful place alongside her great teacher. ❖ The first duet *Al battitor di bronzo* (To the brass doorknocker) has a comic character: colored with very descriptive musical expressions, it illustrates the vain intents of a rejected lover. The blows that he gives to the closed door and how his friends mock him. His hope, to be able to give back all the blows the doorknocker got as kisses to his lover. ❖ The second duet *Mercé di voi* (Thank you), Strozzi thanks her fate that has taken to such heights as a composer, to dare compare herself Sappho the divine poet of ancient Greece. This piece gives title to the program: “What beautiful harmony make two souls in love. What one wants, the other yields for...and they never groans, except in this death that does not kill...” ❖ *Lagrima mie* (My tears) is Strozzi’s reflection on an unhappy lover that addresses his own tears. The cantata is characterized by such an expressive flow of tears that, dramatically, it seems to reach the very limits of music and demonstrates that Venice was musically, and not only commercially, the gateway between East and West. ❖ Antoine Forqueray (1672-1745) solo pieces for harpsichord take us to a French atmosphere full of elegance and energy, and lead us to François Couperin “Le Grand”

(1668-1733). The *Leçons de Ténèbres* (Lessons of darkness) written for the holy week. Jeremiah's Lamentations were sung as lessons, with the gradual extinction of fifteen candles in the "Tenebrae hearse", or triangular candlestick, as the service proceeded. At the end of the Benedictus at Lauds only the topmost candle, considered to represent Jesus, remains alight, it was then taken down and hidden behind the altar while the final Miserere and collect were said. At the conclusion, after a loud noise emblematical of the convulsion of nature at the death of Christ, the candle was restored to its place, and the congregation dispersed. ❖ In Couperin's rendering, the florid composition of the Hebrew letters Jod, Kaph, Men and Nun that separate the texts, give a chance for both voices to display all the expressive richness of dissonance. This cantata with all its magic, became famous through the movie *Tous les matins du monde*. ❖ Based on another paragraph of the same text is Joseph-Hector Fiocco's (1703-1740) Second Lamentation. In this work, Fiocco unites the Italian melody with an inclination for the French ornamental style, trying to carry out a stylistic synthesis of the two dominant currents of Baroque music: French and Italian styles. This synthesis somehow represents his own origins: his father Pietro-Antonio (1654-1714) was born in Venice and worked in Antwerp and Brussels, he was the first music director of the Theatre de la Monnaie, Belgium's first public opera house. In our rendering of the cantata, the viol plays the ground bass, while the violoncello performs the voice that makes a duet with soprano's voice. ❖ This work of the late Baroque, shows how the melodic element predominates over the text, to prepare a new chapter of the dialogue among the two basic elements of European music: word and sound. ❖ ❖ *Bárbara Lorey Jokisch* ❖ ❖ *Forqueray: works for harpsichord*. ❖ Maybe quoting the

meaning of the word virtuosity can summarize everything: mastery of the technique of an art characteristic of the virtuoso, that is to say, of the artist that dominates a musical instrument. Both Antoine Forqueray (1672-1745) and his son Jean Baptiste Antoine (1699-1782) were virtuoso viol players. We are lucky that the 1747 edition of the five suites for viol, in arrangement for harpsichord, have survived for posterity. Jean Baptiste may have received some help from Marie-Rose Dubois, a noted harpsichordist that was also his second wife. He was able not only to adapt his father's art, but also gave it a new statute according to the changing musical fancies of the time. The harpsichord transcription acquires vigor and a peculiar texture, a clarity manifest in Claudine Gómez-Vuistaz's interpretation. The transcription and the arrangements are characteristic of that inherited virtuosity whose distant beneficiaries we are. The transcription of these pieces, reveal a second nature of Forqueray's music and the ornamentation is able to capture the spirit of the original viol edition, but it creates its own language whose character uses advantageously the resources of the harpsichord, without forgetting the original registrations of the composition. The six pieces included in the disk correspond to the following suites: *La Portugaise* and *La Couperin* of the first suite in d minor; *La Leclair* to the second suite in G major; *La Angrave* and *La Regent* to the third suite in D major; and finally *La Montigni*, to the fifth suite in c minor. ❖❖
Juan Manuel Herrera ❖❖❖ **Barbara Lorey Jokisch, Soprano** ❖❖ Born in Germany, Barbara Lorey got a master's degree in music and German literature, and did graduate studies in vocal pedagogy at Berlin's University of the Arts. As soprano, she has specialized in the baroque and contemporary repertoires. She has performed with orchestras that follow historical practice, such as

Akademie für Alte Musik Berlin, Berlin Baroque, Concerto Brandenburg, Musica Ficta Köln and others, with which she participated in early music festivals in Germany. Regarding contemporary music, she has collaborated with composers such as Carlo Domeniconi and Arvo Pärt, premiering their works, in the International Music Festival in Istanbul, Turkey. Since 1998 she lives in Mexico, and performs regularly both in Mexico and in Germany. She founded Ensemble Kairós, with which she has offered recitals and participated in festivals all over Mexico. She teaches voice at the National School of Music and lectures on vocal technique and interpretation. ❖❖ **Lourdes Ambriz, Soprano** ❖❖ Her European debut took place in 1991 singing the title role in Arrieta's Marina in Malaga's opera. In Mexico City she has performed next to Plácido Domingo in Fedora at Mexico's National Opera. She is a frequent soloist with the most important Mexican orchestras, and has also performed in the U.S. and Europe with the San Francisco Symphony and the Prague's Opera Orchestra among many others. Since 1992 She performs regularly with Ars Nova, an ensemble devoted to early music. Her discography includes Lavista's opera Aura, Montezuma by Graun, Chávez's The Visitors, and the very successful CD Basket of Mexican Fruits. ❖❖ **Claudine Gómez-Vuistaz, Harpsichord** ❖❖ Professor of harpsichord, she is a major advocate of the harpsichord repertoire and of baroque music in general. She directs a harpsichord concert series at the Miguel Lerdo de Tejada Library, a prestigious space for harpsichord music in Mexico City. She has performed at the leading baroque festivals in Mexico. ❖ Currently she is Ensemble Kairós' harpsichordist, a group devoted to performing baroque vocal and instrumental music. She was born in Mexico City and began her musical studies under the direction of her mother,

Emma Gómez and later studied under the direction of Luisa Durón, at Mexico's National Conservatory of Music, where she was granted a BA in 1982 with honors. She participated in the Van Vlaanderen Competition (Brouges, Belgium, 1992). ❖❖ **Abel Maní Andrade, Viola da gamba and violone** ❖❖ Studied cello at the National School of Music of Mexico's National University. He attended master classes with Jordi Savall, Père Ros and Christophe Coin in Saintes, France; in Mexico with Christoph van Hecke, Marianne Müller and Collete Harris. From 1990 he has been a member of the "Capilla Virreinal de la Nueva España" and has toured the United States, Europe and South America alternating viola da gamba and violone. He has played under the baton of Joseph Cabre and Gabriel Garrido with "Ensemble Elyma". ❖ From 2002 he is a member of "Ensemble Kairós", with which he has participated in the most important festivals in Mexico. ❖❖ **James Bush, Baroque cello** ❖❖ Born in Christchurch (New Zealand) in 1971. He studied cello at the Royal Academy of Music in London In 1994 he graduated with honors and extended his studies at New York State University in Stonybrook with Timothy Eddy. ❖ From 2000 he studies baroque cello at Berlin's University of the Arts with Phoebe Carrai and Markus Möllenbeck. Winner of the National Concerto Competition in 1990 and the 1993 New Zealand Television Young Musicians' Competition. He has been invited as soloist with the New Zealand Symphony Orchestra, the Auckland Philharmonia Orchestra and the Christchurch Symphony Orchestra. ❖ He has participated in numerous festivals, such as Tanglewood (USA), Pacific Music Festival (Japan), Pablo Casals Festival (France) and International Musicians Seminar Prussia Cove (England). ❖❖❖❖



Lourdes Ambríz, Abel Maní, Barbara Lorey, Claudine Gómez-Vuistaz

Producción ejecutiva: Pedro Carmona O. y Marisa Canales

Producción musical: Marisa Canales

Ingeniería de audio: Pedro Carmona O. y Luis Gil

Edición y masterización: Benjamín Juárez Echenique

Grabado en El Cuarto de Máquinas

Fotografía de portada y diseño gráfico: Gerardo Merediz Hill

Fotografía de los artistas: lafactoriaestudio@mac.com

Un sitio seguro



URTEXTonline tu tienda de música clásica en internet

www.urtextonline.com www.urtext.com.mx



URTEXT
DIGITAL CLASSICS