



...pour passer la mélancolie
ANDREAS STAIER

...pour passer la mélancolie

JOHANN JACOB FROBERGER (1616-1667)

Suite XXX en la mineur / *a-Moll* / A minor

1 | “*Plaincte faite à Londres pour passer la Melancolie la quelle se joüe lentement et à discretion*” 5’05

2 | Courante 1’11

3 | Sarabande 2’12

4 | Gigue 1’17

JEAN-HENRY D’ANGLEBERT (1629-1691)

5 | Des *Pièces de Claveçin... Livre premier*, 1689 3’11

Fugue grave pour l’Orgue. Fort lentement
ré mineur / *d-Moll* / D minor

JOHANN CASPAR FERDINAND FISCHER (1656-1746)

Musicalischer Parnassus, de la Suite „Uranie“

ré mineur / *d-Moll* / D minor

6 | Toccata 1’24

7 | Passacaglia 4’32

LOUIS COUPERIN (c.1626-1661)

Suite en Fa majeur / *F-Dur* / F major

8 | Prélude 2’05

9 | Allemande grave 3’18

10 | Courante 1’00

11 | Sarabande 1’51

12 | Chaconne 2’17

13 | Tombeau de M. de Blancrocher 4’59

JEAN-HENRY D’ANGLEBERT

Des *Pièces de Claveçin... Livre premier*, 1689

14 | Prélude en ré mineur / *d-Moll* / D minor 4’30

15 | Tombeau de M. de Chambonnières. Fort lentement 5’32

16 | Chaconne Rondeau en Ré majeur / *D-Dur* / D major 3’33

JOHANN CASPAR FERDINAND FISCHER

17 | De *Ariadne Musica*, 1702 2’12

Ricercar pro Tempore Quadragesimae super Initium
Cantilenae: “Da Jesus an dem Creutze stund”

LOUIS-NICOLAS CLÉRAMBAULT (1676-1749)

Du 1er Livre de *Pièces de Claveçin*, 1704

Suite en ut mineur / *c-Moll* / C minor

18 | Prélude. Fort tendrement 2’27

19 | Allemande. Lentement 3’54

20 | Courante 0’53

21 | Sarabande Grave 2’48

22 | Gigue. Vite 1’37

GEORG MUFFAT (1653-1704)

23 | De *Apparatus Musico-Organisticus*, 1690 8’25

Passacaglia en sol mineur / *g-Moll* / G minor

JOHANN JACOB FROBERGER

24 | *Libro qvarto*, 1656, de la Suite VI: 3’48

Lamento sopra la dolorosa perdita della Real Mstà. di
Ferdinando IV, Ré de’ Romani etc.
en Ut majeur / *C-Dur* / C major

Andreas Staier *clavecin*

*Clavecin français anonyme de la fin du XVII^e siècle, ravalé et “mis au grand clavier”
par Joseph Collesse en 1749.*

Restauré par Laurent Soumagnac (Atelier du Clavecin) de 2000 à 2004

“Pourquoi les hommes exceptionnels, qu’ils soient philosophes, hommes d’Etat, poètes ou artistes, étaient-ils tous manifestement mélancoliques ?” C’est par cette question que débute un traité attribué à Aristote. La théorie des quatre tempéraments (sanguin, colérique, mélancolique, flegmatique) associe le mélancolique aux phénomènes les plus divers : la planète Saturne, l’automne – y compris l’automne de la vie – le crépuscule, le froid, l’avarice, mais aussi le génie, la géométrie et l’incessante et opiniâtre réflexion. De cette multiplicité de motifs, Albrecht Dürer donne une représentation aussi dense que mystérieuse dans sa célèbre gravure *Melencolia I* de 1514 (p.11).

“Où que se porte ton regard, tu ne vois que vanité sur terre.” Cet incipit d’un célèbre sonnet d’Andreas Gryphius pourrait servir de mot d’ordre à une interprétation spécifiquement baroque du thème de la mélancolie. Les représentations de la vanité comptent parmi les sujets de prédilection des peintres : une jeune femme dans la fleur de l’âge

dans l’écriture même, cette musique du *memento mori*. Des espaces de méditation s’ouvrent, symbolisant le silence, le vide ou la solitude ; des glas résonnent. À l’inverse, les développements réguliers illustrent souvent l’écoulement du temps, de l’eau et de la vie, ou le pas majestueux de la pompe ou du cortège funèbre. Le topos du crépuscule ou de l’obscurité trouve son expression musicale dans des lignes mélodiques descendantes (catabase) ou une prédilection pour des registres graves que des chromatismes viennent encore assombrir. Et la conception en ostinato de certaines chaconnes et passacailles peut parfaitement être comprise comme le symbole de l’inéluctabilité du destin – le timbre d’une seule note jouée au clavecin peut, même lorsque sa résonnance s’éteint, rappeler le caractère éphémère de toute chose terrestre. C’est le sens de l’inscription portée par le facteur anversois Andreas Ruckers sur plusieurs de ses instruments : “Sic transit gloria mundi.”

“Où que se porte ton regard, tu ne vois que vanité sur terre.”

contemple, la tête baissée, une bougie qui se consume (Georges de La Tour), une autre s’abîme dans une méditation solitaire au-dessus d’un crâne qu’elle tient entre ses mains. Son visage est dans l’ombre, on reconnaît à l’arrière-plan un paysage de ruines (Domenico Fetti). Le programme que je propose ici est consacré aux représentations musicales de la vanité dans la France et l’Allemagne du XVII^e siècle. Le Tombeau et la Plainte sont des genres typiques pour la musique française de luth, qui s’imposèrent également dans le répertoire des clavecinistes. Le *style brisé*, ce style arpégé des luthistes, fut transposé au clavecin par Jacques Champion de Chambonnières et Louis Couperin. Les accords délicatement égrenés, la mélodie qui marque un temps d’arrêt, hésite puis disparaît – la proximité avec l’affect propre au Lamento se donne d’emblée. La suspension, la rupture de la continuité rythmique et de la pulsation rapprochent,

Je remercie Laurent Soumagnac d’avoir mis son merveilleux clavecin à ma disposition pour cet enregistrement, ainsi que Markus Fischinger, qui s’est occupé de cet instrument pendant toute la durée du projet. J’exprime également toute ma gratitude à mon ami et collègue Skip Sempé pour le temps qu’il a bien voulu consacrer à des échanges particulièrement enrichissants sur la musique française du XVII^e siècle.

ANDREAS STAIER

Traduction Elisabeth Rothmund

La dialectique mélancolique de la musique

Nous ne savons pas si Johann Jakob Froberger fut de ces “grands hommes” dont les réalisations extraordinaires sont dues à la mélancolie. À sa mort, les commentaires positifs furent unanimes : il était affable et modeste, et à en croire le témoignage de la duchesse Sibylle de Wurtemberg, au service de qui il passa ses dernières années, “on appréciait son bon humour”. Pourtant, il semble ne pas avoir été totalement à l’abri de crises de mélancolie. C’est du moins ce qu’il tente de faire croire dans certaines de ses œuvres qui, comme un *journal intime*, ne se contentent pas de reprendre des événements autobiographiques, mais les relient presque systématiquement à des méditations sur la vanité du monde. Cela vaut pour la “Plainte” qui ouvre le présent enregistrement tout comme pour ce qui peut apparaître comme une sorte de diptyque, la “Lamentation sur ce que j’ay été volé” et la “Méditation faist sur ma Mort future”, de même que pour le Tombeau sur la mort de Charles Fleury, Sieur de Blancrocher, luthiste de ses amis, ou encore pour une Allemande “fait en passant le Rhin, dans une barque, en grand peril”.

Malgré toutes les incertitudes qui règnent encore dans la chronologie de la vie et de l’œuvre de Froberger, il semble bien que ces pièces – qui, à l’exception du Tombeau, constituent toutes des premiers mouvements de Suites ou, dans l’idiome de Froberger, de Partitas pour clavecin – aient été écrites entre 1650 et 1653 durant le séjour, couronné de succès, que le compositeur fit à Paris. Il y entretenait d’étroits contacts avec les cercles de musiciens réunis autour de Blancrocher et du claveciniste Joseph Champion de Chambonnières, et fréquentés également par Louis Couperin et d’Anglebert, alors élève de Chambonnières. À côté du sud de l’Italie – Froberger avait lui-même étudié à Rome auprès de Girolamo Frescobaldi –, c’est en effet en France que la musique instrumentale poussa le plus loin son émancipation par rapport au texte. Très tôt, les luthistes et clavecinistes s’y livrèrent à diverses expériences en matière de musique à programme et de pièces de caractère, de même que dans le développement d’un *habitus* fantastique et marqué de l’empreinte du génie, typique pour une écriture musicale inspirée par la mélancolie.

Que la mélancolie ait justement frappé Froberger à Londres, où ce grand voyageur fit sans doute une incursion depuis Paris, voilà qui n’a sans doute guère étonné ses contemporains. Avec son climat brumeux et humide, l’île était considérée comme particulièrement propice à la mélancolie, connue d’ailleurs depuis le XVI^e siècle sous l’appellation d’“English malady” : Robert Burton, le plus important théoricien de la mélancolie depuis l’Antiquité, était anglais et cette attitude vis-à-vis de l’existence trouva dans la chanson accompagnée au luth, développée notamment par John Dowland, ou dans l’*ayre* d’un Thomas Campion un genre musical propre. Au climat s’ajouta cependant, dans le cas de Froberger, une autre expérience très particulière, qui fut sans doute véritablement à l’origine de sa mélancolie et qu’évoque la préface de la seule source conservée de la “Plainte” : durant la traversée depuis Calais, Froberger avait été agressé par des pirates qui l’avaient littéralement dépouillé de tous ses biens. C’est vêtu d’une simple chemise de matelot qu’il gagna Londres où il voulut assister à un concert. Eu égard à sa tenue vestimentaire, on lui demanda d’activer les soufflets de l’orgue. Il s’acquitta de cette tâche, mais la mélancolie vint le distraire ; il en oublia de souffler, ce qui lui valut non seulement les insultes de l’organiste, mais aussi d’être jeté dehors à coups de pieds. C’est sous le coup de cette expérience qu’il aurait composé la “Plainte”.

Ces “pensées mélancoliques” ne trouvent pas seulement leur origine dans le malheur du moment – au sens strict, il ne se serait agi là que de pensées tristes. Il est probable qu’elles se réfèrent plus globalement à la caducité de la fortune humaine, à la vanité des positions et des titres, à la fragilité intrinsèque de l’existence humaine. Écrire de la musique à partir de ce type de sentiments est tout aussi évident qu’inattendu : d’un côté, cela tombe sous le sens, parce que la musique, en tant qu’art du ressenti fondé sur l’empathie, est particulièrement apte à articuler un sentiment et que de tout temps, elle a été considérée comme le seul moyen d’atténuer, voire de remédier à la mélancolie. On trouve cela aussi bien chez Aristote (et dans les textes qui lui ont été attribués) que dans la Bible : on voyait dans le “mauvais esprit” de Saül, que David chassa grâce à sa harpe, un endurcissement du cœur dû à une accumulation de bile noire. D’un autre côté, c’est inattendu, car la vraie mélancolie se manifeste par un manque d’entrain et une certaine passivité (la raison pour laquelle Froberger en oublia le soufflet de l’orgue) et que l’idée d’opposer la dimension emphatique d’une œuvre d’art à l’éphémère ou à la fugacité des choses peut tout à fait être comprise comme un acte de révolte contre la condition humaine.

Ce sont ces relations dialectiques entre une expression de la mélancolie forcée jusqu'à l'identification et sa guérison, entre une prise de conscience de l'éphémère savourée jusqu'à l'extrême et son dépassement dans (et par) l'œuvre d'art qui ont rendu si fécond le rapport entre musique et mélancolie, au plus tard à partir du XVII^e siècle. De par sa dimension furtive, la musique s'imposa peu à peu comme l'emblème de la fugacité des choses. Que ce soit sous forme d'instruments ou de partitions, elle vint par ailleurs enrichir le répertoire iconographique de la vanité tel qu'on le rencontre par exemple dans les natures mortes de l'époque. Mais ces œuvres aussi présentent une imbrication des plus serrées entre le rappel parfois radical du temps inexorable et la tentative à laquelle l'œuvre se livre, par son caractère atemporel, de conjurer cet inéluctable en lui donnant forme.

Musicalement, cette tentative d'échapper à la mortalité inhérente à la condition humaine se révèle notamment dans les compositions "mémoires". Tandis qu'un tombeau (au sens d'un monument funéraire) vise à entretenir la mémoire d'un mort auprès des vivants, son équivalent musical conserve également la mémoire du compositeur, assurant même à tous les deux – au défunt comme au compositeur –, au moins pour un temps, grâce aux conditions propres à cet art du temps qu'est la musique, une sorte de résurrection dans la présence sonore.

Cette conscience artistique de soi, cette confiance ainsi placée dans le pouvoir de la musique, relèvent manifestement d'une esthétique du génie qui fait pour ainsi dire de l'artiste un "alter Deus", un second Dieu. Ces conceptions se retrouvent tout à fait dans les compositions de Froberger : ses œuvres programmatiques sont presque exclusivement consacrées à lui-même, tandis que les *Tombeaux* de ses amis parisiens sont destinés à garder la mémoire de compositeurs connus.

Pour se sentir confirmé, le génie de la Première Modernité avait évidemment besoin de la mélancolie. À la différence des trois autres tempéraments, celle-ci se répercutait en effet avant tout sur l'imagination, provoquant notamment des hallucinations et des idées fixes et suscitant images et trouvailles des plus originales ainsi que la "fureur" poétique. Si l'artiste parvenait à ordonner ce désordre créatif de son imagination, en lui donnant forme dans l'œuvre d'art, c'est-à-dire finalement en l'objectivant, il pouvait en résulter l'art le plus exceptionnel. Cette idée trouve encore de nombreux adeptes aujourd'hui, notamment dans le monde occidental ; l'homme du XXI^e siècle est toujours enclin à établir un lien entre génie et folie – bien qu'on parle aujourd'hui plus volontiers de syndrome *borderline* ou maniaco-dépressif que de mélancolie.

C'est ainsi qu'au XVI^e siècle, la Fantaisie devint une appellation générique désignant dans le domaine de la peinture ou de la musique des œuvres dans lesquelles l'imagination originelle de l'artiste pouvait se développer en s'affranchissant quasiment des règles de l'art en vigueur, favorisée le plus souvent – au moins dans la fiction poétologique – par la mélancolie. L'expression de la mélancolie avait presque toujours quelque chose d'extrême ; elle repoussait, voire dépassait à l'occasion les frontières reconnues et servait ainsi le progrès de l'art.

Une autre dialectique de l'art mélancolique en général et de la musique mélancolique en particulier est celle de l'ordre et du désordre, tantôt complémentaires, tantôt opposés – une idée qui sert déjà de fondement à *L'Anatomie de la mélancolie* de Burton (*Anatomy of Melancholy*, 1621). Le problème psychologique que représente la mélancolie est ici transposé dans le domaine de l'esthétique de la forme. Les genres musicaux dans lesquels s'exprime le désordre mélancolique sont des pièces en un seul mouvement comme la Fantaisie, le Ricercar ou le Capriccio, mais aussi le Prélude ou la Toccata, c'est-à-dire les mouvements sur lesquels s'ouvrent des œuvres à structure cyclique. Bien sûr, le désordre n'est ici qu'apparent : s'il entend imiter l'*habitus* d'un génie se laissant aller à l'improvisation instrumentale, il le fait à travers une composition savamment construite. À l'opposé de l'ordre mélancolique, on trouve les déroulements d'une rigueur presque mathématique de la fugue et de la chaconne (ou de la passacaille), qui viennent généralement conclure les œuvres cycliques. De même que le désordre, l'ordre aussi est dialectique : en tant que dépassement formel de la mélancolie, il illustre à la fois le caractère inéluctable et l'enfermement qui caractérisent la mélancolie. Les chaconnes tout particulièrement, avec leur motif répétitif à la basse, au-dessus duquel se déploient des variations qui explorent toujours plus profondément l'affect originel en l'intensifiant, sont une illustration parfaite de l'idée fixe mélancolique, dans laquelle on se sent, par cet incessant ressassement, comme irrésistiblement aspiré.

La mélancolie dans la musique : ce ne sont pas seulement des registres d'expression profondément tristes, mais bien des discours sonores sur la vanité, l'art, la musique. Dans leur dialectique ambitieuse et leurs innovations artistiques, ils ont porté la musique instrumentale européenne à un premier sommet. Dans le bois sacré de la mélancolie, vanité du monde et gloire de l'artiste se côtoyaient de près.

MELANIE WALD-FUHRMANN
Traduction Elisabeth Rothmund

‘Why have all eminent men, whether philosophers, statesmen, poets or artists, so obviously been melancholics?’ This question forms the opening of a treatise attributed to Aristotle. The doctrine of the four temperaments (sanguine, choleric, melancholic, phlegmatic) associates the melancholic with the most varied phenomena: the planet Saturn, the autumn (also in the sense of the autumn of life), twilight, cold, avarice, but also genius, geometry, and brooding profundity of thought. Albrecht Dürer condenses this multiplicity of motifs with extreme concentration in his celebrated and enigmatic engraving *Melencolia I* of 1514.

the affect of the *lamento*. The stasis, the suspension of rhythmic continuity, of the pulse, already take this music close to the *memento mori* in its style of writing. Meditative spaces open up, symbolising silence, emptiness, or solitude; funeral bells toll. Conversely, regular movement often represents the passing of time, the flow and trickling away of water as of life, or the solemn tread of the *pompe funèbre*, the funeral cortege. The topos of twilight and darkness finds its musical equivalent in descending melodic lines (catabasis) or the predilection for low registers overcast by chromaticism. And finally, the ostinato conception of the frequent chaconnes and passacaglias

‘Wherever you look, you see only vanity on earth.’

‘Wherever you look, you see only vanity on earth.’ The opening lines of the well-known poem by Andreas Gryphius might serve as the motto for a specifically Baroque interpretation of the topic of melancholy. *Vanitas* pictures were among the favourite themes of painters: a radiant young woman, her head lowered, observes a smouldering candle (Georges de La Tour); another is sunk in meditation over a skull that she holds in her hands; her face lies in shadow, while in the background we perceive a ruined landscape (Domenico Fetti).

My programme is devoted to musical representations of *Vanitas* in seventeenth-century France and Germany. The *tombeau* (tomb) and the *plainte* (lament) are typical genres of French lute music which also found their way into the repertory of harpsichordists. The *style brisé*, the arpeggiated style of the lutenists, was transferred to the harpsichord by Jacques Champion de Chambonnières and Louis Couperin. The gently broken chords, the melody that pauses, hesitates, then disappears, were from the first closely related to

may readily be understood as a symbol of ineluctable fatality. Even the sound of a single note on the harpsichord as it decays can remind one of the transience of all earthly things. This was what the Antwerp harpsichord builder Andreas Ruckers meant when he placed on several of his instruments the inscription *Sic transit gloria mundi*.

I would like to thank Laurent Soumagnac for placing his wonderful harpsichord at my disposal for this disc, and Markus Fischinger for maintaining the instrument during the recording sessions. My very special gratitude goes to my friend and colleague Skip Sempé. He took the time for many inspiring conversations about French music of the seventeenth century.

ANDREAS STAIER

Translation: Charles Johnston

The melancholy dialectics of music

We do not know if Johann Jakob Froberger was one of those ‘great men’ whose outstanding achievements are to be ascribed to melancholy. At any rate, after his death only good things were said about him: he was apparently affable and modest, and according to the testimony of his last employer, Duchess Sibylla of Württemberg, he was ‘loved for his good humour’. But it would seem that a fit of melancholy did come over him from time to time. Or so at least he would have us believe in some of his works, which not only deal with autobiographical experiences, as in a *journal intime*, but almost always link these with a *Vanitas*-like meditation on mortality and the ephemeral nature of the world. Such is the case with the *Plainte* that opens this programme, the two virtual companion pieces *Lamentation sur ce, que j’ay été vole* (Lament on having been robbed) and *Méditation faist sur ma Mort future* (Meditation on my impending death), the *Tombeau* on the death of his friend the lutenist Charles Fleury, Sieur de Blancrocher, and the *Allemande fait en passant le Rhin, dans une barque, en grand peril* (written while crossing the Rhine in a barque, in great danger).

For all the uncertainties still remaining in the chronology of Froberger’s life and work, it would seem that these pieces – all of which, apart from the *Tombeau*, are the opening movements of harpsichord suites, or partitas as Froberger calls them – were written between 1650 and 1653 during his highly successful stay in Paris. There he cultivated extremely close contacts with the circles of musicians around Blancrocher and the harpsichordist Joseph Champion de Chambonnières, to which Louis Couperin and d’Anglebert – then a pupil of Chambonnières – also belonged. At that time, along with southern Italy (where Froberger himself had studied, under Girolamo Frescobaldi in Rome), it was in France that instrumental music had gone furthest in its emancipation from the word. There, very early on, lutenists and harpsichordists experimented with programme music and character-pieces and with a fantastical habitus expressive of personal genius and typical of a compositional mode inspired by melancholy.

That this seasoned traveller should have been overtaken by melancholy in London – to which Froberger had probably made an excursion from Paris – would doubtless have come as no surprise to his contemporaries. On account of their damp and foggy climate, the British Isles were regarded as a particularly favourable breeding ground for melancholy, which since the sixteenth century had also been known as the ‘English malady’: Robert Burton, its most important theorist since ancient times, was an Englishman, and this attitude to life even acquired a musical genre of its own in the lute songs of Dowland and the ayres of Thomas Campion. But on top of the climate, in Froberger’s case, there was a quite specific experience that was probably what really brought on his melancholy, and which is related by a foreword to the sole surviving source of the *Plainte*: during the crossing from Calais Froberger was literally stripped of all his possessions by pirates. He arrived in London wearing nothing but a seaman’s shirt. When he went to a concert, his poor clothing led to his being bidden to blow the organ bellows. He did so, but on one occasion forgot to discharge his duties ‘ex melancholia’ (on account of his melancholy) and was thereupon insulted by the organist and kicked out of the building. He then composed the *Plainte* in question to recount this experience.

However, these ‘melancholy thoughts’ will not have related only to his unhappy predicament of the moment – then they would have been, strictly speaking, merely sad thoughts. They will have centred on the precariousness of human fortune, the vanity of status and reputation, indeed the fragility of human existence. To make music out of this emotional attitude is at once plausible and implausible. Plausible, because music, as a virtually sympathetic art of sensations, is a highly appropriate medium to articulate feeling, and because it has been considered since time immemorial as the only true means of soothing, indeed curing melancholy. So much could be gleaned from both (Pseudo-)Aristotle and the Bible: Saul’s ‘evil spirit’ that David drove out with his harp-playing was interpreted at this time as a hardening of the heart through an excess of black bile. Implausible, because genuine melancholy is manifested in listlessness and passivity (which is why Froberger forget to operate his bellows), and because the idea of opposing transience with a work of art in the emphatic sense may very well be understood as a revolt against the *conditio humana*.

It is these dialectical relationships between the expression of melancholy forced into identification and its cure, between the insight into transience savoured to the fullest extent and the triumph over it by means of the work of art, that enabled the bond between melancholy and music to become so fertile from the seventeenth century at the latest. Increasingly, because of its ephemerality, music itself became the emblem of transience, just as, in the shape of instruments or sheets of manuscript paper, it also enriched the iconographic *Vanitas* repertory found in still lifes of the period. But even in these paintings the sometimes drastic reference to the ravages of time was closely intertwined with their conjuration in a work of art that is itself exempt from such ephemerality.

The attempt to resist human mortality is manifested musically in the various types of memorial compositions. Whereas a *tombeau*, that is to say a tomb or grave in the literal sense, is intended to perpetuate the memory of the departed for posterity, its musical equivalent also preserves the memory of the composer and, thanks to the specific conditions of the temporal art of music, grants both parties, at least for a while, a sort of resurrection in their sonic presence.

The artistic self-confidence and the trust in the power of art that are documented here are quite enormous, and derive directly from an aesthetic of genius that practically raised the artist to the status of an ‘alter Deus’, a second God. These conceptions are reflected in the way Froberger constantly focused on himself in his programmatic compositions and the fact that the *tombeaux* written by his Paris friends were dedicated to the memory of important composers.

To confirm his self-image, the genius of the Early Modern era evidently had need of melancholy. For, unlike the other three temperaments, it worked directly and primarily on the imagination, generating hallucinations and *idées fixes*, images and strokes of inspiration of the most original kind, and poetic ‘furor’. If the person so affected succeeded in imposing order on this creative disorder of his imagination by capturing it in a work of art and as it were objectifying it, the result could be of outstanding quality. Even today, this idea has many advocates in the western world (but not only there); at any rate, we are still as swift and eager as ever to make the connection between genius and madness (although nowadays we are likely to speak of borderline personality syndrome or manic depression rather than melancholy).

Hence in the sixteenth century the word ‘fantasy’ or ‘fantasia’ became a generic term used in literature as in painting and music to signify works in which the original imaginative powers of an artist of genius, very often – at least in the poetological fiction – induced by melancholy, could be deployed (almost) untrammelled by the prevailing rules of the art in question. The expression of melancholy nearly always touched extremes, stretching and sometimes actually overstepping accepted borders and thereby serving the advancement of art.

It follows that a further dialectic of melancholic art in general and melancholic music in particular is the interaction of order and disorder, which was already the basic concept of Burton’s *Anatomy of Melancholy* (1621). The psychological problem represented by melancholy is here transposed to a formal-aesthetic context. The musical genres in which melancholic disorder is exhibited are individual movements like the fantasia, the ricercare or the capriccio, and the prelude or toccata that may serve as opening movements in a suite structure. Of course the disorder here is only apparent: it aims to imitate the habitus of a genius improvising on his instrument, but does so in the guise of a composition thoroughly worked out in detail. The antithesis of melancholic order is the strict, well-nigh mathematical progressive forms of the fugue or chaconne (or passacaglia), which for their part almost always appear at the end of a cycle of movements. Like disorder, order too is inherently dialectical: as a formal surmounting of melancholy, it exemplifies at once the inescapable nature and the imprisonment of a melancholic within himself. The chaconne especially, with its inexorably repeated bass motif underpinning a succession of variations that intensify the basic affect by exploring it in ever greater depth, provides a perfect illustration of a melancholic *idée fixe*, in which one feels more and more enmeshed through incessant contemplation of it.

Melancholy in music signifies not merely deeply sorrowful expressive registers, but discourses in sound concerning transience, art, music. In their ambitious dialectics and artistic innovations they brought European instrumental music to its first highpoint of achievement. The concept of *Vanitas* and artistic renown: in the sacred grove of melancholy, the two lay very close to each other.

MELANIE WALD-FUHRMANN
Translation: Charles Johnston

„Warum sind alle hervorragenden Männer, ob Philosophen, Staatsmänner, Dichter oder Künstler, offenbar Melancholiker gewesen?“ Mit dieser Frage beginnt ein Aristoteles zugeschriebener Traktat. Die Lehre von den Vier Temperamenten (Sanguiniker, Choleriker, Melancholiker, Phlegmatiker) assoziiert den Melancholiker mit höchst unterschiedlichen Phänomenen: dem Planeten Saturn, dem Herbst – auch dem Herbst des Lebens –, der Dämmerung, der Kälte, dem Geiz, aber auch dem Genie, der Geometrie und dem grüblerischen Tiefsinn. In größter motivischer Verdichtung fasst Albrecht Dürer diese Vielfalt in seinem berühmten, rätselhaften Stich „Melencolia I“ von 1514 zusammen.

„Du siehst, wohin Du siehst nur Eitelkeit auf Erden.“ Die Eröffnungszeile des bekannten Gedichts von Andreas Gryphius kann als Motto gelten für eine spezifisch barocke Interpretation des Melancholie-Themas. Vanitas-Darstellungen gehören zu den

Louis Couperin auf das Cembalo übertragen. Das sanfte Brechen der Akkorde, das Innehalten, Zögern, Untertauchen der Melodie standen von vornherein der Affektlage des Lamentos nahe. Der Stillstand, das Aussetzen der rhythmischen Kontinuität, des Pulses rücken diese Musik schon satztechnisch in die Nähe des *memento mori*. Meditative Räume öffnen sich, die Stille, Leere oder Einsamkeit symbolisieren; Sterbeglocken läuten. Umgekehrt stehen regelmäßige Abläufe oft für das Vergehen der Zeit, das Fließen und Verrinnen des Wassers wie des Lebens, oder für den feierlichen Schritt des *pompe funèbre*, des Begräbniszuges. Der Topos der Dämmerung und Dunkelheit findet seine musikalische Entsprechung in absteigenden melodischen Linien (Katabasis) oder der Bevorzugung von chromatisch eingetrübten tiefen Lagen. Schließlich können die *ostinato*-Konzeptionen mancher Chaconnen und Passacaglien ohne Weiteres als Sinnbilder unentrinnbarer Schicksalhaftigkeit

„Du siehst, wohin Du siehst nur Eitelkeit auf Erden.“

Lieblingsthemen der Maler: Eine blühende junge Frau betrachtet mit gesenktem Haupt eine verglimmende Kerze (Georges de La Tour), eine andere hält einen Totenschädel in ihren Händen, über den sie einsam versunken meditiert. Ihr Gesicht liegt im Schatten, im Hintergrund ist eine Ruinenlandschaft zu erkennen (Domenico Fetti).

Mein Programm widmet sich den musikalischen Umsetzungen der Vanitas im Frankreich und Deutschland des 17. Jahrhunderts. Das *Tombeau* (Grabmal) und die *Plainte* (Klage) sind typische Gattungen der französischen Lautenmusik, die Eingang ins Repertoire der Cembalisten fanden. Der *style brisé*, der arpeggierte Stil der Lautenisten, wurde durch Jacques Champion de Chambonnières und

gehört werden. – Schon der einzelne Cembalo-Ton kann in seinem Verklingen an die Vergänglichkeit alles Irdischen gemahnen. Daran erinnert der Antwerpener Cembalo-Bauer Andreas Ruckers, wenn er mehrere seiner Instrumente mit der Inschrift versieht: „*Sic transit gloria mundi*“.

Ich danke Laurent Soumagnac dafür, dass er mir sein wunderbares Cembalo für diese Einspielung zur Verfügung gestellt hat, und Markus Fischinger für die Betreuung dieses Instruments während der Aufnahme. Mein ganz besonderer Dank gilt meinem Freunde und Kollegen Skip Sempé. Er nahm sich die Zeit für viele inspirierende Gespräche über französische Musik des 17. Jahrhunderts.

ANDREAS STAIER

Die melancholische Dialektik der Musik

Ob auch Johann Jakob Froberger einer der „großen Männer“ war, deren besondere Leistung sich der Melancholie verdankte, wissen wir nicht. Nach seinem Tode rief man ihm jedenfalls nur Gutes hinterher: Leutselig und bescheiden sei er gewesen und man hätte ihn „wegen seins guetten Humors gelibet“, so das Zeugnis seiner letzten Dienstherrin, der Herzogin Sibylla von Württemberg. Doch punktuell wandelten ihn wohl durchaus melancholische Stimmungen an. Das wollte er wenigstens in einigen seiner Werke glauben machen, die wie in einem *journal intime* nicht nur autobiographische Erlebnisse verarbeiten, sondern diese fast immer mit einer Vanitas-Kontemplation verbinden. Das gilt neben der hier den Anfang machenden „Plainte“ für die geradezu wie Pendants erscheinenden „Lamentation sur ce, que j'ay été volé“ und „Meditation faist sur ma Mort future“ ebenso wie für das Tombeau auf den Tod des befreundeten Lautenisten Charles Fleury, Sieur de Blancrocher, oder eine Allemande „fait en passant le Rhin, dans une barque, en grand peril“.

Bei allen Unsicherheiten in der Frobergerschen Leben- und Werk-Chronologie scheint es doch, als seien diese Stücke – bis auf das Tombeau jeweils die Kopfsätze von Cembalo-Suiten, bzw., in Frobergers Diktion, Partiten – zwischen 1650 und 1653 während seines höchst erfolgreichen Aufenthalts in Paris entstanden. Er pflegte dort recht enge Kontakte zu den Musiker-Kreisen rund um Blancrocher und den Cembalisten Joseph Champion de Chambonnières, zu denen auch Louis Couperin und – als Schüler Chambonnières – d'Anglebert gehörten. Es war zu der Zeit neben Süditalien – Froberger hatte dort in Rom bei Girolamo Frescobaldi studiert – gerade Frankreich, wo die Instrumentalmusik in ihrer Emanzipation vom Wort weit vorangebracht wurde. Hier unternahmen Lautenisten und Cembalisten besonders früh Experimente mit Programmen und Charakterstücken sowie mit einem geniehaften, phantastischen Habitus, wie er typisch für ein sich aus der Melancholie inspirierendes Komponieren wurde.

Dass den viel Gereisten gerade in London – wohin Froberger wohl von Paris aus einen Abstecher machte – die Melancholie überfiel, wird die Zeitgenossen nicht überrascht haben. Die Insel galt wegen ihres neblig-feuchten Klimas als eine besondere Brutstätte der Melancholie, die daher

seit dem 16. Jahrhundert auch als „English malady“ firmierte: Robert Burton, der bedeutendste nachantike Melancholietheoretiker, war ein Engländer und im Lautenlied eines Dowland, im Ayre eines Thomas Campion erwuchs dieser Lebenshaltung sogar eine ganz eigene musikalische Gattungstradition. Doch kam zum Klima noch ein bestimmtes, die Melancholie erst wirklich induzierendes Erlebnis, von dem ein Vorwort in der einzigen erhaltenen Quelle der „Plainte“ berichtet: Auf der Überfahrt von Calais war Froberger von Seeräubern buchstäblich bis auf die Haut ausgeraubt worden. Nur mit dem Gewand eines Schiffsknechts bekleidet kam er nach London und besuchte dort ein Konzert. Wegen seiner schlechten Kleidung forderte man ihn auf, die Bälge der Orgel zu bedienen. Er tat dies, vergaß es aber einmal „ex melancholia“ und wurde daraufhin vom Organisten beschimpft und mit einem Fußtritt hinausgeworfen. Über dieses Erlebnis habe er dann die entsprechende Plainte komponiert.

Die „melancholischen Gedanken“ werden sich nicht nur auf sein aktuelles Unglück bezogen haben – dann wären sie, streng genommen, nur traurige Gedanken. Sie werden um die Hinfälligkeit des menschlichen Glücks, die Eitelkeit von Stellung und Namen, ja, die Fragilität des menschlichen Lebens an sich gekreist haben. Aus dieser Empfindungshaltung heraus Musik zu machen, ist nahe- wie fernliegend zugleich: Naheliegend, weil Musik als eine geradezu sympathetische Empfindungskunst am besten dazu angetan ist, ein Gefühl zu artikulieren, und weil sie seit alters als das einzige wirkliche Linderungs-, gar Heilmittel bei Melancholie galt. Das konnte man bei (Pseudo-)Aristoteles ebenso nachlesen wie in der Bibel, wurde doch Sauls „böser Geist“, den David mit seinem Harfenspiel vertrieb, als eine schwarzgallige Verstockung des Herzens verstanden. Fernliegend, weil sich wirkliche Melancholie eigentlich in Antriebslosigkeit und Passivität zeigt (weshalb ja auch Froberger seine Bälge vergisst), und weil die Idee, der Vergänglichkeit ein Kunstwerk im emphatischen Sinne entgegenzusetzen, durchaus als eine Auflehnung gegen die *conditio humana* verstanden werden kann.

Es sind diese dialektischen Beziehungen zwischen dem bis zur Identifikation forcierten Ausdruck der Melancholie und ihrer Heilung, zwischen der bis ins Tiefste ausgekosteten Einsicht in die Vergänglichkeit und ihrer Überwindung im Kunstwerk, die das Verhältnis zwischen der Melancholie und der Musik spätestens ab dem 17. Jahrhundert zu einem so besonders fruchtbaren werden ließen. Mehr und mehr wurde die Musik ob ihrer Flüchtigkeit selbst zu einem Denkbild der Vergänglichkeit, so, wie sie in Gestalt von Instrumenten

oder Notenblättern auch das ikonographische Vanitas-Repertoire von Still-Leben der Zeit bereicherte. Doch auch in diesen Bildern verschränkte sich der teils drastische Hinweis auf den nagenden Zahn der Zeit mit seiner Bannung in einem der Zeit enthobenen Kunstwerk.

Der Versuch, der menschlichen Sterblichkeit zu widerstreben, zeigt sich musikalisch gerade auch in den verschiedenen Gedenkkompositionen: Während ein Tombeau, also ein Grabstein, das Andenken an einen Toten bei der Nachwelt erhalten soll, bewahrt sein musikalisches Pendant auch noch die Erinnerung an den Komponisten und gewährt beiden durch die spezifischen Bedingungen der Zeitkunst Musik für eine Weile sogar eine Art Auferstehung in der Präsenz der Klänge.

Das künstlerische Selbstverständnis, die Zuversicht in die Macht der Kunst, die sich hierin dokumentieren, sind enorm und ein direktes Ergebnis einer Genie-Ästhetik, die den Künstler nachgerade zu einem „alter Deus“, einem zweiten Gott erhob. Dass Froberger in seinen programmatischen Kompositionen beständig um sich selbst kreiste, dass die Tombeau-Kompositionen seiner Pariser Freunde wiederum bedeutenden Komponisten galten, spiegelt diese Auffassungen.

Zu seiner Selbstvergewisserung bedurfte das frühneuzeitliche Genie freilich der Melancholie. Denn im Gegensatz zu den anderen drei Temperamenten wirkte diese direkt und in erster Linie auf die Phantasie, war für Wahnvorstellungen und fixe Ideen ebenso verantwortlich wie für Bilder und Einfälle originellster Art und den poetischen „furor“. Gelang es dem Betroffenen nun, in dieser kreativen Unordnung seiner Einbildungskraft Ordnung zu schaffen, indem er sie in einem Kunstwerk bannte und gleichsam objektivierte, so konnte daraus herausragende Kunst entstehen. Ein Gedanke, der (nicht nur) in der westlichen Welt noch heute viele Anhänger hat, jedenfalls wird die Verbindung zwischen Genie und Wahnsinn (wenn man heute auch nicht Melancholie, sondern Borderline Syndrom oder manische Depression dazu sagt) noch immer ebenso rasch wie bereitwillig hergestellt.

So wurde die Fantasie im 16. Jahrhundert zu einer Gattungsbezeichnung, die in der Literatur ebenso wie in der Malerei oder der Musik Werke meinte, in denen sich die originelle und – wenigstens in der poetologischen Fiktion – oft genug melancholiegezeugte Einbildungskraft eines geniehaften Künstlers (fast) frei von den geltenden Regeln der Kunst entfalten konnte. Der Ausdruck der Melancholie rührte so fast immer ans Extrem, dehnte und überschritt eigentlich geltende Grenzen und diente dem Vorantreiben der Kunst.

Eine weitere Dialektik melancholischer Kunst im Allgemeinen, melancholischer Musik im Besonderen ist daher das Mit- und Gegeneinander von Ordnung und Unordnung, das als Idee schon Burtons „Anatomy of Melancholy“ (1621) zugrunde lag. Das psychologische Problem, das die Melancholie darstellt, wird hier in ein formalästhetisches übertragen. Die Gattungen ausgestellter melancholischer Unordnung in der Musik sind Einzelsätze wie eben Fantasia, Ricercar oder Capriccio, Prélude oder Toccata als Kopfsätze im zyklischen Zusammenhang einer Suite. Natürlich ist die Unordnung hier nur eine scheinbare, eine, die den Habitus eines am Instrument fantasierenden Genies nachahmen will, das aber im Gewand einer detailliert ausgearbeiteten Komposition tut. Die Gegenbilder melancholischer Ordnung sind die strengen, geradezu mathematischen Verlaufsformen der Fuge oder Chaconne (bzw. Passacaglia), die ihrerseits fast immer am Schluss eines Zyklus stehen. Wie die Unordnung ist auch die Ordnung in sich dialektisch: Als formale Überwindung der Melancholie exemplifiziert sie zugleich die Unausweichlichkeit, aber auch das in sich Gefangenseins eines Melancholikers. Gerade die Chaconnen mit ihrem immer wiederholten Bassmodell, über dem sich Variationen aneinander reihen, die den Grundaffekt tiefer und tiefer ausloten und intensivieren, bieten eine vollständige Repräsentation einer melancholischen fixen Idee, in die man sich durch ihr Wieder- und Wieder-Bedenken immer mehr verstrickt und hinein fühlt.

Melancholie in der Musik: Das sind nicht nur tieftraurige Ausdruckslagen, sondern klingende Diskurse über die Vergänglichkeit, die Kunst, die Musik. In ihrer anspruchsvollen Dialektik und ihren künstlerischen Innovationen bringen sie die europäische Instrumentalmusik zu einem ersten Höhepunkt. Vanitas-Gedanke und Künstler-Ruhm, im Hain der Melancholie lagen beide nah beieinander.

MELANIE WALD-FUHRMANN



Andreas Staier est né en 1955 à Göttingen. Il a étudié le piano et le clavecin à Hanovre et à Amsterdam. Claveciniste de l'Ensemble Musica Antiqua Köln pendant trois ans, il entame à partir de 1986 une carrière de soliste et se forge une solide réputation au clavecin et au piano. Parmi ses partenaires privilégiés de musique de chambre, il faut citer des interprètes prestigieux comme Christoph Prégardien, Anne Sofie von Otter, Pedro Memelsdorff, Alexei Lubimov et Christine Schornsheim. En tant que soliste, il joue régulièrement avec Concerto Köln, le Freiburger Barockorchester, l'Akademie für Alte Musik Berlin, l'Orchestre des Champs-Élysées. Il est l'invité de grands festivals internationaux, comme La Roque-d'Anthéron, Saintes, Montreux, Styriarte Graz, la Schubertiade de Schwarzenberg, le Festival du Schleswig-Holstein, le Festival Bach de Leipzig, les Bachtage de Berlin, la Bachwoche de Ansbach, le Kissinger Sommer. Il se produit également sur les grandes scènes internationales, de Berlin à Tokyo. La plupart de ses nombreux enregistrements ont obtenu des prix et distinctions internationales. En 2002, l'exceptionnelle carrière d'Andreas Staier a été particulièrement mise en lumière par le Prix d'honneur de la Critique Discographique allemande (Preis der Deutschen Schallplattenkritik). Le magazine *Diapason* l'a élu *Artiste de l'année en 2006*. En 2007, son enregistrement Mozart „am Stein Vis-à-vis“ obtenait un *Diapason d'or de l'année*. En 2012, sa version des *Variations Diabelli* de Beethoven était distinguée par un *Diapason d'or* Arte, un *ffff* de *Télérama*, un *Editor's Choice* de *Gramophone*, un "Disc of the Month" de *BBC Music Magazine* et un *e de Scherzo*.

Andreas Staier was born in Göttingen in 1955, and studied the piano and the harpsichord in Hanover and Amsterdam, then became harpsichordist of the ensemble Musica Antiqua Köln. Since 1986 he has had pursued a career as a freelance soloist and has earned an outstanding reputation as both harpsichordist and fortepianist. In the field of chamber music he has had long and fruitful partnerships with such internationally renowned artists as Christoph Prégardien, Anne Sofie von Otter, Pedro Memelsdorff, Alexei Lubimov and Christine Schornsheim. Andreas Staier regularly appears as a soloist in the concerto repertoire with ensembles including Concerto Köln, the Freiburger Barockorchester, the Akademie für Alte Musik Berlin, and the Orchestre des Champs-Élysées. He is a frequent guest at many of the world's major concert halls and international music festivals, among them the festivals of La Roque-d'Anthéron, Saintes, Montreux, Styriarte Graz, Schwarzenberg, the Schleswig-Holstein Musik-Festival, the Bach-Fest Leipzig, the Bachtage Berlin, and the Bachwoche Ansbach. He has also performed in all the major venues in Europe, America and Japan. Many of Andreas Staier's CD recordings have been distinguished by international awards. In 2002 he was awarded the 'Ehrenurkunde' (certificate of honour) of the Preis der Deutschen Schallplattenkritik, and the French magazine *Diapason* named him 'artist of the year' in 2006. In 2007 his Mozart recording 'am Stein Vis-à-vis' was awarded a *Diapason d'Or of the year*. In 2011 his recording of concertos by Carl Philipp Emanuel Bach was awarded a Preis der Deutschen Schallplattenkritik.

Andreas Staier wurde 1955 in Göttingen geboren. Er studierte Klavier und Cembalo in Hannover und Amsterdam, und wurde Cembalist des Ensembles Musica Antiqua Köln. Seit 1986 hat sich Andreas Staier der freien Solisten-Laufbahn zugewendet und sich als Cembalo- und Hammerklavier-Solist einen herausragenden Ruf erworben. Im kammermusikalischen Bereich gibt es lange und fruchtbare Partnerschaften mit international bekannten Interpreten wie Christoph Prégardien, Anne Sofie von Otter, Pedro Memelsdorff, Alexej Lubimov und Christine Schornsheim. Als Solist gibt Andreas Staier regelmäßig Konzerte mit Concerto Köln, dem Freiburger Barockorchester, der Akademie für Alte Musik Berlin, dem Orchestre des Champs-Élysées. Er tritt regelmäßig bei den internationalen Musikfestivals und auf vielen großen Konzertbühnen in aller Welt auf (Festival de La Roque-d'Anthéron, Saintes, Montreux, Styriarte Graz, Schwarzenberg, Schleswig-Holstein Musik-Festival, Bach-Fest Leipzig, Bachtage Berlin, Bachwoche Ansbach usw.). Er spielte ebenfalls auf den international renommierten Konzertpodien von Berlin bis Tokyo. Andreas Staier hat zahlreiche CD-Aufnahmen eingespielt, worunter viele mit internationalen Preisen ausgezeichnet wurden. Seine bisherige außergewöhnliche künstlerische Laufbahn wurde 2002 mit der Ehrenurkunde des Preises der Deutschen Schallplattenkritik gewürdigt. Die Zeitschrift *Diapason* kühlte ihn 2006 zum „Künstler des Jahres“. In 2007 bekam seine Mozart-Aufnahme „am Stein Vis-à-vis“ ein 'Diapason d'or des Jahres'. 2011 wurde seine Interpretation der Konzerte von Carl Philipp Emanuel Bach mit einem Preis der Deutschen Schallplattenkritik ausgezeichnet.

L'instrument

En 1993, Laurent Soumagnac acquiert au salon Musicora une ruine de clavecin de la fin du XVII^e siècle, sans piètement ni corde, registre ou mécanique. Mais il reste la table d'harmonie avec ses barrages, la caisse et le couvercle, très endommagé.

Afin de mettre fin à la détérioration, son nouveau propriétaire entame en 2000 la restauration de la caisse puis en 2002, la reconstruction proprement dite. 2500 heures de travail auront été nécessaires pour faire revivre cet instrument anonyme simplement marqué de trois initiales mystérieuses inscrites au fusain sous la table : "NFD" et dont la mise au grand clavier était, elle, signée à l'encre de Chine par Joseph Collesse, Lyon, 9 septembre 1748.

L'"Anonyme Collesse" a reçu le prix national de la SEMA (Société d'Encouragement aux Métiers d'Art) en 2004.

Tempérament : d'après Lambert Chaumont, 1695.

Diapason = 405 Hz

The instrument

In 1993 Laurent Soumagnac purchased at the Musicora fair a wreck of a harpsichord from the end of the 17th century, which had no stand, no strings, no stops, and no action. But it still possessed the soundboard with its frames, the case, and the (seriously damaged) lid.

In order to halt further deterioration, the new owner started to restore the case in 2000, followed in 2002 by an overall rebuild. No fewer than 2500 hours of work were needed to bring it back to life. The instrument is anonymous, marked simply with the three mysterious initials 'NFD' inscribed in charcoal under the soundboard. The *ravalement* of its principal manual was signed in Indian ink by Joseph Collesse and dated Lyon, 9 September 1748.

The 'Anonyme Collesse' was awarded the national prize of the SEMA (Société d'Encouragement aux Métiers d'Art) in 2004.

Temperament: after Lambert Chaumont, 1695.

Pitch $a' = 405$ Hz

Das instrument

1993 erwarb Laurent Soumagnac auf der Musikmesse Musicora die Ruine eines Cembalos vom Ende des 17. Jahrhunderts, das weder über Beine, noch über Saiten, Register oder eine Mechanik mehr verfügte. Aber es besaß noch seinen Resonanzboden mit Rahmen, das Gehäuse und den (ebenfalls stark beschädigten) Deckel.

Um einen weiteren Verfall zu verhindern, begann der neue Besitzer im Jahr 2000, das Gehäuse zu restaurieren, gefolgt von einer kompletten Rekonstruktion 2002. Nicht weniger als 2500 Arbeitsstunden waren nötig, um das anonyme Instrument zu neuem Leben zu erwecken. Lediglich die drei geheimnisvollen Initialen „NFD“ sind mit Kohle auf dem Resonanzboden vermerkt. Der Umbau des Hauptmanuals von Joseph Collesse ist mit Tusche gekennzeichnet und auf Lyon, den 9. September 1748 datiert. Der „anonyme Collesse“ wurde 2004 mit dem Nationalpreis der SEMA (Société d'Encouragement Métiers d'Art) ausgezeichnet. Stimmung: nach Lambert Chaumont, 1695, $a' = 405$ Hz





harmonia mundi s.a.

Mas de Vert, F-13200 Arles © 2013

Enregistrement février 2012, Teldex Studio Berlin

Direction artistique : Martin Sauer

Prise de son : Tobias Lehmann - Montage : Julian Schwenkner, Teldex Studio Berlin

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Page 1 : Giorgione, *Double portrait*, c.1502

Rome, Museo Naz. del Palazzo di Venezia - akg-images / Pirozzi

Photos Andreas Staier : © Josep Molina for harmonia mundi

Maquette Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com

HMC 902143