



Accademia San Felice

1. AUGUST Oratorio de' Vanchetoni, Firenze
2. AUGUST Fanghetto, Imperia
18. AUGUST Moneglia, La Spezia
29. AUGUST Wuppertal
1. SEPTEMBER St. Andreas Kirche, Köln
2. SEPTEMBER Altenberg, Wetzlar
3. SEPTEMBER Affoltern am Albis, Zürich

"NIGRA SUM SED FORMOSA"

DER MARIENKULT ZWISCHEN KLÖSTERLICHEM UND HÖFISCHEM LEBEN

"Secundis Vesperis in Festis B.M. Virginis per annum" Aus dem Antiphonale Monasticum
"Cantigas de Santa Maria" del Rey de Castilla y Leon Alfonso X "El Sabio" (13. Jahrhundert)

ENSEMBLE SAN FELICE
Leitung **Federico Bardazzi**

PROGRAMM

In principio Horarum "Deus, in adiutorium meum intende" *tonus solemnis*

CANTIGA CCLXX "Todos con alegria cantand" *Instrumental*

Esta é de loor de Santa Maria.

Das ist das Lob der Heiligen Maria

CANTIGA CCCI "Macar faz Santa Maria miragres d' una natura"

Como Santa Maria livrou unu escudeiro que tijan preso en Carron.

Wie die heilige Maria einen Knappen, der in Carrion gefangen war, befreite.

CANTIGA CCLXXIII "A Madre de Deus que este do mundo lum' e espello"

Esta é como Santa Maria deu fios a unu ome bono pera coser a savana do seu altar.

Dies ist die Geschichte, wie die Heilige Maria einem guten Mann zwei Söhne zusprach, damit sie ihm das Tuch auf seinem Altar herrichten.

1. Antiphona "Dum esset rex in accubitu suo" Psalm 109 Dixit III a

CANTIGA CCLII "Tan gran poder a ssa Madre deu"

Esta é de como Santa Maria guardou unos omes que non moressen deiuo dun gran monte de arena que lles caeu desuso.

Das ist die Geschichte, wie die Heilige Maria einige Männer vor dem Tode bewahrte, als ein großer Sandberg sie unter sich begrub.

2. Antiphona "Læva ejus sub capite meo" Psalm 112 Laudate pueri IV A*

CANTIGA CCVLI "Parade mentes ora"

Esta é como un menyo que era esposado con huna menyynna caeu de cima duna muit' alta pena en fondo, e quebrou per todo o corpo e morreu. E sa madre começò-o de pedir a santa Maria, e deu-llo viv' e sano, e ontr' o moço e sa esposa meteron-ss en orden.

Diese Geschichte handelt davon, wie ein junger Mann, der im Begriff stand, ein junges Mädchen zu heiraten, vom Gipfel eines hohen Berges fiel, wobei er sich am ganzen Körper verletzte und dann starb. Seine Mutter flehte dann die Heilige Maria an, und jene erweckte ihn wieder zum Leben und machte ihn gesund, und der junge Mann und seine Braut machten ein Gelübde.

BAYATI für Ud und Daf

3. Antiphona "Nigra sum sed formosa" Psalm 121 Laetatus sum III b

CANTIGA CCLXXII "Maravillosos miragres Santa Maria mostrar"

Como Santa Maria fez en San Johan de Leteran en Roma que se mudasse huna sa omagen da una parede da ygreja na outra. (Wie die Heilige Maria es anstellte, daß ihre Erscheinung in S. Giovanni im Lateran in Rom von einer Wand zur anderen wechselte.

MUÑEIRA DE LA GALIÇIA *Instrumental*

CANTO DE BEIRA - BAIXA "São João"

4. **Antiphona** "Speciosa facta es" Psalm 126 Nisi Dominus IV A*

CANTIGA CCCXXVI "A Santa Maria muito ll'è greu"

*Como Santa Maria de Tudia prendeu os ladrones que lle furtaron as colmenas.
Wie die Heilige Maria von Turdia die Diebe gefangen nahm, die die Bienenstöcke ausraubten.*

Capitulum "Ab initio et ante saecula"

Responsorium breve "Ave Maria gratia plena" *in tono solemni*

Hymnus "Ave Maris Stella" *tonus in solemnitatibus I*

CANTIGA CCXLVII "Assi como Jhesocristo fez veer o cego nado" Instrumental

*Como una menyna naceu cega, e a cabo de X anos levaron a a Santa Maria de Salas, e
deu-lle logo seu lume Santa Maria.*

*Wie ein Mädchen blind geboren und mit zehn Jahren zur Heiligen Maria von Salas gebracht wurde, die
ihr sofort das Augenlicht verlieh.*

Versiculum "Dignare me, laudare te" *in tono solemni*

Antiphona ad Magnificat "Beatam me dicent omnes generationes" Magnificat
VIII G*, *mediatio solemnis*

CANTIGA CCCX "Mutto per dev' a Reynna dos ceos seer loada de nõs"

De loor de Santa Maria.

Über das Lob der Santa Maria

In fine Horarum "Kyrie eleison"

Oratio dominica "Pater noster", "Concede nos famulos tuos" *tonus solemnis*

Benedicamus Domino *in Festis B.M.V.*

GESANG:

Roberto Bolelli

Raffaella Ceccarelli

Lucia Focardi

Eleonora Tassinari

Barbara Zanichelli

INSTRUMENTALENSEMBLE

Adele Bardazzi Gotische Harfe

Federico Bardazzi Diverse Fiedeln

Marco Di Manno Flöten

Giangiaco Pinardi Gittern, Setar, Daf

Eleonora Tassinari Drehleier

Fabio Tricomi Flöte mit Einhandtrommel,
gotische Harfe, Ud, Fiedel, Tamburin, Zarb

*Die Instrumentalpartien zu den "Cantigas de Santa Maria"
wurden von Fabio Tricomi eingerichtet*

Federico Bardazzi hat eine vielseitige musikalische Ausbildung genossen; er studierte Violoncello bei Andrè Navarra in Siena und Paris, Kammermusik bei Piero Farulli und dem Borodin Quartett, Komposition bei Carlo Prosperi und Roberto Becheri, musikalische Analyse bei Romano Pezzati, gregorianischen Choral bei Nino Albarosa, Basso continuo bei Andrew Lawrence King, Chorleitung bei Roberto Gabbiani und Peter Phillips und Orchesterleitung an der Accademia Chigiana bei Myung Whun Chung.

Mit seinem Vokal und Instrumentalensemble, dem Ensemble San Felice, pflegt Federico Bardazzi ein vorwiegend religiöses Repertoire vom Mittelalter bis zur zeitgenössischen Musik, wobei Bachinterpretationen für Jahre im Brennpunkt standen. Als weiterer Schwerpunkt ist seine intensive Beschäftigung mit der Musik des 17. Jahrhunderts anzusehen: Bei zahlreichen Festivals in Italien und Europa präsentierte er mit dem Ensemble San Felice bedeutende, aber selten aufgeführte Werke von Marco da Gagliano, Giovanni Gabrieli, Giacomo Carissimi, Girolamo Frescobaldi, Claudio Monteverdi, Dietrich Buxtehude, Jerónimo de Carrión und Francois Couperin.

Darüberhinaus ist Federico Bardazzi für seine zahlreichen Uraufführungen zeitgenössischer Kompositionen bekannt. Aufführungen mit Werken vom Mittelalter bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts leitet er in der Regel in Anlehnung an die Musizierpraxis dieser Jahrhunderte, während er seine Instrumente, die Fidel, die Viola da gamba oder das Violoncello barocco spielt.

Einen besonderen Publikumserfolg erzielte er mit einer neuen Rekonstruktion der unvollendeten Teile des Requiems von Mozart auf einer seiner jüngsten Italientourneen. Mit einem außergewöhnlichen Programm von Magnificat-Vertonungen vom Mittelalter bis zum 20. Jahrhundert überraschte er das deutsche Publikum auf einer Tournee, die von der Europäischen Union unterstützt wurde. Ebenso überzeugte er auf dem Festival dei due Mondi und auf seiner Deutschlandtournee im Dezember 1999 mit "El cant de la Sybil.la", sybillinischen Gesängen aus dem iberischen Mittelalter.

1991 gründete Federico Bardazzi die Accademia San Felice mit Sitz in Florenz und London, mit der er im vergangenen Juli nicht zum ersten Mal das "Festival Internazionale delle Orchestre Giovanili Europee" (Internationales Festival der europäischen Jugendorchester) organisierte. In diesem Jahr kamen über 60 Konzerte in der Toscana, in Umbrien und dem Veneto zustande, bei denen die beachtliche Zahl von insgesamt 900 Instrumentalisten aus ganz Europa und Nordamerika mitwirkte.

Die Accademia San Felice ist darüberhinaus für ihre großen didaktischen Aktivitäten bekannt, vor allem für die von der eigenen Musikschule alljährlich organisierten Kurse.

Unter den CD-Einspielungen des Ensemble San Felice unter der Leitung von Federico Bardazzi sind die H-Moll Messe sowie die Motetten BWV 225-230 von Johann Sebastian Bach, die beide bei Planet Sound in Florenz erschienen, und die Welterstaufnahme der "Messa sopra l'aria di Fiorenza" von Girolamo Frescobaldi zu empfehlen, die in Zusammenarbeit mit "L'Opera di Santa Maria del Fiore" aus Florenz entstand und bei Bongiovanni in Bologna herauskam. Federico Bardazzi hat am Conservatorio Vincenzo Bellini in Palermo eine Klasse für Streichensemble und Kammermusik.

Unser besonderer Dank gilt Herrn Professor Dr. Nino Albarosa für die wertvolle Zusammenarbeit, und Frau Dr. Silvia Brunori für ihre linguistische Beratung

DER MARIENKULT IM KLÖSTERLICHEN LEBEN

Die religiöse Gesangstradition des Mittelalters und vor allem der gregorianische Choral bezieht seine Überzeugungskraft aus der perfekten Vereinigung des "Textes" mit der "Musik" beim Vollzug der Liturgie. Am Anfang ist es die *Preghiera* (das Gebet) als spezifische liturgische Handlung und mit ihr der *Propriumstext*, die das Heiligste verkündigen. Der Gebetsvortrag gewinnt musikalische Qualitäten, wobei sich die Musik den Erfordernissen der Liturgie und des Textes beugt, sich ihnen in Form und Stil anpasst und gerade dadurch ihre Aussagekraft neu belebt, bis das religiöse Empfinden einen Höhepunkt erreicht. Das Repertoire der gregorianischen Gesänge, das durch die beiden wichtigsten liturgischen Handlungen der christlichen Liturgie, die Messe und das Offizium unterschieden ist, erlebte seinen Höhepunkt in der karolingischen Ära, der Zeit vom Ende des 8. bis zur Mitte des 9. Jahrhunderts. Eines der unzweifelhaft faszinierendsten Merkmale dieser Gesangstradition ist die Rhythmik, bei der die Interpretation im Unterschied zu derjenigen der Monodie in den Nationalsprachen, der auch die *Cantigas* zugehören, nicht auf subjektiven und mehr oder weniger glaubwürdigen Hypothesen basiert. Dies ist das Resultat einer langen Forschungsarbeit, die bereits gegen Ende des 19. Jahrhunderts von den Mönchen aus Solesmes begonnen wurde, und die uns erlaubt, den spezifischen Rhythmus der Neumennotation, wie sie uns in den ältesten Manuskripten überliefert sind, zu entziffern. Dabei ist Eugène Cardine ein wesentlicher Beitrag zur Klärung der Lektionszeichen zu verdanken, jene Zeichen, die die Art und Weise der Textinterpretation vorschreiben. Als Grundlage der rhythmischen Interpretation ist dabei nicht etwa ein feststehendes Taktsystem, sondern der Text an sich anzusehen, der sein Profil gerade durch die Vielfalt der rhythmischen Abschattierungen gewinnt, die die den Silben eigene Betonung vorgibt. Gerade diese große Variabilität im rhythmischen Ausdruck ist einer der interessantesten Aspekte des "klassischen" gregorianischen Chorals, aber auch einer der schwierigsten, was einerseits die gesangliche Ausführung und andererseits das Verständnis der Zuhörer betrifft. Denn gerade sie stellt unser heutiges Ohr, das seit Jahrhunderten fast ausschließlich an die Relationen unseres Taktsystems gewöhnt ist, dessen rhythmische Werte immer von der feststehenden Maßeinheit der Taktes ableitbar sind, auf die Probe. Dieses rhythmische Fundament wird, wobei die Stimmen perfekt verschmelzen, von weiten melodischen Bögen unterschiedlich phrasiert, was technisch durch den Wechsel von gebundenen Partien und dem Atemholen realisiert wird. Auf diese Weise schweben die Stimmen leicht von einem Ruhepunkt zum anderen und zeichnen Akzente von bemerkenswerter Intensität in Dynamik und Ausdruck.

Teile des gregorianischen Offizium, die in diesem Konzert in der ursprünglichen und heute unüblichen Anordnung einige *Cantigas* flankieren, die aus der bislang unedierte Sammlung der *Cantigas* des Alfons des Zehnten "des Weisen" stammen, enthält in Folge fast vollständig die liturgischen Texte und Melodien, die bis heute im monastischen (klösterlichen) Ritus zu den zweiten Vespere anlässlich der Feste der "Beata Vergine" während des Kirchenjahres gesungen werden. Das tägliche Gebet der christlichen Gemeinde, das auf die *Matutin*, die *Laudi*, die *Stundengebete*, *Vesper* und *Complet* verteilt sind, basieren hauptsächlich auf den Melodien der Psalmen und biblischen *Cantica*. Vor und nach jeder dieser Melodien erklingt eine kurze *Antiphon* im syllabischen Stil, bei dem jede Textsilbe auf einen Ton gesungen wird, wie zum Beispiel: *Antiphon "Dum esset rex"* mit Psalm 109, *Antiphon "Laeva eius"* mit Psalm 112, *Antiphon "Nigra sum sed formosa"* mit Psalm 121, *Antiphon "Speciosa facta es"* mit Psalm 126, und die *Antiphon zum Magnificat "Beata me dicent..."* Ein wichtiges Merkmal des Psalmengesanges ist, daß zunächst jede der Vershälften der Psalmen als auch der biblischen *Cantica* mithilfe feststehender melodischer Formeln angestimmt, "intoniert" und dann der verbleibende Text auf einem einzigen Ton, dem Psalmtone oder Tenor rezitiert wird, der wiederum entsprechend der Modalität (Klangvorstellung und Tonvorrat) der dazugehörigen *Antiphon* ausgewählt wird. Interessante Beobachtungen zur Modalität lassen sich bei den *Antiphonae "Laeva eius"* und "*Speciosa facta es"* machen. Die erste steht in Klangvorstellung und Tonvorrat dem byzantinischen *Oktoechos* nahe und enthält eine modale Modulation, während die zweite gemeinsam mit der *Antiphon "Nigra sum sed formosa"* und der "*ad Magnificat Beata me dicent"* dem ursprünglichen und klassischen Repertoire des Offiziums entspricht. Diese *Antiphonen* sind auch in einem berühmten St. Gallerer Manuskript (Stiftsbibliothek 390-391), dem *Antiphonar des Hartker* aus dem 10. / 11. Jahrhundert bezeugt, in dem die Melodien in "adiastematischer Notation", aufgezeichnet sind. Dies ist eine Neumenschrift, die noch keine Tonhöhen angibt und vergleichbar mit einem musikalischen Stenogramm dem Sänger lediglich als Erinnerungshilfe dient. Aus der karolingischen Epoche stammt auch der Hymnus "*Ave maris stella*", dessen Text wie der aller Hymnen metrisch verfaßt ist. Bekanntlicherweise liegt die Schönheit der Hymnenkompositionen, die freilich auch zum festen Bestandteil der Liturgie gehören, vor allem in ihrer weiträumigen melodischen Gestalt, die auch den Stimmumfang miteinschließt, und die gerade auch die spezifisch rhythmischen Vorgaben des Textes musikalisch beantwortet. Schwieriger ist es, das Alter der Melodien zu bestimmen, die aus dem *Antiphonale Monasticum (Tournai 1934)* stammen und "*Secundis*

Vesperis in Festis Beatae Mariae Virginis" im Laufe des Kirchenjahres bis heute gesungen werden. Diese Schwierigkeit darf nicht verwundern, denn sie hat ihre Wurzeln in der Geschichte des Marienkultes. Die Anbetung der Maria begegnet schon in den ersten Jahrhunderten des abendländischen Christentums, ihre Wurzeln führen jedoch in den christlichen Orient, wo man die Marienverehrung bereits gegen Ende des 4. Jahrhunderts nachweisen kann. Im christlichen Orient wie auch im christlichen Abendland gilt seit dem Konzil von Ephesus aus dem Jahre 431 die einheitliche Bezeichnung "Madre di Dio" für die Muttergottes. Seitdem werden Kirchen gebaut, die der Muttergottes geweiht sind, Marienbildnisse in den liturgischen Gebrauch übernommen (man denke nur an die byzantinische Kunst des 6. Jahrhunderts und an die weite Verbreitung der Ikonen), Inschriften ihres Namens auf Dekreten und Formularen verwendet und schließlich auch der Zyklus der Feste zu ihren Ehren im Kirchenjahr gefeiert. Die Geschichte der marianischen Feste in der Liturgie ist von ihrem Beginn an vor allem deshalb ziemlich verwickelt, weil die verschiedenen christlichen Riten, wie der byzantinische, der römische, der gallikanische und mozarabische um nur die wichtigsten zu nennen relativ vielfältige Unterschiede und umgekehrt auch vergleichbare Zusammenhänge aufweisen. Dazu kommt noch, daß der Marienkult in seiner Entwicklung vor allem im Mittelalter und der Moderne im Spannungsfeld einerseits zwischen dem Einfallsreichtum der volksnahen Frömmigkeit und andererseits der dogmatischen Definition mit liturgischen Konsequenzen in der Kirche angesiedelt ist. Man denke nur dabei an die Feierlichkeiten zu Mariae Himmelfahrt, die am 15. August heute noch begangen werden. Jene sind tief verwurzelt in einer der ältesten Feierlichkeiten zu Ehren der Gottesmutter Maria, von der wir im 5. Jahrhundert in Jerusalem Zeugnis haben. Zu Beginn des folgenden Jahrhunderts entstanden daraus in Palästina und Syrien die Dormitio Mariae oder die Gedächtnisfeier anläßlich ihres Todes. Auf diese Weise verbreitete sich der Marienkult gegen Ende des 6. Jahrhunderts auf dem ganzen byzantinischen Territorium. Am Ende des 7. Jahrhunderts führte ihn dann der Papst Sergius, der syrischer Herkunft war, in Rom ein, wo dann die Geburt der Sancta Maria, die Gedächtnisfeierlichkeiten nicht mehr nur zu ihrem Tod, sondern auch zu ihrer Auferstehung gepflegt wurden.

Stefania Vitale

DER MARIENKULT AM HOFE DES KÖNIGS VON KASTILIEN

Spanische und präziser ausgedrückt, kastilische Musik ist heutzutage noch so gut wie unbekannt. Die "Cantigas de Santa Maria" del Rey de Castilla y Rey Leon Alfonso X "El Sabio", die in diesem Programm vorgestellt werden, stammen aus einem der wenigen und bedeutensten Quellen, die uns einen Eindruck vermitteln, wie der Marienkult am Hofe des Königs Alfonso X "Des Weisen" gepflegt wurde. Diese Tradition ist in drei Manuskripten überliefert, von denen eines in Madrid (Biblioteca dell'Escorial, "Codice des los Musicos"), eines in Toledo (Biblioteca Municipal) und das wichtigste in der Biblioteca Nazionale in Florenz liegt. Der vom Ensemble San Felice herangezogene Florentiner Codex ist gerade deshalb von überragender Bedeutung, weil in ihm zu jeder Cantiga, sechs oder mitunter auch zwölf Vignetten enthalten sind, auf denen die Geschichte, von der der Liedtext handelt, abgebildet ist. Bei den Vignetten stehen zusätzlich spezielle Regieanweisungen, die die einzelnen Abbildungen zu einer sinnvollen Bildergeschichte, einer Art "Drehbuch" zusammenfügen. Die Sammlung der 400 Cantigas der Santa Maria des Alfonso X "Des Weisen" gehört zu den eindrucksvollsten ihrer Art im späten Mittelalter und vermittelt uns ein farbiges Bild davon, wie die Wunder, die die Maria vollbrachte und die dazugehörigen äußeren Umstände damals erzählt wurden. Vergleichbar mit den Fioretti des Heiligen Franciscus lassen die Texte der Cantigas, die auf ihre Weise durchaus als genial zu verstehen sind, deutlich erkennen, wie der Marienkult und die theologische Ausdeutung der Figur der Maria im höfischen Ambiente verstanden worden ist. Die Autorschaft der Texte ist nicht eindeutig zu klären. Wie es auch in vergleichbaren Codices der Fall ist, stammen sie wohl aus der Feder der Gelehrten im Umkreis des Königs. Dabei ist es nicht anzunehmen, aber auch nicht grundsätzlich auszuschließen, daß König Alfons X "Der Weise", auf dessen Geheiß die Sammlung zusammengetragen wurde, nicht den einen oder anderen Text selbst schrieb. Ein in der Konsequenz gerade für die Musik der Cantigas interessanter Gesichtspunkt ist, daß als Alfonso X Teile der iberischen Halbinsel für das Christentum zurückgewann, sich auch die Gepflogenheiten änderten und sein Hof zur Begegnungsstätte zwischen der arabischen, hebräischen und christlichen Welt wurde. Er scharte Musiker an seinem Hofe, die nicht nur aus einer, sondern aus allen dieser drei Kulturkreise stammten. Und so ist es nicht verwunderlich, daß bei einigen Cantigas der Einfluß wichtiger Elemente der arabischen Musik durchaus deutlich spürbar ist. Beispielsweise wird in manchen Stücken der arabische Modus "maqam bayati" eingesetzt, der für unsere Hörerfahrung am besten an der Vielzahl der Mikrointervalle erkennbar ist.

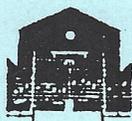
Will man sich näher mit der Notation der Cantigas beschäftigen, so sollte man den Codex aus der Biblioteca "Escorial" heranziehen, der einige Lücken abdeckt, die die florentiner Handschrift enthält. Die Notation in diesen Codices ist diastematisch, was besagt, daß die Tonhöhen eindeutig erkennbar sind: In diesem Fall sind quadratische Notenzeichen in ein vierliniges Notensystem eingetragen (heute benutzen wir fünflinige Systeme). Weitaus schwerer zu deuten ist die rhythmische Faktur der Cantigas, da man im 13. Jahrhundert noch keine Notenzeichen entwickelt hatte, die die Länge der Töne eindeutig fixierte. Die Ligaturen das sind Notenzeichen, die mehrere Töne in einem einzigen Zeichen zusammenfassen sind nur in Relation zu ihrer Umgebung nach feststehenden rhythmischen Modellen, den sogenannten Modi, zu deuten und können je nach ihrer Stellung einen unterschiedlichen rhythmischen Fortgang darstellen. Man kann sich leicht vorstellen, daß die Interpretation dieser Ligaturen höchst kompliziert ist, und daß man beim jetzigen Stand der Forschung oft den rhythmischen Verlauf der Melodien der Cantigas nach subjektiven Kriterien gestalten muß. Von großer Bedeutung bei der rhythmischen Entzifferung der Ligaturen ist freilich die Tatsache, daß Text und Musik in dieser Zeit grundsätzlich eine sehr enge Verbindung eingehen. Der rhythmische Verlauf der Melodien muß sich notwendigerweise auch am Versrhythmus des literarischen Textes, in diesem Fall dem "zajal" orientieren, der charakteristisch für die höfische Lyrik in der arabisch - andalusischen Tradition ist. Besinnt man sich auf die Unwägbarkeiten der rhythmischen Lesung dieser Notation, dann ist es nicht verwunderlich, daß der erste Transkriptionsversuch in unsere heutige Notenschrift, die der große spanische Musikwissenschaftler Higinio Anglés, vorlegte, in rhythmischer Hinsicht noch unbefriedigend ist. Nicht zu unterschätzen ist dabei der Wert seiner Pionierarbeit als Forscher, die uns auf überzeugende Weise grundsätzliche Kenntnisse über die wunderschöne Tradition der Cantigas vermittelt.

Miniaturen im "Codice de los musicos" aus Escorial geben uns die Aufführungspraxis wichtige Auskunft, welche Instrumente am Hofe von König Alfonso X gebraucht wurden. Die Musiker des kastilischen Königs sind dort mit ihrer beachtlichen Zahl von Instrumenten abgebildet, wobei Details sehr gut zu erkennen sind. So hat die gotische Harfe beispielweise 24, und wie wir aus anderen Quellen wissen, diatonisch gestimmte Saiten. Die fünfsaitigen Fiedeln sind in zwei verschiedenen Stimmungen gebräuchlich in d oder g, wobei die einzelnen Saiten dann in a-d-d'-a'-d" oder in d-g-g-d'-g' gestimmt werden. Die Spannung auf der Bogenbehaarung, die zum Streichen nötig ist, muß man mit dem Daumendruck herstellen. Die Blockflöten sind uns noch am ehesten vertraut: Sopranino in c", Soprano in c' und Contralto in f. Die Flöte, die gemeinsam mit der Einhandtrommel von einem einzigen Musiker gespielt wird, hat anders als die herkömmlichen Blockflöten nur drei Löcher. Hochinteressant ist für uns die Drehleier, die aus einem rechteckigen Holzkasten besteht, an dem zwei im Quintabstand gestimmte Bordunsaiten und zwei mit 11 Tasten in der Tonhöhe zu regulierende Saiten angebracht sind. Die Gittern ist heute noch in Afghanistan gebräuchlich, hat 13 Resonanzsaiten aus Metall, die der Klangfülle wegen mitschwingen und vier Saiten aus Darm, die wie die der mittelalterlichen Laute (in g-d'-g'-d") gestimmt sind und gezupft werden. Der hintere Teil des Corpus der Gittern besteht aus Holz, während der obere, über dem die Saiten angebracht sind, mit Fell bespannt ist. Die Sitar ist Zupfinstrument arabischen Ursprungs, hat einen langen Hals und drei Metallsaiten, die in g-d'-g' gestimmt sind. Ud ist eine bundlose Kurzhalslaute, ebenfalls arabischer Herkunft und gilt gemeinhin als Vorläufer der mittelalterlichen Laute. Daf als auch Zarb sind Perkussionsinstrumente arabischen Ursprungs, wobei der Korpus des Zarb aus Terracotta gefertigt ist und einen weicheren Klang als der Daf hat. Das Ensemble San Felice spielt beim heutigen Konzert auf Kopien derjenigen Instrumente, die auf den Miniaturen des "Codice des los musicos" in der Biblioteca dell'Escorial abgebildet sind. Die Sprache der Cantigas ist das galizisch - portugiesische, das gemeinsam mit dem arabisch-andalusischem, dem kastilischem und dem katalonisch -provenzalischem einer der vier Sprachfamilien angehört, die zum modernen Spanisch zusammengeschmolzen sind. Bei der Aussprache der heute toten Sprache der Cantigas orientieren wir uns an den neuesten Ergebnissen der Sprachwissenschaft.

Im Programm sind zwei Stücke integriert, "Sao Joao" und "Muneira", die nicht im Corpus der Cantigas enthalten sind, sondern lediglich gemeinsame Wurzeln haben. Sie sind ebenfalls mittelalterlicher Herkunft und werden bemerkenswerterweise bis heute in der Volksmusik von Beira--Baixa (Portugal) und Galizien (Spanien) aufgeführt. Darüberhinaus sind am heutigen Abend instrumentale Improvisationen ("Taqsim") als Einleitung zu einigen Cantigas zu hören, die wiederum deren Verwandtschaft mit arabischen Musik verdeutlichen.



Centro di Studi Italiani in Zurigo
Istituto Italiano di Cultura di Colonia
Istituto Italiano di Cultura di Francoforte s. M.
Deutsch - Italienische Gesellschaft Mittelhessen e V.
Magistrat der Stadt Wetzlar, Kulturamt
Hotel Wetzlarer Hof
Bergische Musikschule Wuppertal
Die Dominikaner an St. Andreas, Köln
I Flauti Allegri Zürich
Comune di Firenze, Assessorato alla Cultura "Notti d'Estate 2000"
Provincia di Firenze
Regione Toscana
Ente Cassa di Risparmio di Firenze
"II° Festival Internazionale di Orchestre Giovanili Europee, Firenze"
Associazione "Felice Romani", Moneglia
Casa Discografica "Bongiovanni" Bologna



Accademia San Felice

Piazza S. Felice, 5
50125 Firenze, Italia
tel & fax +39 055 741527
e mail fede@fol.it

<http://soalinux.comune.firenze.it/sanfelice/default.htm>