

*Antonio
dos Santos Cunha*

Responsorios
para o
Officio da
Sexta-Feira Santa

*L'Ensemble Turicum
dédie cet enregistrement
à la mémoire de Barbara
Sutter (1961-2000)*

Ensemble Turicum

direction

Luiz Alves da Silva & Mathias Weibel

Antonio dos Santos Cunha
Responsorios para o Officio da Sexta-Feira Santa

IN I NOCTURNO

Responsorium I

- | | | |
|---|---|------|
| 1 | Andante <i>Sicut ovis</i> - Allegro <i>Ut vivificaret</i> | 2'24 |
| 2 | Adagio <i>Tradidit</i> - Allegro <i>Ut vivificaret</i> | 3'42 |

Responsorium II

- | | | |
|---|---------------------------------------|------|
| 3 | Andante <i>Jerusalem - quia in te</i> | 2'26 |
| 4 | Adagio <i>Deduc - quia in te</i> | 3'24 |

Responsorium III

- | | | |
|---|--|------|
| 5 | Andante <i>Plange</i> - Allegro <i>Quia venit</i> | 1'57 |
| 6 | Andante affetuoso <i>Accingite</i> - Allegro <i>Quia venit</i> | 4'29 |
| | Andante <i>Plange</i> - Allegro <i>Quia venit</i> | |

IN II NOCTURNO

Responsorium IV

- | | | |
|---|---|------|
| 7 | Moderato <i>Recessit</i> - Allegro <i>Nam et ille</i> | 2'33 |
| 8 | Largo <i>Dextruxit</i> - Allegro <i>Nam et ille</i> | 3'30 |

Responsorium V

- | | | |
|----|--|------|
| 9 | Andante <i>O vos omnes</i> - Allegro <i>Si est dolor</i> | 1'53 |
| 10 | Adagio <i>Attendite</i> - Allegro <i>Si est dolor</i> | 2'12 |

Responsorium VI

- | | | |
|----|--|------|
| 11 | Largo <i>Ecce quomodo</i> - Allegro <i>Et erit in pace</i> | 2'12 |
| 12 | Adagio <i>Tamquam agnus</i> - Allegro <i>Et erit in pace</i> | 5'15 |
| | Largo <i>Ecce quomodo</i> - Allegro <i>Et erit in pace</i> | |

IN III NOCTURNO

Responsorium VII

- | | | |
|----|---|------|
| 13 | Largo <i>Astiterunt</i> - Allegro <i>Adversus</i> | 2'20 |
| 14 | Vivace <i>Quare</i> - Allegro <i>Adversus</i> | 2'42 |

Responsorium VIII

- | | | |
|----|--|------|
| 15 | Adagio <i>Aestimatus</i> - Allegro <i>Factus sum</i> | 1'45 |
| 16 | Largo <i>Posuerunt</i> - Allegro <i>Factus sum</i> | 3'23 |

Responsorium IX

- | | | |
|----|---|------|
| 17 | Adagio <i>Sepulto Domino</i> - Allegro poco <i>Ponentes milites</i> | 3'01 |
| 18 | Moderato <i>Accedentes</i> - Allegro poco <i>Ponentes milites</i> | 5'08 |
| | Adagio Sepulto <i>Domino</i> - Allegro poco <i>Ponentes milites</i> | |

- | | | |
|----|---|------|
| 19 | <i>Fragmentos da Liturgia do Sábado Santo</i> (anonyme) | 4:07 |
|----|---|------|

I – Aestimatus sum – Cum descendentibus

II – Sepulto Domino – Signatus est

III – In pace in idipsum – Dormiam

IV – Caro mea – Requiescet

V – Sepulto Domino

minutage total : 58'47

L a d i s t r i b u t i o n

Ensemble
TURICUM

Martina Fausch (4), Vera Ehrensperger (16), Annette Labusch (10, 12), *Sopranos*

Elizabeth Bachmann (18), *Contralto*

Luiz Alves da Silva (6, 12), Beat Mattmüller (2, 10), *Contre-ténors*

Reto Hofstetter (2, 14), Frédéric Gindraux (10, 12, 18), *Ténors*

Thomas Moser (4, 10), *Baryton*

Flávio Matias (2, 8, 18), *Basse*

Violons : Mathias Weibel, Monika Baer, Giulio d'Alessio,

Renate Steinmann, Susanna Hefti, Mario Huter

Violoncelles : Kaspar Singer, Hristo Kouzmanov,

Violone : Matthias B. Frey

Basson : Rogério Gonçalves

Cor : Lorenz Raths, Patrik Gasser

Orgue : Daniel Rüegg

Direction :

Luiz Alves da Silva & Mathias Weibel



Remerciements :

José Maria Neves, Arquivo da Orquestra Ribeiro Bastos (*in memoriam*)

Rogério Gonçalves

Edilson de Lima

Régis Duprat

Julieta Schildknecht (Photo)

Pierre-Etienne Dubi

Les Répons pour l'office des Ténèbres du Samedi Saint

Bien plus que le Temps de l'Avent ou celui de la Pentecôte, le Temps de la Passion est un moment privilégié. Toute une liturgie se développe autour de la figure du Christ supplicié, donnant ainsi naissance à de multiples courants artistiques dont l'origine se perd dans le Moyen Age.

La raison de cette intense activité réside peut-être dans le fait que l'être humain se pose ici des questions fondamentales relatives à son existence : vie, mort, souffrance, trahison, crime, résurrection.

La musique susceptible de traduire la plainte, le thrène funèbre et la jubilation porte ces interrogations avec une émotion rare. Cette émotion est d'autant plus intense que la musique n'est pas considérée ici comme un moyen esthétique, mais bien en tant qu'un élément de la liturgie en soi.

Il s'agit bien d'un mystère que non seulement les musiciens, mais aussi les sculpteurs et les peintres ont tenté de traduire. Une austérité détachée dans les représentations du Haut Moyen Age et un hyperréalisme exacerbé dans la période baroque invite le chrétien à méditer cet instant exceptionnel.

En musique, les Répons de Tomás Luis de Victoria sont, avec ceux de Carlo Gesualdo, parmi les plus expressifs du genre. Le déploiement d'une polyphonie – quasi mystique – voisinant avec l'austérité des Leçons (grégoriennes) invite à prendre part aux souffrances du Christ sur la Croix. La musique est ici portée par un texte tourmenté, fait de collages entre l'ancien et le nouveau testament: autant de réminiscence des moments de détresse de

Responsórios para o Ofício das Trevas do Sábado Santo

Comparado com o período do Advento e o de Pentecostes, a Semana Santa é um momento privilegiado. Toda uma liturgia se desenvolveu em torno da figura do Cristo supliciado, criando assim múltiplas correntes artísticas com origens que se perdem na idade média.

A razão desta intensa atividade reside talvez no fato de ser humano se perguntar aqui sobre questões fundamentais relativas a sua existência: vida, morte, sofrimento, traição, crime, ressurreição.

A música, susceptível de traduzir o lamento, o luto e a jubilação, transmite estas interrogações com uma emoção rara. Esta emoção é especialmente intensa pois a música não é considerada aqui como um meio estético mas sim sendo um elemento da liturgia ela mesma.

Trata-se de um mistério que não somente os músicos, mas também os escultores e os pintores tentaram traduzir. Uma austeridade tranquila nas representações da idade média e um hiperrealismo exacerbado no período barroco convidam o cristão a meditar sobre este evento excepcional.

Na música, os Responsórios de Tomás Luis de Victoria são, junto com os de Carlo Gesualdo, entre os mais expressivos do gênero. O desenvolvimento de uma polifonia quase mística em confronto com a austeridade das Lições (gregorianas) convidam a tomar parte dos sofrimentos do Cristo na Cruz. A música é aqui portada por um texto tormentado, feito de colagens entre partes do antigo e do novo testamento: lembrança dos momentos de aflição na história de Israel.

Palavras-chaves emergem desta sintaxe aparentemente

Responsories for the Office of Tenebrae for Holy Saturday

Even more than Advent or Pentecost, Passiontide is the key festival in the Christian year. A whole liturgical repertory developed around the figure of the suffering Christ in torment, thus giving birth to a multitude of artistic trends whose origins are lost in the Middle Ages. Perhaps the reason for such intense activity is the fact that, here, man confronts basic questions concerning his existence: life, death, suffering, betrayal, crime, resurrection. Music that is capable of conveying lamentation, mourning and jubilation can sustain such questions at a rare pitch of emotion, an emotion all the stronger here in that here music is not considered as an aesthetic resource, but as an element in the liturgy as such.

Hence we are dealing with a mystery that not only composers, but also sculptors and painters have attempted to convey. Both the calm austerity of representations from the early Middle Ages and the heightened hyperrealism of the Baroque period invite the Christian to meditate on this exceptional event.

In music, the responsories of Tomás Luis de Victoria, alongside those of Carlo Gesualdo, are among the most expressive in the genre. The deployment of almost mystical polyphony juxtaposed with the austerity of the lessons (sung in plainchant) encourages the listener to participate in the sufferings of Christ on the Cross. The music is sustained by an anguished text, a patchwork from the Old and New Testaments, as if to recall the moments of affliction in the history of Israel. A series of key words emerge from this apparently free syntax, conferring on the rhetoric, and hence the music, an expressive force whose intensity equals that of the

Responsorien zum Tenebrae-Offizium am Karsamstag

Gegenüber den Advents- oder Pfingsttagen nimmt die Passionszeit innerhalb des Kirchenjahres eine bevorzugte Stellung ein. Eine ganze Liturgie entwickelt sich um die Figur des gemarterten Christus und regt so verschiedenste künstlerische Strömungen an, deren Ursprung bis ins Mittelalter zurückgeht.

Diese starke Wirkung rührt vielleicht daher, dass der Mensch sich hier ganz grundsätzliche Fragen zu seiner Existenz stellt: Leben, Tod, Leiden, Verrat, Verbrechen, Auferstehung.

Die Musik als empfängliches Medium für Klage, Trauer und Freude überbringt diese Fragen auf selten emotionale Weise. Und diese Emotion ist umso stärker, als die Musik hier nicht als ästhetisches Objekt angesehen wird, sondern als liturgisches Element.

Es handelt sich um ein Mysterium, das nicht nur Musiker, sondern auch Bildhauer und Maler versucht haben zu übersetzen. Friedliche, entsagende Strenge in den Darstellungen des Mittelalters oder aber erregter Hyperrealismus im Barockzeitalter laden dazu ein, über dieses aussergewöhnliche Ereignis nachzudenken.

Als musikalische Umsetzungen sind die Responsorien von Tomás Luis de Victoria zusammen mit denjenigen von Carlo Gesualdo von den ausdrucksvollsten ihrer Gattung. Die Entfaltung der – fast mystischen – Polyphonie in Gegenüberstellung mit der Strenge der gregorianischen Lektionen lässt am Leiden Christi am Kreuze teilhaben. Die Musik wird hier von einem unruhvollen Text getragen und bringt Altes und Neues Testament zusammen: Erinnerung an die Trauermomente in der Geschichte

l'histoire d'Israël. Des mots clés émergent de cette syntaxe à l'apparence libre conférant à la rhétorique, et donc à la musique, une force dont l'intensité égale celle de l'image du supplice et de l'humiliation du Christ.

A Minas Gerais, région qui vers la fin du 18^{ème} siècle jouissait toujours d'une grande opulence grâce aux découvertes d'or, Antonio dos Santos Cunha use d'une forme de composition truculente, aux caractéristiques de la rhétorique baroque, combinée avec des moyens musicaux provenant de l'opéra italien, additionnée d'un "Sturm und Drang" tropical et ajoute ainsi sa propre version dramatique et intense.

Ténèbres du Samedi Saint

A l'origine, lors de ces jours essentiels de l'année liturgique, les Répons étaient chantés tôt le matin pendant les Matines, suivies des Laudes, ce qui explique que les Répons étaient parfois attribués au Vendredi Saint. Par la suite, l'ensemble de ces Offices fut appelé Tenebrae, et était célébré la veille au soir.

Lors de cet office, il n'y avait dans l'église qu'une seule source de lumière, diffusée par quinze cierges disposés sur un candelabre triangulaire représentant les onze apôtres fidèles, les trois Maries et le Christ, et par six cierges placés sur l'autel. A chaque psaume, on éteignait un cierge, si bien qu'après le quatorzième psaume ne restait allumé que le plus grand cierge représentant le Christ. Pendant le dernier psaume – le Benedictus, Cantique de Zacharie – les six cierges de l'autel étaient également éteints un à un, puis, juste avant la fin des Laudes, le dernier cierge restant allumé était caché derrière l'autel. Ainsi l'église était plongée en tenebris : dans les ténèbres. Ce rite symbolisait les ténèbres qui enveloppèrent la terre lors de la crucifixion du Christ et sa mise au tombeau. Après les dernières prières, les fidèles faisaient un grand fracas afin de représenter la nature en émoi à la mort du Christ. Quand le bruit s'était apaisé, on ressortait

livre, dando à retórica, e por isso à música, uma força cuja intensidade iguala-se àquela da imagem do suplício e da humilhação do Cristo.

Em Minas Gerais, região que gozava de uma grande opulência ainda no fim do séc. 18 graças à extração de ouro, Antonio dos Santos Cunha, usando uma forma de composição exaltada, com características da retórica barroca combinada com meios musicais vindos da ópera italiana, adicionadas de um "Sturm und Drang" tropical, realiza assim a sua própria versão dramática e intensa.

Trevas do Sábado Santo

Na origem, durante os dias normais do ano litúrgico, os Responsórios eram cantados cedo na manhã durante as Matinas, seguidas das Laudes. Isso explica o fato dos Responsórios serem algumas vezes atribuídos a Sexta-Feira Santa. Mais tarde os ofícios foram chamados Tenebrae e celebrados no fim da tarde do dia anterior.

Durante este Ofício existia na igreja uma só fonte de luz: 15 velas colocadas num candelabro triangular representando os 11 apóstolos fiéis, as 3 Marias e Cristo; e por 6 velas colocadas sobre o altar. Depois de cada Salmo era apagada uma vela, assim que depois do décimo quarto Salmo ficava acesa somente uma grande vela representando o Cristo. Durante o último Salmo – o Benedictus, cântico de Zacarias – as seis velas do altar eram apagadas uma por uma, depois, antes do fim das Laudes a última vela acesa era escondida atrás do altar. Assim a igreja mergulhava numa profunda escuridão: as trevas. Este ritual simbolizava as trevas que caíram sobre a terra depois da crucificação do Cristo e sua colocação na tumba. Depois da última oração o povo fazia um enorme barulho a fim de representar a natureza emocionada com a morte de Cristo. Quando terminava o ruído a última vela acesa detrás do altar – símbolo da ressurrei-

image of the sufferings and humiliation of Christ.

In Minas Gerais, a region which still enjoyed great opulence in the late eighteenth century thanks to the discovery of gold there, Antonio dos Santos Cunha practised a vivid style of composition, with all the hallmarks of Baroque rhetoric combined with musical resources deriving from Italian opera, and spiced with a tropical 'Sturm und Drang', thus adding his own dramatic and intense setting to the canon of Passion music.

Tenebrae for Holy Saturday

On these key days of the liturgical calendar, the responsories were originally sung early in the morning at Matins, followed by Lauds, which explains why the responsories for Holy Saturday were sometimes assigned to Good Friday. The Offices of Matins and Lauds together were subsequently called Tenebrae, and the combined Office was then celebrated on the preceding evening.

During the Office, the church had only a single source of light, with fifteen candles arranged on a triangular candleholder representing the eleven faithful Apostles, the three Marys and Christ, and six further candles placed on the altar. Each time a psalm was sung, one candle was extinguished, so that after the fourteenth psalm the only candle left was the largest, representing Christ. Then, during the *Benedictus Dominus Deus Israel*, the Cantic of Zachary, the six altar candles were also extinguished one by one until, just before the end of Lauds, the last candle to remain lighted was concealed behind the altar. The church was now *in tenebris*: in darkness. This rite symbolised the darkness that covered the earth during the crucifixion and entombment of Christ. After the final prayers, the congregation made

Israels. Schlüsselworte werden aus dieser frei gehandhabten Syntax herausgehoben und tragen so zu einer Rhetorik und Musik bei, die dem Bild von Martyrium und Demütigung Christi ungläubliche Stärke verleiht.

In Minas Gerais, wo Ende des XVIII Jahrhunderts dank der Goldfunde immer noch grosser Überfluss herrschte, verwendete Antonio dos Santos Cunha eine überschwängliche, im Charakter barocke Rhetorik in Kombination mit opernhafte musikalischen Mitteln und tropischem "Sturm und Drang" und fügt so seine intensiv dramatische Version hinzu.

Tenebrae

Ursprünglich wurden die Responsorien am Karsamstag morgen während der Frühmesse gesungen, gefolgt von den Laudes. Deshalb wurden sie oft dem Karfreitag zugeteilt. Später wurden die gesamten Offizien auf den Vorabend verlegt und Tenebrae genannt.

Während dieses Offiziums gab es in der Kirche nur eine einzige Lichtquelle: 15 Kerzen auf einem dreieckigen Kandelaber symbolisierten die elf treuen Apostel, die drei Marien und Christus, und sechs Kerzen brannten auf dem Altar. Nach jedem Psalm wurde eine Kerze gelöscht, bis nach dem 14. Psalm nur noch die grösste brannte, die Christus darstellte. Während des letzten Psalms – dem Benediktus, Gesang des Zacharias – wurden auch die sechs Kerzen eine nach der andern ausgelöscht, dann, kurz vor dem Ende der Laudes, wurde die noch brennende Kerze hinter dem Altar versteckt und so die Kirche in tenebris (in Dunkelheit) getaucht. Dieses Ritual symbolisiert die Dunkelheit, die die Erde bei der Kreuzigung und Grablegung Christi umgab. Nach dem letzten Gebet machten die Gläubigen grossen Lärm und stellten so dar, wie der Tod Christi die Natur bewegte. Als der Lärm verstummte, holte man die Kerze wieder hinter dem Altar

le dernier cierge placé derrière l'autel – symbole de la résurrection – et on le remplaçait sur le candélabre jusqu'à ce qu'il s'éteigne.

Alternant avec les leçons Grégoriennes la structure des Répons obéit à des règles très précises, qui n'ont pas varié au cours des siècles, et qui ont été respectées par la plupart des compositeurs qui les ont mis en musique : Les Matines des Ténèbres (qui sont suivies des Laudes) comportent 3 Nocturnes, qui contiennent eux-mêmes 3 Leçons et 3 Répons (symbolique évidente du chiffre 3). Dans chaque Répons, les deux premières phrases (A et B) sont chantées par le choeur ; le Verset (C) est confié aux solistes, puis la phrase B est reprise. De plus, pour les No 3, 6 et 9, qui clôturent les Nocturnes, on reprend le Répons au début, jusqu'au Verset. On a donc les structures : No. 3,6,9 : A B C B A B. Les autres No. : A B C B

Antonio dos Santos Cunha

Brésil (doc. S. J. del Rey 1786 –1815)

Les informations dont on dispose sur Antonio dos Santos Cunha sont un peu à l'image de ce que l'on connaît de la musique du Brésil, c'est à dire très peu de chose. Quelques archives font mention de son passage, sa présence est attestée à l'occasion d'un paiement et son absence est remarquée lors d'un congé pour Lisbonne. Mais aucune information n'est disponible ni sur sa formation ni sur ses maîtres et son parcours intellectuel. L'époque voulait que l'on travaillât pour le présent et non pour la postérité. C'est donc plutôt dans sa musique qu'on peut tenter de dégager telle ou telle filiation. Qu'il ait reçu une formation religieuse assez complète semble

ção – era retirada e recolocada no candelabro ficando ali até que se apagasse.

Alternando-se com as Lições em Gregoriano, a estrutura dos Responsórios obedeceu a regras bem precisas que não mudaram durante séculos, e foram respeitadas pela maioria dos compositores que as interpretaram em música.

As Matinas das Trevas (que são seguidas das Laudes) compõem-se de três Nocturnos que por sua vez contém três Responsórios cada um (símbolo evidente da cifra 3). Em cada Responsório as duas primeiras frases (A e B) são cantadas pelo coro; o verso (C) é cantado pelos solistas, depois repete-se a frase B. Além disso, nos Responsórios 3, 6 e 9, que concluem cada Nocturno, repete-se o Responsório do começo até o Verso. Finalmente as estruturas ficam nos números 3, 6 e 9: ABCBAB e nos outros: ABCB.

Antonio dos Santos Cunha

Brasil (doc. São João del Rey 1786 – 1815)

Sobre Antonio dos Santos Cunha sabe-se – como em muitos casos na história da música no Brasil – muito pouco. Um arquivo menciona sua passagem, um recibo sua presença, e um atestado documenta uma viagem para Lisboa.

Sobre sua formação, professores etc infelizmente não nos chegou nenhuma informação.

Na sua época compunha-se para o presente e não para a posteridade. Assim sendo, é na sua música que devemos buscar as informações.

É muito plausível que ele tivesse tido uma formação religiosa, mas nem se isso se deu em Portugal ou no Brasil, o

a great din to represent Nature in turmoil at the death of Christ. When the noise had abated, the last candle was brought back from its position behind the altar – symbolising the Resurrection – and replaced on the candleholder where it was left until it went out.

The structure of the responsories (which alternated with the plainchant lessons) obeyed extremely precise rules which did not vary over the centuries and were respected by most of the composers who set them to music. Matins for Tenebrae (followed by Lauds, as we have seen) consists of three nocturns, each comprising three lessons and three responsories (in an obvious symbolic use of the figure 3). In each responsory, the first two phrases (A and B) are sung by the choir; the verse (C) is allotted to soloists, then phrase B is repeated. Moreover, for nos.3, 6 and 9, which conclude the nocturns, the responsory is repeated from the beginning up to the verse. This produces two formal structures: A B C B A B in nos.3, 6, and 9, and A B C B in the other responsories.

Antonio dos Santos Cunha

(active at Sao João del Rey, Brazil, 1786-1815)

What we know about Antonio dos Santos Cunha corresponds to our knowledge of Brazilian music in general, which is to say that it is extremely scanty. A few archives contain traces of his passage: his presence is attested on the occasion of a payment and his absence is noted when he was on leave in Lisbon. But we unfortunately know nothing of his training nor his teachers. At this time, it was considered that artists worked for the present, not for posterity. Hence it to his music that we must look for information. That he received a fairly complete religious education seems entirely plausible. But did he acquire it in Brazil or in Europe? Was he of Portuguese origin, or born on the

hvor und stellte sie auf den Kandelaber, wo sie dann von selbst erlosch.

Die Struktur der mit gregorianischen Lektionen alternierenden Responsorien folgt sehr genauen Regeln, die sich im Laufe der Jahrhunderte nicht verändert haben und von allen Komponisten, die sie vertont haben, berücksichtigt wurden:

Die Matutinen der Tenebrae (auf welche die Laudes folgen) enthalten drei Nokturnen, die ihrerseits aus drei Lektionen und drei Responsorien (offensichtliche Symbolik der Zahl 3) bestehen. Von jedem Responsorium werden die ersten beiden Phrasen (A und B) vom Chor gesungen; der Vers wird den Solisten anvertraut, darauf wird Teil B wiederholt. Ausserdem wird in Nummer 3, 6 und 9 der Anfang bis zum Vers wiederholt. Das ergibt folgende Struktur: Nr. 3, 6, 9: A B C A B. Die andern Nummern: A B C B

Antonio dos Santos Cunha

Brasilien (dok. São João del Rey 1786 – 1815)

Über Antonio dos Santos Cunha ist – wie so oft in der brasilianischen Musikgeschichte – sehr wenig bekannt. Einige Archive berichten von seiner Durchreise, ein Zahlungsdokument zeugt von seiner Anwesenheit und ein Urlaubsattestat dokumentiert eine Reise nach Lissabon. Über seine Ausbildung, Lehrer u.s.w. ist leider gar nichts überliefert.

Die Zeit wollte, dass man für die Gegenwart und nicht für die Nachwelt arbeitete. So ist es noch eher möglich, aus seiner Musik das eine oder andere abzuleiten. Es scheint sehr wahrscheinlich, dass er eine religiöse Bildung genossen hat. – Doch ob das in Brasilien geschah

très plausible. Mais l'a-t-il reçue au Brésil ou en Europe, est-il portugais d'origine ou né sur le continent américain? Les informations recueillies à ce jour ne permettent pas de le dire.

Contrairement à la plupart des compositeurs aux Minas Gerais, on peut affirmer qu'il n'était pas de peau noire, ni mulâtre puisqu'il fut membre de l'ordre « Terceira do Carmo » (1800) et de celui du « Senhor Bom Jesus dos Passos » (1801), institutions qui n'acceptaient que des blancs.

Antonio dos Santos Cunha devait jouir d'un certain prestige à en juger par sa musique. Composer des oeuvres pour solistes, chœur et orchestre nécessite des structures et des finances importantes dont une petite communauté ne pouvait disposer. A l'époque on ne composait pas dans l'abstrait ni dans l'attente d'une éventuelle création, mais bien dans la perspective d'une cérémonie précise. L'importance de l'oeuvre témoigne de celle du compositeur. Son nom est mentionné une première fois en 1786 à l'occasion de la vente d'une rame de papier à la « Confraria de Nossa Senhora da Boa Morte » de Sao João del Rey.

En 1805, mention est faite du paiement d'un livre par la fraternité « São Miguel e Almas ». En 1815 il est noté « absent pour Lisbonne » dans le livre des comptes de l'ordre « Terceira do Carmo » aussi de São João del Rey.

Les oeuvres de Cunha, connues à ce jour, sont les suivantes : Missa Grande, Missa et Credo à 5 voix, Pange Lingua pour basse solo, Novena de Nossa Senhora da Boa Morte, Répons pour les mercredi, jeudi et vendredi saints.

lugar onde ele nasceu não nos é possível saber.

Certo parece ser que ele não era um "homem pardo" (como a maioria dos músicos atuantes em Minas Gerais) pois ele era membro da "Ordem Terceira do Carmo" (1800) e "Ordem do Senhor Bom Jesus dos Passos" (1801), ambas estas instituições que só aceitavam como membros homens brancos.

O fato das obras de Antonio dos Santos Cunha serem compostas para solistas, coro e orquestra demonstram um certo prestígio que o compositor devia gozar pois uma pequena comunidade não poderia arcar com uma tal despesa. Na época compunha-se para um evento preciso e não na espera de uma eventual apresentação.

A importância da obra demonstra a importância do compositor. Seu nome aparece pela primeira vez na documentação da compra de papéis para a "Confraria de Nossa Senhora da boa Morte" em São João del Rey em 1786.

Em 1805 ele aparece numa menção feita sobre o pagamento de um livro da "Irmandade de São Miguel e Almas". Pela última vez ele aparece no livro de pagamentos da "Ordem Terceira do Carmo" em São João del Rey onde lê-se que ele está ausente por ter ido a Lisboa.

As obras de Cunha conhecidas até nossos dias são: Missa Grande, Missa e Credo a 5 vozes, Pange Lingua para solo de baixo, Novena de Nossa Senhora da Boa Morte, Responsórios da Semana Santa

American continent? Such information as has been collected to date cannot provide the answer.

However, we can state with certainty that, unlike most composers in Minas Gerais, he was not dark-skinned, since he was a member of the orders of Terceira do Carmo (1800) and Senhor Bom Jesus dos Passos (1801), institutions which accepted whites only.

Antonio dos Santos Cunha must have enjoyed a certain prestige, to judge from his music. To compose works for soloists, chorus and orchestra, as he did, implies the existence of structures and financial resources such as a small community could not have possessed. At this period one did not compose in the hope of seeing one's work performed someday, but with the prospect of having it played on a specific occasion. Hence the importance of the output testifies to that of the composer. His name is first mentioned in 1786, on the occasion of the sale of a ream of paper to the Confraria de Nossa Senhora da Boa Morte of Sao João del Rey.

In 1805, there is a reference to payment for a book made by the fraternity of São Miguel e Almas. In 1815, dos Santos Cunha is marked 'absent, on a voyage to Lisbon' in the accounts of the order of Terceira do Carmo, also of São João del Rey.

The works of Cunha known at present consist of a *Missa Grande*, a *Missa* and a *Credo* for 5 voices, *Pange lingua* for solo bass, *Novena de Nossa Senhora da Boa Morte*, and Responsories for Holy Week.

und ob er in Portugal oder Brasilien geboren worden ist können die heute zugänglichen Quellen nicht mitteilen. Fest steht hingegen, dass er nicht dunkelhäutig war (im Gegensatz zu den meisten Komponisten damals in Minas Gerais), da er nämlich Mitglied der Orden "Terceira do Carmo" (1800) und "Senhor Bom Jesus dos Passos" (1801) war, beides Institutionen, die nur Weiße zuließen.

Die Tatsache, dass Cunhas Werke für Solisten, Chor und Orchester schrieb, deutet auf ein gewisses Prestige hin, da sich eine kleine Gemeinde keine derartige Infrastruktur leisten konnte, und Werke damals ja immer auf einen bestimmten Anlass hin komponiert wurden.

Die Wichtigkeit des Werkes deutet auf diejenige des Komponisten hin. Sein Name wird erstmals bei einem Papierverkauf an die Bruderschaft "Confraria de Nossa Senhora da boa Morte" von São João del Rey im Jahre 1786 erwähnt.

1805 wird die Bezahlung eines Buches durch die Bruderschaft « São Miguel e Almas » erwähnt und zum letzten Mal taucht er 1815 in den Rechnungsbüchern des Ordens "Terceira do Carmo" in São João del Rey" auf, wo er als "abwesend infolge eines Lissabon-Urlaubes" aufgeführt wird.

Die bis heute bekannten Werke Cunhas sind: *Missa Grande*, *Missa* und *Credo* für 5 Stimmen, *Pange Lingua* für Solo-Bass, *Novena de Nossa Senhora da Boa Morte*, *Responsorien* für die Karwoche

Fragments de la Liturgie du Samedi Saint

(anonyme – 18^{ème} siècle –
Vale do Paraíba – São Paulo)

Edition: Régis Duprat, transcription: Edilson de Lima

Composées pour la semaine sainte, ces oeuvres d'auteur inconnu furent découvertes par le musicologue Régis Duprat dans la région de la vallée du Paraíba entre Rio de Janeiro et São Paulo dans les archives de la famille Lorena, sous la forme de manuscrits copiés au 19^{ème} siècle. Tout de suite l'oeuvre surprend par la richesse technique de la composition ainsi que par la diversité des harmonies tout au long des sept éléments dont l'oeuvre est composée. La pièce est écrite en sol mineur et commence par une imitation non rigoureuse où chaque voix, après un premier intervalle ascendant amorce un chemin mélodique descendant symbolisant ainsi la descente au tombeau. La courbe harmonique met en valeur les notes sombres ce qui renforce l'impression de profonde tristesse qui se dégage du texte. La recherche de tensions mélodiques confère à la musique un sens dramatique aigu et le compositeur nous place dès le début dans l'ambiance décrite par le texte. Par la suite, les éléments de la narration sont repris avec une virtuosité de combinaisons harmoniques et d'options mélodiques. Le choix des harmonies, la ligne mélodique du chant, le caractère d'expression de la voix de basse ainsi que le sens de l'interprétation du texte suggèrent que l'oeuvre a été composée dans la première moitié du 18^{ème} siècle.

Textes: Rogério Gonçalves et Edilson de Lima
Traductions: Mathias Weibel et Pierre-Etienne Dubi
(allemand, français), Charles Johnston (anglais)

Fragmentos da Liturgia do Sábado Santo

(anônimo – séc. XVIII –
Vale do Paraíba – São Paulo)

Edição: Régis Duprat, transcrição: Edilson de Lima

Compostas para a Semana Santa, estas peças, de autor ignorado, foram encontradas na região do vale do Paraíba, entre Rio de Janeiro e São Paulo, nos arquivos da família Lorena, pelo musicólogo Régis Duprat em manuscritos copiados no séc. XIX. Já na época, a peça despertou interesse pela riqueza dos recursos composicionais e variedade da curva tonal nos sete seguimentos que a compõem. Escrita no tom de sol menor, a peça inicia com uma imitação não rigorosa, onde cada voz, após o salto ascendente inicial, busca um caminho melódico descendente, simbolizando o caminho para o fundo do lago a que alude a liturgia. A curva tonal valorizando os tons escuros, descreve o sentimento depressivo constante do texto. A busca de tensões melódicas confere-lhe bastante dramaticidade e o compositor nos coloca, desde o início, na atmosfera literal descrita. Os demais seguimentos reiteram as sugestões da narração e trabalham com maestria as combinações harmônicas e as opções melódicas. A escolha dos caminhos harmônicos, as opções melodicamente elaboradas das vozes, destacando o baixo altamente expressivo e a busca pela interpretação do sentido do texto, sugerem serem peças da primeira metade do século XVIII.

Fragments from the Liturgy for Holy Saturday

(anonymous – eighteenth century –
Vale do Paraíba – São Paulo)

Edition: Régis Duprat; transcription: Edilson de Lima

These pieces by an unknown composer, written for Holy Week, were discovered by the musicologist Régis Duprat in the Paraíba valley region between Rio de Janeiro and São Paulo. They have survived in the archives of the Lorena family, in the form of manuscripts copied in the nineteenth century. The listener is at once surprised by the rich compositional technique and the harmonic diversity displayed throughout the seven fragments that go to make up the work. In the home key of G minor, it begins with a passage in free imitation in which each voice, after an initial rising interval, begins a falling melodic movement, symbolising the descent to the bottomless pit to which the words of the liturgy allude. The tonal scheme, emphasising dark keys, reinforces the text's consistent aura of profound melancholy. The search for melodic tensions gives the music a high dramatic charge, and the composer places us right from the start in the atmosphere described by the text. In the music that follows, the suggestions of narrative are taken up and the harmonic combinations and melodic elements are worked out in masterly fashion. The harmonic language, the elaborate shaping of the vocal lines, the highly expressive bass part and the word-setting all suggest that the work was written in the first half of the eighteenth century.

Fragmente aus der Karsamstags-Liturgie

(anonym – XVIII Jhr. –
Vale do Paraíba – São Paulo)

Herausgeber: Régis Duprat,
Transkription: Edilson de Lima

Diese für die Karwoche komponierten Stücke aus unbekannter Hand wurden vom Musikwissenschaftler Régis Duprat im Archiv der Familie Lorena, im Paraíba-Tal zwischen Rio de Janeiro und São Paulo entdeckt. Es handelt sich um Abschriften aus dem 19. Jahrhundert. Schon damals erregte diese Musik das Interesse durch den Reichtum an Kompositionsmitteln und die Diversität der Tonarten in den sieben Elementen, aus denen sie besteht. Das Stück steht in g-moll und beginnt mit einer nicht buchstabengetreuen Imitation, wobei jede Stimme nach einem Aufwärtssprung eine Abwärtsbewegung ausführt, die den Gang in Richtung Grubengrund symbolisiert, auf den die Liturgie anspielt. Durch Bevorzugung dunkler Tonarten wird die durchgehend depressive Stimmung des Textes herausgehoben. Die Suche nach melodischen Spannungen verleiht ihr einiges an Dramatik, und der Komponist versetzt uns von Anfang an in die wörtlich beschriebene Atmosphäre. In der Folge wird die Erzählung wiederaufgenommen und die harmonischen Kombinationen und melodischen Einfälle meisterhaft verarbeitet. Harmonisierung und Stimmführung, die Expressivität der Bassstimme sowie die Ausdeutung des Text lassen annehmen, dass es sich um Stücke aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts handelt.

IN I NOCTURNO

1 & 2

Responsorium I

Sicut ovis ad occisionem ductus est, Et dum male tractaretur, non aperuit os suum: Traditus est ad mortem: Ut vivificaret populum suum. Tradidit in mortem animam suam et inter sceleratos reputatus est.

Il a été mené à la mort comme une brebis, et tandis qu'on le maltraitait, il n'a pas ouvert la bouche. Il a été livré à la mort pour rendre la vie à son peuple. S'est livré à la mort et on l'a mis au rang des scélérats.

Como ovelha foi conduzido ao matadouro, e quando o maltratavam, não abriu a boca. Foi entregue à morte para dar a vida ao seu povo. Entregou à morte a sua alma, foi contado entre os celerados.

3 & 4

Responsorium II

Jerusalem, surge et exue te vestibus jucunditatis: Induere cinere et cilicio, quia in te occisus est Salvator Israel. Deduc quasi torrentem lacrimas per diem et noctem, et non taceat pupilla oculi tui.

Lève-toi, Jérusalem, et dépouille tes habits de réjouissance; couvre-toi de la cendre et du cilice: Car chez toi le Sauveur d'Israël a été mis à mort. Laisse couler tes larmes en torrent, jour et nuit, et que tes yeux ne connaissent plus de repos.

Jerusalem, levanta-te, larga estes vestidos de festa, cobre-te de cinza e de cilício! Porque dentro dos teus muros foi morto o Salvador de Israel. Chora dia e noite torrentes de lágrimas, não tenham descanso as pupilas dos teus olhos.

5 & 6

Responsorium III

Plange quasi virgo, plebs mea: Ululate, pastores, in cinere et cilicio: Quia venit dies Domini, magna et amara valde. Accingite vos, sacerdotes, et plangete, ministri altaris, aspergite vos cinere.

Pleure comme une vierge, mon peuple; gémisses, ô prêtres, sous la cendre et le cilice; car le jour du Seigneur est venu, le grand jour, plein d'amertume. Ceignez-vous de cilice, prêtres, et pleurez; ministres de l'autel, couvrez vous de cendres.

Chora, meu povo, como chora uma virgem! Soltai, sacerdotes, gritos de dor, cobertos de cinza e cilício! Porque chegou o dia do Senhor, dia grande e cheio de amargura! Apertai vossos cilícios, sacerdotes, e chorai; cobri-vos de cinza, ministros do altar!

IN I NOCTURNO

1 & 2

Responsorium I

Like a sheep was He led to the slaughter; and whilst He was ill-used He opened not His mouth: He was delivered unto death: That He might give life to His people. He delivered Himself up to death, and was counted among the wicked.

Wie ein Lamm wurde er zum Tode geführt, und während er gequält wurde, öffnete er seinen Mund nicht: Er wurde dem Tod preisgegeben und seinem Volk das Leben zu schenken. Er gab seine Seele dem Tod hin und wurde zum Verbrecher erniedrigt.

3 & 4

Responsorium II

Arise, O Jerusamel, and put off thy garments of joy: put on ashes and sackcloth: For in thee was slain the Saviour of Israel. Shed thy tears like a torrent, day and night, and let not the apple of thine eye be dry.

Erhebe dich Jerusalem, und entledige dich deiner Freudenkleider: Zieh dein Bussgewand an und bestreue dich mit Asche, denn der Retter Israels ist gestorben. Lass deine Tränen Tag und Nacht in Bächen fließen, und die Pupillen deiner Augen sollen nicht zur Ruhe kommen.

5 & 6

Responsorium III

Mourn as a virgin, O my people: ye shepherds, howl in ashes and sackcloth: For the day of the Lord is come, great and exceedingly bitter: Gird yourselves, O ye priests, and mourn, ye ministers of the altar; sprinkle yourselves with ashes.

Klage wie eine Jungfrau, mein Volk: Weint, ihr Hirten, in Sack und Asche: Denn der Tag des Herrn ist gekommen, der bittere. Legt Trauer an, ihr Priester, und weint, ihr Altardiener, und bestreut euch mit Asche.



IN II NOCTURNO

7 & 8

Responsorium IV

Recessit pastor noster; fons aquae vivae, ad cuius transitum sol obscuratus est: Nam et ille captus est, qui captivum tenebat primum hominem: Hodie portas mortis et seras pariter Salvator noster dirupit. Dextravit quidem claustra inferni, et subvertit potentias diaboli.

Il a été mené à la mort comme une breNotre pasteur, source de l'eau vive, a disparu ; à sa mort le soleil s'est obscurci : Il est lui-même captif, celui qui tenait le premier homme en captivité : aujourd'hui notre Sauveur a brisé les portes et les verrous du séjour de la mort. Il a détruit les prisons de l'enfer, et il a renversé la puissance du diable.

Lá se foi o nosso pastor, fonte de água viva! No seu passamento, o sol escureceu. Ficou preso aquele que tinha cativo o primeiro homem. Hoje o Nosso Salvador despedaçou as portas e ferrolhos da morte. Sim ele destruiu as prisões do inferno e derrubou o poder do demônio.

9 & 10

Responsorium V

O vos omnes qui transitis per viam attendite et videte si est dolor similis sicut dolor meus. Attendite, universi populi et videte dolorem meum.

Ô vous tous qui passez par la route, regardez et voyez s'il existe une douleur comme ma douleur. Regardez, peuples de la Terre, et voyez ma douleur.

Ó vós todos os que passais pelo caminho, olhai e vede se há dor semelhante à minha dor! Plhai, povos todos da terra, e vede a minha dor.

11 & 12

Responsorium VI

Ecce quomodo moritur justus, et nemo percipit corde: Et viri justi tolluntur; et nemo considerat: A facie iniquitatis sublatus est justus. Et erit in pace memoria ejus. Tamquam agnus coram tondente se obmutuit, et non aperuit os suum: de angustia et de iudicio sublatus est.

Voilà comment le juste meurt, sans que personne ne s'en émeuve ; les hommes justes sont enlevés, et nul n'y prête attention. Le Juste est enlevé du monde pécheur. Mais sa mémoire sera dans la paix. Comme un agneau devant celui qui le tond, il a gardé le silence et n'a pas ouvert la bouche : il a été enlevé du milieu de l'angoisse et de du jugement.

Eis como morre o justo, e ninguém sente comisseração. São arrebatados os varões piedosos, e ninguém presta atenção. Sim, por causa das iniquidades, é o justo arrebatado, e na paz será a sua memória. Como um cordeiro, calado diante do tosquiador, assim ele não abriu a boca. Depois de maus tratos e iníqua sentença, foi arrebatado.

IN II NOCTURNO

7 & 8

Responsorium IV

Our Shepherd, the fountain of living water, is gone, at whose departure the sun was darkened: For he in turn is taken captive, who held the first man captive: this day our Saviour broke open both the bolts and the gates of death. He destroyed the dungeons of hell, and overthrew the powers of the devil.

Unser Hirt ist geschieden, Quell des Lebendigen Wassers, bei seinem Hingang hat sich die Sonne verdunkelt: Aber auch er ist gefangen, der den ersten Menschen gefangen hielt: Heute hat der Erlöser die Pforten und Riegel des Todes zerbrochen. Die Verliese der Hölle hat Er zerstört und die Gewalt des Satans zunichte gemacht.

9 & 10

Responsorium V

O all ye that pass by attend and see: If ther be any sorrow like unto My sorrow. Attend, O all ye people, and see My sorrow.

O ihr alle, die ihr des Weges, zieht, blicket her und schauet: Ob ein Schmerz gleich sei dem Meinen. Blicket her, ihr Erdenvölker, und schaut meinen Schmerz.

11 & 12

Responsorium VI

Behold how the Just dieth, and none taketh it to heart; and just men are taken off, and no one considereth: the Just is taken away from distress, and from judgement. The kings of the earth stood up, and the princes met together: Against the Lord, and against His Christ. Why have the Gentiles raged, and the people devised vain things?

Sehet, wie der Gerechte stirbt, und keiner nimmt es zu Herzen! Gerechte werden hinweggerafft, und keiner merkt auf! Vom Angesicht der Ungerechtigkeit wurde der Gerechte hinweggenommen. Doch Sein Gedenken wird sein in Frieden. Wie ein Lamm vor dem, der es schert, so verstummte Er und öffnete nicht Seinen Mund: Hinweggenommen ward Er aus der Bedrängnis und dem Gericht.



IN III NOCTURNO

13 & 14

Responsorium VII

Astiterunt reges terrae, et principes convenerunt in unum. Adversus Dominum, et adversus Christum ejus.

Quare fremuerunt gentes, et populi meditati sunt inania?

Les rois de la Terre se soulèvent, et les princes tiennent conseil entre eux contre le Seigneur et contre son Christ.

Pourquoi les nations sont-elles en tumulte, et les peuples méditent-ils de vains projets?

Reuniram-se os reis da terra e os príncipes conspiram à uma contra o Senhor e contra o seu Ungido. Porque se agitam as nações e os povos meditam vãos projetos?

15 & 16

Responsorium VIII

Aestimatus sum cum descendentibus in lacum: Factus sum sicut homo sine adjutorio inter mortuos liber.

Posuerunt me in lacu inferiori, in tenebrosis et in umbra mortis.

On me compte parmi ceux qui descendent à la tombe. Je suis devenu comme un homme sans forces, errant parmi les morts. Ils m'ont placé dans la fosse profonde, dans les ténèbres et les ombres de la mort.

Fui contado entre aqueles que baixam à cova. Estou feito um homem desamparado, abandonado entre os mortos. Atiraram comigo para o fundo da cova, para as trevas, para o abismo.

17 & 18

Responsorium IX

Sepulto Domino signatum est monumentum, volventes lapi-dem ad ostium monumenti: Ponentes milites qui custodirent illum.

Accedentes principes sacerdotum ad pilatum, petierunt illum.

Une fois le Seigneur enseveli, le tombeau fut scellé, on roula une pierre à l'entrée du tombeau. On y plaça des soldats pour le garder. Les princes des prêtres allèrent trouver Pilate, et le lui demandèrent.

Sepultado o Senhor, foi o sepulcro selado, e rolaram uma pedra a tapar a entrada do monumento. E postaram soldados a guardá-lo. Foram os príncipes dos sacerdotes ter com Pilatos e apresentaram-lhe uma petição.

IN III NOCTURNO

13 & 14

Responsorium VII

The Kings of the earth stood up, and the princes met together: Against the Lord, and against His Christ. Why have the Gentiles raged, and the people devised vain things?

Die Könige der Erde erhoben sich, es verschworen sich die Fürsten: Wider den Herrn und Seinen Gesalbten. Warum toben die Heiden? Was schieden die Völker nichtige Pläne?

15 & 16

Responsorium VIII

I am counted among them that go down to the pit: I am become like a man without help. Free among the dead. They laid me in the lower pit, in dark places, and in the shadow of death.

Ich bin zu denen gezählt, die fahren zur Grube: Wie ein Hilfloser bin ich geworden, zu den Toten entlassen. Sie warfen mich in die unterste Grube: Wie ein Hilfloser bin ich geworden, zu den Toten entlassen.

17 & 18

Responsorium IX

When the Lord was buried, they sealed the sepulchre, rolling a stone before the mouth of the sepulchre: And placed soldiers to guard Him. The chief priests went to Pilate, and asked for Him.

Als bestattet worden der Herr, wurde die Grabeskammer versiegelt: vor den Eingang des Grabes wälzten sie einen Stein: Und stellten Soldaten auf, die Ihn bewachen sollten. Die Hohepriester gingen hin zu Pilatus und baten um Ihn.



ENSEMBLE TURICUM

direction : Luiz Alves da Silva & Mathias Weibel

Depuis sa Fondation par Luiz Alves da Silva et Mathias Weibel l'Ensemble TURICUM ne cesse de surprendre par ses découvertes des trésors oubliés de la littérature musicale: le fait qu'il y a eu une création musicale intense au Brésil aux 17ème et 18ème siècles est un phénomène complètement méconnu en dehors du Brésil. Un compositeur comme le padre José Maurício Nunes Garcia, par exemple, n'a rien à envier à ses collègues européens et l'Ensemble TURICUM l'atteste par ses innombrables interprétations.

L'Ensemble se considère exclusivement comme une formation vocale instrumentale de chambre fonctionnant toujours sans chef d'orchestre mais admet la possibilité de jouer en grande formation.

Ses enregistrements reflètent le courage de l'extraordinaire: après l'enregistrement du Stabat Mater de Giovanni Gualberto Brunetti composé en hommage à Pergolèse, ainsi que des enregistrements d'oeuvres de divers compositeurs brésiliens, l'Ensemble TURICUM a fait sensation auprès de la presse et du public avec l'enregistrement de la "Missa Pastoril" de José Maurício Nunes Garcia (CD paru en 1999 chez K617) ainsi qu'avec un premier enregistrement mondial de la "Messa a 5" de Pergolèse découverte à Lisbonne et divers oeuvres de Galassi, Leo et Pérez (CD paru en 2004 chez K617).

Plusieurs festivals et séries de concerts ont invité l'Ensemble TURICUM à enrichir leur programmation, entre autres les Schlosskonzerte de Thoun, le Festival de musique sacrée à Schwäbisch Gmünd, la série Musica Antiqua de la salle Brahms du Musikverein de Vienne, le festival Musica Antiga de Curitiba, Brésil baroque au Petit Palais de Paris, le Festival de Inverno Ouro Preto ainsi que d'autres villes d'Europe et d'Amérique du Sud.

Já várias vezes o Ensemble Turicum, dirigido pelo cantor brasileiro Luiz Alves da Silva e pelo violinista suíço Mathias Weibel, chamou a atenção através de suas descobertas de tesouros esquecidos da literatura musical. O fato de que no Brasil do final do séc. XVIII e começo do séc. XIX existia uma prática musical intensa é grandemente desconhecido fora do país. O Ensemble Turicum quer mostrar que um compositor como José Maurício Nunes Garcia nada deixa a desejar quando comparado a seus contemporâneos europeus. O Ensemble Turicum atua sem regente seja em formação camerística ou em maiores formações sempre com instrumentos históricos.

Também em suas gravações o grupo demonstra sua coragem com o não convencional: Depois da gravação do Stabat Mater de Giovanni Gualberto Brunetti, uma homenagem a Pergolesi no estilo deste, assim como a gravação de obras do repertório colonial brasileiro seguiram as gravações da Missa pastoril do Padre José Maurício Nunes Garcia e em 2004 a primeira gravação mundial da Missa a 5 de Pergolesi, acompanhada com obras de Galassi, Leo, Pérez, com muito aplauso do público e da crítica (as últimas pelo selo K617).

Diversos festivais já convidaram o Ensemble Turicum: Schlosskonzerte Thun, Festival de música sacra de Schwäbisch Gmünd, Concertos de Câmara de Friedenauer em Berlin, a série Musica antiqua no Musikverein de Viena, Festival «Les Chemins du Baroque» em Sarrebourg e Paris, Expo02 em Yverdon, Festivals de Santa Cruz de la Sierra, Oficina de Música de Curitiba, o Festival de Juiz de Fora assim como os Festivais de Inverno de Ouro Preto e Mariana, entre outros. Em inúmeras turnês o Ensemble Turicum mostrou suas interpretações da música colonial aos públicos do Brasil, Argentina e Bolívia.

Dans le contexte d'un projet de la Fondation Pro Helvetia, l'Ensemble TURICUM a conduit des recherches au sein des archives nationales de la capitale bolivienne, Sucre, dans le domaine de la musique baroque coloniale. Ces trouvailles ont été présentées lors des festivals de Santa Cruz de la Sierra, du festival de Inverno à Ouro Preto, au Théâtre Amazonas de Manaus ainsi que lors de plusieurs concerts en Europe.

Entre-temps l'Ensemble TURICUM a conquis les scènes de l'opéra avec "Primadonnen mögen Schokolade", un merveilleux pastiche de deux "bijoux" de l'opéra baroque ("La Serva Padrona" de Pergolèse et "L'Impresario delle Canarie" de Padre Martini).

Sob os auspícios da Fundação Pro Helvetia os diretores do ensemble Turicum pesquisaram no Arquivo Nacional de Sucre na Bolívia o repertório colonial daquele país. Este programa foi apresentado em diversas cidades do Brasil, Bolívia e da Europa.

Também os palcos líricos já foram conquistados pelo Ensemble Turicum com sua deliciosa produção do pasticcio de dois intermezzi barrocos: "Serva Padrona" de Pergolesi e "L'Impresario delle Canarie" de Martini.



Ever since it was founded by Luiz Alves da Silva and Mathias Weibel, Ensemble Turicum has consistently surprised audiences and critics by unearthing forgotten treasures of music: the fact that there was intensive musical activity in seventeenth- and eighteenth-century Brazil is a phenomenon completely ignored outside the country. Such composers as Padre José Maurício Nunes Garcia need not fear comparison with their European counterparts, as Ensemble Turicum has demonstrated with its innumerable performances.

The ensemble functions exclusively as a chamber group of singers and instrumentalists, always without conductor, but it does sometimes admit the possibility of appearing as a larger formation.

Its CDs reflect its courage in confronting the extraordinary: after recording the *Stabat Mater* of Giovanni Gualberto Brunetti, composed as a tribute to Pergolesi, and works by a variety of Brazilian composers, Turicum created a sensation with press and public when it released the *Missa Pastoril* of José Maurício Nunes Garcia (on the K617 label, 1999), followed by a world premiere recording of Pergolesi's *Messa a 5*, discovered in Lisbon, and works by Galassi, Leo and Pérez (also on K617, 2004).

A number of festivals and concert series have invited Ensemble Turicum to enrich their programmes, among them the Thun Schlosskonzerte, the Schwäbisch Gmünd Sacred Music Festival, the Musica Antiqua season of the Brahmsaal at the Vienna Musikverein, the Musica Antiga Festival of Curitiba, Brésil Baroque at the Petit Palais in Paris, the Festival de Inverno Ouro Preto. The group also appears regularly in other cities in Europe and South America.

Immer wieder hat das von brasilianischen Sänger Luiz Alves da Silva und dem Schweizer Geiger Mathias Weibel geleitete Ensemble TURICUM durch Entdeckungen vergessener Schätze der Musikkultur Aufsehen erregt. Dass es zum Beispiel in Brasilien schon im 17./18. Jahrhundert ein reges Musikschaffen gab, ist hierzulande so gut wie unbekannt. Das Ensemble Turicum möchte zeigen, dass ein Komponist wie José Maurício Nunes Garcia seinen europäischen Kollegen in nichts nachsteht. Dabei versteht es sich, auch wenn es zeitweilig in grosser Formation spielt, immer als vokal-instrumentales Kammerensemble, das ohne Dirigenten funktioniert.

Auch in seinen Einspielungen spiegelt sich der Mut zum Ungewöhnlichen. Nach einer CD-Einspielung von Giovanni Gualberto Brunettis *Stabat Mater*, einem Hommage an sein verehrtes Vorbild Pergolesi, sowie Aufnahmen von Werken verschiedener brasilianischer Komponisten erregten die 1999 erschienene CD mit der *Missa Pastoril* von José Maurício Nunes Garcia und die 2004 erschienene CD mit der in Lissabon entdeckten *Messa a 5* von Pergolesi und Werken von Galassi, Leo und Pérez bei Presse und Publikum grosses Aufsehen (beide bei K617 erschienen).

Verschiedene Konzertreihen und Festivals haben das Ensemble eingeladen, ihre Programme zu bereichern, so die Schlosskonzerte Thun, das Festival für Sakrale Musik Schwäbisch Gmünd, die Friedenauer Kammerkonzerte Berlin, die Musica antiqua im Musikverein Wien, das Festival "Les Chemins du Baroque" in Sarrebourg und Paris, die Expo02 in Yverdon, sowie viele andere. Auf mehreren ausgedehnten Tournéeen stellte das Ensemble seine Interpretationen südamerikanischer Kolonialmusik dem Publikum in Brasilien, Argentinien und Bolivien vor.

Within the framework of a project for the Fondation Pro Helvetia, Ensemble Turicum has undertaken research on colonial Baroque music in the national archives of the Bolivian capital Sucre. The fruits of this work have been presented at the Festival of Santa Cruz de la Sierra, the Festival de Inverno at Ouro Preto, the Amazonas Theatre in Manaus, and in several European concerts.

In the meantime, Ensemble Turicum has also conquered the operatic stage with *Primadonnen mögen Schokolade*, a superb pastiche of two jewels of Baroque opera (Pergolesi's *La serva padrona* and Padre Martini's *L'impresario delle Canarie*).

Im Auftrag der Stiftung Pro Helvetia forschte das Ensemble TURICUM im Nationalarchiv der bolivianischen Hauptstadt Sucre nach kolonialer Barockmusik, die es am Festival von Santa Cruz de la Sierra, dem Festival de Inverno in Ouro Preto, dem Amazonas-Theater Manaus sowie verschiedenen europäischen Städten vorstellte.

Mittlerweile hat das Ensemble mit "Primadonnen mögen Schokolade", einem köstlichen Pasticcio aus zwei Delikatessen der Barockoper (Pergolesis "Serva Padrona" und Martinis "L'Impresario delle Canarie"), auch die Opernbühne erobert.



La Moselle et "Le Couvent" de Saint Ulrich

Qu'un Centre de ressources consacré aux musiques baroques de l'Amérique latine ait vu le jour en Moselle et rayonne au-delà des frontières et des océans, ne laisse point de surprendre. On peut y voir l'un des signes, nombreux, d'un engagement du Conseil Général aux côtés des initiatives les plus originales, pourvu qu'elles soient fécondes et porteuses d'ouverture vers de nouveaux horizons culturels.

Cette initiative innovante, que vient prolonger l'activité éditoriale discographique de K617, participe ainsi à une démarche plus large de développement culturel bénéficiant de l'attention permanente de notre Assemblée.

Il suffit ici de rappeler les actions menées pour la mise en valeur du patrimoine musical dans le département, l'accompagnement fidèle des amateurs regroupés en sociétés de musique, des ensembles instrumentaux professionnels ainsi que des festivals, sans omettre enfin les écoles de musique qui ont un rôle prépondérant dans la formation des jeunes musiciens.

Puisse «-Le Couvent-», Centre International des Chemins du Baroque de Saint Ulrich, poursuivre son développement dans un environnement aujourd'hui en pleine mutation et en plein épanouissement, avec le musée de Sarrebourg, le site archéologique de la villa gallo-romaine de Saint Ulrich, le Festival international de musique...

"Le Couvent", porté par une société d'économie mixte innovante née de l'initiative du Conseil Général de la Moselle et de la Ville de Sarrebourg, rassemblant désormais le Centre International des Chemins du Baroque et le Label discographique K617, est aujourd'hui un véritable site culturel, riche de projets et promis au plus bel avenir.

Le Conseil Général de la Moselle est fier de son engagement aux côtés de ceux qui font et feront de ce lieu, un terrain de découvertes et de rencontres, un espace de développement artistique et culturel.

Philippe Leroy

Le Président du Conseil Général de Moselle



Le Couvent Centre International des Chemins du Baroque

The Moselle and "The Convent" of Saint Ulrich

It should come as no surprise that a Resource Centre dedicated to the baroque music of Latin America was set up in the department of the Moselle, casting its net beyond national borders and far overseas. Rather, it should be seen as one of the many signs of the commitment of the General Council of the Moselle to support original initiatives that promise rich returns and open up new cultural horizons.

This innovative initiative, an offshoot of the K617 record label publishing activity, takes its place in the broader cultural development that is fostered continually by our Assembly.

As proof of this, we need only recall the many actions carried out to raise the profile of the musical heritage of the department, the faithful support provided to amateur musical groups, instrumental ensembles and festivals, not to mention the schools of music which have such an important role to play in the training of young musicians.

We look forward to "The Convent" (*"Le Couvent"*), the "St. Ulrich International Centre for the Paths of the Baroque" (*"Centre International des Chemins du Baroque de Saint Ulrich"*), continuing to pursue its development in a rapidly changing, burgeoning environment, alongside the Sarrebourg museum, the archeological site of the St. Ulrich Gallo-Roman villa and the International Music Festival.

"The Convent", run by an innovative mixed enterprise that was the brainchild of the General Council of the Moselle and the Town of Sarrebourg, and which now includes the International Centre for the Paths of the Baroque and the K617 record label, has today become a truly cultural phenomenon, with a wealth of projects and a bright future in store.

The General Council of the Moselle is proud to support those who make and who shall continue to make this site a place for discovery and encounter, as well as a showcase for artistic and cultural development.

Philippe Leroy

President of the General Council of the Moselle