



The Musicians

More Hispano

Raquel Andueza, soprano (tracks 2, 3, 6, 7, 9, 11, 13)

Vicente Parrilla, recorders (all tracks except 4), direction

Miguel Rincón, lute (tracks 1, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 12) & theorbo (track 14)

Fahmi Alqhai, viola da gamba (tracks 1, 2, 3, 6, 7, 13)

Rami Alqhai, viola da gamba (tracks 6, 7)

Johanna Rose, viola da gamba (tracks 6, 7)

Jesús Fernández, lute (tracks 2, 3)

Javier Núñez, harpsichord (tracks 7, 13)

Álvaro Garrido, percussion (tracks 13, 14)

The Sources

[1]: Unnumbered ms., Segovia's Cathedral, f. 202v-203r (Roelkin); Mellon Chansonnier f. 84v-85r / Odhecaton A, f. 22v-23r (Ghizeghem)

[2, 3]: Tenori e contrabassi intabulati I & II (pub. O. Petrucci, Venice, 1509-11)

[4]: Los seys libros del delphín (Valladolid, 1538), Luys de Narváez

[5]: L'unziesme livre contenant vingt & neuf chansons amoureuses (pub. T. Susato, Antwerp, 1549)

[6, 7]: Intavolatura de li Madrigali di Verdelotto (Venice, 1536), A. Willaert

[8]: Madrigali de la Fama (pub. A. Gardano, Venice, 1548)

[9]: Le recueil des plus excellentes chansons (pub. J. Chardavoine, Paris, 1576).

[10, 12]: Trattado de glosas (Rome, 1553), Diego Ortiz

[13]: Obras de música para tecla, arpa y vihuela (Madrid, 1578), A. de Cabezón

Tracklist

01	De tous biens playne	<i>Roelkin (fl. late 15th c.) Hayne van Ghizeghem (ca. 1445-1476-97)</i>	04:18
02	Chi me dara piu pace	<i>Marchetto Cara (ca. 1465-1525)</i>	04:01
03	Per dolor me bagno il viso	<i>Bartolomeo Tromboncino (1470-d. 1534)</i>	05:32
04	Mille regretz. Canción del Emperador	<i>Luys de Narváez (fl. 1526-49) / J. des Prez</i>	03:31
05	Mille regretz	<i>Josquin des Prez (ca. 1450-1521)</i>	04:03
06	Igno soave	<i>Philippe Verdelot (ca. 1480-ca. 1530)</i>	06:19
07	Madonna per voi ardo	<i>Philippe Verdelot</i>	05:46
08	Anchor che col partire	<i>Cipriano de Rove (ca. 1515-1565)</i>	06:33
09	Une jeune fillette	<i>Anon. (pub. 1576)</i>	05:44
10	Doulce Memoire	<i>Pierre R. dit Sandrin (ca. 1490-ca. 1560)</i>	03:59
11	Contrapunto sobre Ave Maris Stella	<i>Vicente Parrilla (*1977)</i>	02:49
12	Contrapunto sobre La Spagna	<i>Diego Ortiz (ca. 1510-1570) / V. Parrilla</i>	03:44
13	Diferencias sobre La Dama le demanda	<i>Antonio de Cabezón (ca. 1510-1566)</i>	02:38
14	Passacaglia	<i>(free improvisation)</i>	09:15

Improvised glosas by Vicente Parrilla: track 1

Glosas by Vicente Parrilla after S. Ganassi (1535): tracks 2, 3, 6, 7, 10

Glosas by Vicente Parrilla: tracks 5, 8, 9



New *Glosas* on Early Music

“Glosas” is a very personal project which brings together original and unpublished material, and one that I’ve had in mind for a long time. (Once again, a challenge.) If our previous recording (*Yr a oydo*, 2010) intended to confront the enormous demand posed today by improvisation within early music, the main idea behind “Glosas” is to produce a disc in which each and every note I play are, in one form or another, mine (except, of course, for the original melodies): improvised, composed, or—in the case of Ganassi’s *glosas*—chosen by me. Moreover, they are the three fundamental options of interpretation that a Renaissance musician would have surely been in command of. And most likely in that order.

On the *glosa*

The role of the *glosa* in music, especially the Renaissance type, is probably as important as its literary equivalent. In a recent visit to Seville (April, 2011), Bob Marvin shared a reflection with me: “Literary glosses expand on the main text, adding new breadth or depth; or they give the reader’s personal reactions. Can musical *glosas* do likewise, beyond being merely ornamental?” I am convinced that they can. Musical *glosas* (probably as old as music itself), an equal of its literary counterpart, has the potential to comment, clarify, explain, or contradict a text, generating a meta-text which, in turn, makes room for as many interpretations as there are listeners. With varying degrees of presence, elaboration, complexity, codification, and importance (and without any kind of geographic or temporal barrier), the *glosa* appears to have been a part of most varied repertoires. Such fidelity is not surprising if we consider ornamentation or the *glosa* as an inherent part of musical language, given its overwhelming tendency to continuously appear in musical discourse as a select tool, at the musician’s disposal, used to realize ideas most varied in nature. In the case of Renaissance music, the *glosa* is

especially relevant because of its ubiquitous presence (appearing in both printed music collections or theoretical treatises as much as improvisation, reflecting the styles and personal preferences of their authors, and present in every kind of musical genre), becoming an inseparable aspect—and without which would be incoherent—of an overwhelming amount of repertoire.

The repertoire

Glosas, like improvisation, happen... at the very least, in my head: “Doctor, I hear *glosas*.” They are the natural consequence of relishing an especially attractive melody or harmony (so much so that they are difficult to rid from our heads) which, once absorbed, interpreted, or lived, are reproduced with slight—or not-so-slight—variations. This is what gives meaning to the program chosen for this recording, in which is found a number of songs and madrigals that enjoyed great popularity during the Renaissance (*Mille regretz*, *De tous biens playne*, *Anchor che col partire*, *Je suis une jeune fillette*, or *Doulce Memoire*), as can be seen in numerous reissues and various surviving editions. Another set of works is made up of early Italian polyphonic works, such as the frottolas *Chi me dara* and *Per dolor*, or the madrigals of Verdelot (*Madonna per voi ardo* and *Igno soave*). For two pieces, I composed contrapuntal lines—the *recercada* by Diego Ortiz, which I added a voice in imitation, and the *Contrapunto sobre Ave Maris Stella*, a most free line although inspired by the duos of Antonio de Cabezón. Finally, two works included could also be considered bonus tracks, since they don’t belong to the set of *glosas* that I created: *Diferencias sobre La Dama le Demanda*, which appears as was published in the *Obras* of Cabezón (arranged for voice and instruments, not just keyboard); and a free improvisation over a passacaglia bass which we put down on the final day of recording, already exhausted yet filled with purpose.

Approach to the repertoire

The main idea of this recording entails the creation of new *glosas* applied to the Renaissance repertoire. The material is then original and unpublished, newly created, and therefore especially close to me. The process of creation has been quite varied—from the selection and organization of existing *glosas*, taken from the *Fontegara* (S. Ganassi, Venice, 1535), as in the case of the frottolas (tracks 2 and 3) and the madrigals of Verdelot (tracks 6 and 7), to the newly-composed contrapuntal lines in the fourth *recercada* of Ortiz (track 12) and *Ave Maris Stella* (track 11), through the free improvisation over a passacaglia bass (track 14).

In the creation of many of the *glosas*, however, I did not consult any historical treatise. I simply wrote down *glosas* heard in my head (applied to *Mille Regretz*, *Anchor che col partire*, *Une jeune fillette*, and *Doulce Memoire*).

Special mention goes to *De tous biens playne*, since it is a transcription of a live improvisation, a curious case—it is an improvisation I played during a concert in Seville in May of 2002, which emerged spontaneously and without being planned. Thankfully, the concert was recorded, which allowed me to transcribe it later. I did it because the result struck me as interesting and also because, as I recall, it was the first time I had ever improvised in public (and without it being planned).

The instruments and voice

The arrangements have been (almost always) small-scale, primarily the duos for recorder (or voice) and lute (tracks 5, 8, 9, 10, 11, and 12), to which is added a viola da gamba in three trios (tracks 1, 2, and 3), and finally in a pair of pieces that include recorder and viol consort, plus lute (track 6) and harpsichord (track 7). Special cases, again, are the works *La Dama le Demanda*, with the same instrumentation as *Yr a oydo* (track 13), and the improvisation over a passacaglia bass with tenor recorder, theorbo, and percussion (track 14).

The human voice was, without question, the model for Renaissance instrumentalists (and, in one manner or another, it can be said of every period). Declamation—colors, inflections, and certain timbres (and what better model than the wonderful voice of Raquel)—makes many instrumentalists look to her as the highest model of imitation, while recognizing her unquestionable supremacy over instruments.

There are, however, certain areas in which instruments can create a type of interpretation sufficiently rich so that a mere “instrumental voice” can, in itself, create a high degree of interest. These areas are usually related, in my experience (and I’m not referring to my experience as creator or interpreter, but as a listener), with the inventive, with the creation, and this is, in cases where it reaches a point of excellence, the only road that can permit an instrumentalist to create an interest and a richness comparable to those that are accomplished by the human voice. In my view, the *glosa*—at least in the hands of the old masters—is one of those places.

Vicente Parrilla, April 2011

Read more (and stay in touch) at:

morehispano.com
vicenteparrilla.com
twitter.com/morehispano
facebook.com/morehispano
youtube.com/morehispano





Neue Glossen über Alte Musik

„Glosas“ ist ein sehr persönliches Projekt, das originale und neue, unveröffentlichte Musik vereint und mir schon lange am Herzen lag. Es bedeutete eine neue Herausforderung für mich. Während unsere letzte Einspielung (*Yr a oydo*, 2010) sich vor allem dem dringenden Bedürfnis nach mehr Improvisation in der Alten Musik stellte, ist die Idee hinter „Glosas“ eine andere: Eine Einspielung Alter Musik, in der jede Note, die ich spiele, auf eine gewisse Weise meine eigene ist (bis auf die Originalmelodien natürlich): Von mir improvisiert, komponiert, oder wie im Falle der Ganassi-Verzierungen, ausgewählt. Diese drei Möglichkeiten der Interpretation wusste ein Musiker der Renaissance mit Sicherheit zu beherrschen, und zwar höchstwahrscheinlich in dieser Reihen- und Rangfolge.

Über die Glosse

Die Rolle der Glosse in der Musik, speziell der Musik der Renaissance, ist der ihres literarischen Äquivalents in ihrer Bedeutung ganz ebenbürtig. Als Bob Marvin mich im April 2011 in Sevilla besuchte, sagte er Folgendes: „Literarische Glossen verstärken den eigentlichen Text und geben ihm eine weitere Dimension, eine neue Tiefe. Sie können aber auch die Reaktion eines Lesers auf den Text wiedergeben. Sollte eine musikalische Glosse das nicht auch können, anstatt nur bloße Verzierung zu sein?“ Mit Sicherheit sollte sie das. Die musikalische Glosse (deren Geschichte vermutlich ebenso alt ist wie die der Musik selbst) hat ebenso wie ihr literarisches Äquivalent die Fähigkeit, einen (Noten-) Text zu kommentieren, verständlicher zu machen, zu erklären oder auch ihm zu widersprechen und damit einen Meta-Text zu erschaffen, der wiederum mindestens so viele neue Interpretationen zulässt, wie er Hörer findet. In unterschiedlichen Graden von Präsenz, Entwicklungsstand, Komplexität, Kodifizierung und Wichtigkeit, und ohne geografische oder zeitliche Einschränkung, erscheint die musikalische Glosse

in den unterschiedlichsten musikalischen Zusammenhängen. Diese Beständigkeit durch die Geschichte hindurch ist nicht überraschend, wenn wir die Glosse als einen inhärenten Bestandteil musikalischer Sprache begreifen, was der ausgiebige und regelmäßige Gebrauch dieses Stilmittels als Werkzeug der Interpreten, die vielfältigsten musikalischen Ideen zu manifestieren, nahelegt. In der Musik der Renaissance hat die Glosse ob ihrer Omnipräsenz eine besondere Stellung. Sie erscheint sowohl in Musikdrucken als auch in theoretischen Traktaten der Zeit, spiegelt die Stile und persönlichen Vorlieben der Komponisten und Autoren wieder, findet sich in jedem musikalischen Genre und ist damit ein unverzichtbarer Bestandteil dieses musikalischen Repertoires, ohne den eine Wiedergabe desselben unvollständig bleibt.

Das Repertoire

Die Glosse, ebenso wie die Improvisation, erscheint spontan, zumindest in meinem Kopf: „Herr Doktor, ich höre Glossen!“. Sie entstehen ganz natürlich, wenn wir eine besonders schöne Melodie oder Harmonie (eine von denen, die uns nicht mehr aus dem Kopf gehen wollen) wirklich genießen, und diese sich, einmal von uns aufgesogen, verinnerlicht und gelebt, in unserem Kopf mit mehr oder weniger leichten Variationen immer wieder neu bildet. Das ist der Grund für diese Aufnahme, auf der sich viele Lieder und Madrigale finden, die in der Renaissance sehr beliebt und bekannt waren (*Mille regretz*, *De tous biens playne*, *Anchor che col partire*, *Je suis une jeune fillette*, oder *Doulce Memoire*), wie die Menge der erhaltenen Quellen belegt. Eine andere Abteilung von Stücken sind frühe italienische mehrstimmige Werke, wie die Frottolas *Chi me dara* und *Per dolor*, oder die Madrigale Verdelots *Madonna per voi ardo* und *Igno soave*. Für zwei der Stücke habe ich Kontrapunkte komponiert: Der *recercada* von Diego Ortiz fügte ich eine imitierende Stimme hinzu, dem *Contrapunto sobre Ave Maris Stella* eine sehr freie Linie, inspiriert von den Duos des Antonio de Cabezón.

Schließlich gibt es zwei Stücke, die mehr als Bonustracks zu verstehen sind, da sie nicht zu meinen eigentlichen Glossen gehören: *Diferencias sobre La Dama le Demanda*, das hier so erscheint, wie es in Cabezóns *Obras* veröffentlicht wurde (allerdings für Gesang und Instrumente statt Tasteninstrument arrangiert), sowie eine freie Improvisation über eine Passacaglia-Basslinie, die wir am letzten Abend der CD-Aufnahme einspielten – körperlich schon erschöpft, aber immer noch voller Ideen.

Der Zugang zum Repertoire

Die Hauptidee dieser Aufnahme war die Kreation neuer Glossen über das Repertoire der Renaissance. Diese Glossen sind Neuschöpfungen, bisher unveröffentlicht und ungehört und daher von großer, auch persönlicher Bedeutung für mich. Der Prozess dieser Neuschöpfung verlief oft unterschiedlich, von der Auswahl bestehender Glossen und Fragmente Alter Meister bis zur Neukomposition und Improvisation. Bei vielen der von mir komponierten Glossen zog ich keinerlei historische Traktate zu Rate. Ich notierte einfach die Melodien, die in meinem Kopf entstanden, so zum Beispiel bei *Mille Regretz*, *Anchor che col partire*, *Une jeune fillette*, und *Doulce Memoire*. Besondere Erwähnung verdient *De tous biens playne*. Es ist die Niederschrift einer spontanen und ungeplanten Live-Improvisation, die ich in einem Konzert in Sevilla im Mai 2002 spielte. Zum Glück wurde das Konzert mitgeschnitten, so dass ich die Musik später niederschreiben konnte.

Ich präsentiere das Ergebnis hier einerseits, weil ich es als gelungen empfinde, andererseits, weil es meines Wissens das erste Mal war, dass ich öffentlich im Konzert improvisierte, ohne dass diese geplant gewesen wäre.

Die Instrumente und die Stimme

Die Besetzung ist bei fast allen Stücken klein. Hauptsächlich gibt es Duos für Blockflöte (oder Gesang) und Laute, denen hier und da eine Gambe hinzugefügt wird, sowie einige wenige Stücke mit Gambenconsort, Laute und Cembalo.

Die menschliche Stimme war ohne Frage das Modell und die Vorlage für die Instrumentalisten der Renaissance (und in gewisser Weise für die Instrumentalisten sämtlicher Epochen). Die Deklamation, die Farben, die Beweglichkeit und die unterschiedlichen Klangnuancen der Stimme (und welch besseres Beispiel dafür gäbe es als die wunderbare Stimme Raquel Anduezas!) lassen viele Musiker in ihr das Vorbild ihres Wirkens suchen und ihre überragende Stellung über den Instrumenten fraglos anerkennen. Allerdings gibt es durchaus Bereiche, in denen Instrumente eine so reichhaltige musikalische Welt erschaffen, dass sie auch als Instrumentalstimme zu Recht großes Interesse auf sich ziehen. Diese Bereiche haben nach meiner Erfahrung – und dabei spreche ich von meiner Erfahrung als Hörer, nicht als Komponist oder Interpret – immer einen Bezug zum Kreativen, zum spontan Schöpferischen. Wo diese Kreativität zur Exzellenz gelangt, ist sie dem Musiker ein Weg (und vielleicht der einzige Weg), Momente von solcher Intensität und Relevanz zu schaffen, wie man sie sonst nur dem Klang und Wirken der menschlichen Stimme zugetraut. Aus meiner Sicht ist die musikalische Glosse, zumindest in den Händen der alten Meister, ein solcher Weg.

Vicente Parrilla, April 2011

Zum Weiterlesen und-informieren:

morehispano.com

vicenteparrilla.com

twitter.com/morehispano

facebook.com/morehispano

youtube.com/morehispano



Nuevas Glosas

Glosas es un proyecto muy personal que recoge material propio e inédito y que he tenido en mente desde hace mucho tiempo. De nuevo, un reto. Si nuestro anterior disco (*Yr a oydo*, 2010) intentaba enfrentarse al enorme desafío que supone hoy en día la improvisación en el repertorio antiguo, la idea principal detrás de *Glosas* es la de grabar un disco en el que todas y cada una de las notas que toco (excepto las melodías originales, claro está) sean, de alguna forma, mías: improvisadas, compuestas o —en el caso de las glosas de Ganassi— seleccionadas por mí. Que son, por otra parte, las tres opciones interpretativas fundamentales que seguramente manejaría un intérprete del Renacimiento —y muy probablemente en ese orden—.

Sobre la glosa

El papel de la glosa en la música, y especialmente en la renacentista, es probablemente tan importante como el de su equivalente literaria. En su última visita a Sevilla en abril de 2011, Bob Marvin me dejó la siguiente reflexión: “La glosa literaria amplifica el texto original, añadiendo profundidad o una nueva dimensión; o bien recoge la reacción personal del lector. ¿Pueden las glosas musicales hacer lo mismo, más allá de ser meramente ornamentales?”. Estoy convencido de que sí. La glosa musical —probablemente tan antigua como la propia música—, al igual que la literaria, tiene el potencial necesario para comentar, aclarar, explicar o contradecir un texto, generando un metatexto que a su vez puede dar lugar a tantas nuevas interpretaciones como oyentes. En distintos grados de presencia, elaboración, complejidad, codificación e importancia, y sin ningún tipo de barrera geográfica o temporal, la glosa parece haber acompañado a los más variados repertorios. No es de extrañar tanta fidelidad si consideramos la ornamentación o glosa como un elemento consustancial del lenguaje musical, dada su irrefrenable tendencia a aparecer continuamente en el discurso musical como una herramienta privilegiada a disposición del intérprete para materializar ideas de la más variada

naturaleza. En el caso de la música renacentista, la glosa cobra especial relevancia por su omnipresencia (apareciendo tanto en colecciones musicales impresas o tratados teóricos como improvisada, reflejando los estilos y preferencias personales de sus creadores, y estando presente en todo tipo de géneros musicales), llegando a formar parte inseparable —y sin la cual no podría entenderse— de una abrumadora cantidad del repertorio.

El repertorio

Las glosas, como la improvisación, ocurren. Al menos, en mi cabeza: “Doctor, oigo glosas”. Son la consecuencia natural de paladear una melodía o una armonía especialmente atractivas (tanto que a veces es difícil sacarlas de nuestra cabeza) que, una vez asimiladas, interpretadas y vividas, se reproducen con ligeras —o no tan ligeras— variaciones. Este hecho es el que da sentido al repertorio elegido para este disco, en el que se encuentran un buen número de canciones y madrigales que gozaron de una enorme fama durante el Renacimiento (*Mille regretz*, *De tous biens playne*, *Anchor che col partire*, *Je suis une jeune fillette*, o *Doulce Memoire*), como demuestran las numerosas reediciones y distintas versiones conservadas. Otro grupo de obras está formado por piezas polifónicas del primer Renacimiento italiano, como las frottole (*Chi me dana*, *Per dolor*) o los madrigales de Verdelot (*Madonna per voi ardo*, *Igno soave*). Dos piezas incluyen nuevas líneas de contrapunto escritas por mí, como la *Recercada cuarta* de Diego Ortiz —a la que se le añade una nueva voz en imitación— y el *Contrapunto sobre Ave Maris Stella*, de factura más libre aunque inspirado en los dúos de Antonio de Cabezón. Se incluyen, finalmente, dos obras que bien podrían aparecer como *bonus tracks* al no pertenecer al conjunto de mis glosas: *Diferencias sobre La Dama le Demanda*, que aparece tal cual se publicó en las “Obras” de Cabezón (aunque interpretada con voz y varios instrumentos, no solo tecla); y una improvisación libre sobre el bajo de la *Passacaglia* que grabamos al final del último día de grabación, ya exhaustos pero cargados de intenciones.

Tratamiento del repertorio

La idea principal de esta grabación supone la creación de nuevas glosas sobre el repertorio renacentista. Se trata pues de material original propio e inédito, de nueva creación, y por tanto especialmente sensible para mí. El proceso de creación ha sido bastante diverso: desde la selección y organización de glosas ya existentes —tomadas de *Fontegara* (S. Ganassi, Venecia 1535)—, como en el caso de las *frottole* (tracks 2 y 3) y los madrigales de Verdelot (tracks 6 y 7), hasta la composición de nuevas líneas de contrapunto en el caso de la *Recercada cuarta* de Ortiz (track 12) y *Ave Maris Stella* (track 11), pasando por la improvisación libre en el caso de la *Passacaglia* (track 14). Para la creación de muchas de las glosas, sin embargo, no consulté ningún tratado histórico: simplemente me puse a glosar las obras escribiendo lo que me dictaba mi oído interior: es el caso de *Mille Regretz*, *Anchor che col partire*, *Une jeune fillette* y *Douce Memoire*. Mención aparte merece el caso de *De tous biens playne*, ya que es la transcripción de una improvisación en directo. Sí, es un caso curioso: se trata de una improvisación que toqué durante un concierto en Sevilla en mayo de 2002 y que surgió de forma espontánea, sin estar planificada. Gracias a que el concierto se grabó, pude transcribirla más tarde en partitura. Lo hice porque el resultado me pareció interesante y también porque, que yo recuerde, fue la primera vez que improvisé en público —y de forma no premeditada—.

Los instrumentos y la voz

Las formaciones elegidas han sido casi siempre de pequeño formato, predominando los dúos de flauta o voz y laúd (tracks 5, 8, 9, 10, 11, y 12), a los que se suma una viola en tres tríos (tracks 1, 2, y 3) y finalmente hay un par de piezas que incluyen flauta y *consort* de violas da gamba más laúd (track 6) y clave (track 7). Caso aparte, de nuevo, son las obras *La Dama le Demanda*, que incluye la formación usada en *Yr a oydo* (track 13) y la improvisación sobre la *Passacaglia* con flauta tenor, tiorba y percusión (track 14). La voz humana fue sin duda el modelo

de los instrumentistas en el Renacimiento (y, en un sentido u otro, podríamos decir que en todas las épocas). La declamación, los colores, inflexiones y ciertos timbres —y qué mejor ejemplo de todo ello que la maravillosa voz de Raquel— hacen que numerosos instrumentistas busquen en ella el modelo sumo a imitar, reconociendo a su vez su incuestionable supremacía sobre los instrumentos. Hay, sin embargo, ciertos ámbitos en que los instrumentos pueden generar un tipo de interpretación lo suficientemente rica como para que la mera *voz instrumental* pueda generar por sí misma un alto grado de interés. Tales ámbitos suelen estar relacionados, en mi experiencia —y no me refiero a mi experiencia como intérprete o creador, sino a mi experiencia como oyente—, con la inventiva, con la creación, siendo ésta, en los casos en que alcanza la excelencia, la única vía que puede permitir a un instrumentista generar un interés y una riqueza equiparables a los que puede generar la voz humana. A mi juicio, la glosa —al menos en las manos de los antiguos maestros— es uno de esos ámbitos.

Vicente Parrilla, abril 2011

Conócenos mejor:

morehispano.com
vicenteparrilla.com
twitter.com/morehispano
facebook.com/morehispano
youtube.com/morehispano



Thanks

Glosas was recorded at the same time as our previous disc, taking advantage of the available gaps during four hectic days in April of 2009 when we recorded *Yr a oydo*, which was a terrific effort on the part of the musicians involved, who I thank from my heart: recording was intense, concentrated work, and one of surgical precision. Thank you all! Thanks to Bob Marvin and Monika Musch for their state-of-the-art recorders, which are a daily source of inspiration to me. Thanks to Jonas & the Carpe Diem team: working with you is a great pleasure and privilege. And thanks always to Núria and my family for their immense love and support. –*Vicente Parrilla*

Vicente Parrilla & MORE HISPANO also appear on:
“Yr a oydo” (Carpe Diem CD-16279)

Recorded April 26-29, 2009

Location Oratorio de la Escuela de Cristo, Sevilla (Spain)

Recording Producer, Editing & Mastering Jonas Niederstadt

Assistant Recording Engineer Thomas Bisitz

Photography Julia Steinbrecht

Translations Bernard Gordillo (English), Jonas Niederstadt (German)

Produced by Jonas Niederstadt

© 2011 Carpe Diem Records – www.carpediem-records.com

