

FRANÇOIS COUPERIN  
*Leçons de Ténèbres*



Lucy Crowe | Elizabeth Watts

La Nuova Musica | DAVID BATES



PRODUCTION USA

Lucy Crowe | Elizabeth Watts  
**La Nuova Musica | DAVID BATES**

FRANÇOIS COUPERIN (1688-1733)

**Trois Leçons de Ténèbres:** Première Leçon

|   |                                       |         |      |
|---|---------------------------------------|---------|------|
| 1 | Incipit Lamentatio Jeremiae prophetae | [17'41] | 0'41 |
| 2 | ALEPH. Quomodo sedet sola             |         | 2'16 |
| 3 | BETH. Plorans ploravit in nocte       |         | 3'41 |
| 4 | GHIMEL. Migravit Juda                 |         | 1'50 |
| 5 | DALETH. Viae Sion lugent              |         | 2'28 |
| 6 | HE. Facti sunt hostes                 |         | 3'08 |
| 7 | Jerusalem, convertere                 |         | 3'36 |

LUCY CROWE *soprano*

JONATHAN REES *viola da gamba* | ALEX McCARTNEY *theorbo* | DAVID BATES *organ*

SÉBASTIEN DE BROSSARD (1655-1730)

**Sonate en trio en mi mineur** [SdB. 220] 7'07

*Largo—Allegro (fuga)—Largo—Sans indication—Adagio—Sans indication*

BOJAN ČIĆIĆ *violin I* | SABINE STOFFER *violin II* | JONATHAN REES *viola da gamba*

ALEX McCARTNEY *theorbo* | DAVID BATES *organ*

FRANÇOIS COUPERIN

**Trois Leçons de Ténèbres:** Seconde Leçon

|    |                                   |         |      |
|----|-----------------------------------|---------|------|
| 9  | VAU. Et egressus est              | [12'44] | 2'11 |
| 10 | ZAIN. Recordata est Jerusalem     |         | 3'17 |
| 11 | HETH. Peccatum peccavit Jerusalem |         | 1'54 |
| 12 | TETH. Sordes ejus                 |         | 2'48 |
| 13 | Jerusalem, convertere             |         | 2'35 |

ELIZABETH WATTS *soprano*

JONATHAN REES *viola da gamba* | ALEX McCARTNEY *theorbo* | DAVID BATES *organ*

SÉBASTIEN DE BROSSARD

**Sonate en trio en la mineur** [SdB. 223] 5'04

*Allegro—Adagio, allegro—Adagio—Sans indication—Adagio—Adagio*

BOJAN CICIC *violin I* | SABINE STOFFER *violin II* | JONATHAN REES *viola da gamba*

ALEX McCARTNEY *theorbo* | DAVID BATES *organ*

FRANÇOIS COUPERIN

**Trois Leçons de Ténèbres:** Troisième Leçon

|    |                              |         |      |
|----|------------------------------|---------|------|
| 15 | JOD. Manum suam misit hostis | [11'54] | 1'40 |
| 16 | CAPH. Omnis populis ejus     |         | 1'46 |
| 17 | LAMED. O vos omnes           |         | 2'38 |
| 18 | MEM. De excelso misit ignem  |         | 1'48 |
| 19 | NUN. Vigilavit jugum         |         | 1'56 |
| 20 | Jerusalem, convertere        |         | 2'06 |

LUCY CROWE, ELIZABETH WATTS *sopranos*

JONATHAN REES *viola da gamba* | ALEX McCARTNEY *theorbo* | DAVID BATES *organ*

SÉBASTIEN DE BROSSARD

**Stabat Mater**, SdB. 8

|    |  |         |      |
|----|--|---------|------|
| 21 | Stabat mater dolorosa  | [16'01] | 1'05 |
| 22 | Cujus animam gementem<br><i>solo:</i> James Arthur   |         | 0'54 |
| 23 | O quam tristis<br>Miriam Allan   Nicholas Scott   Simon Wall   James Arthur   Edward Grint   |         | 1'49 |
| 24 | Quae maerebat et dolebat<br>Miriam Allan   Nicholas Scott  |         | 0'37 |
| 25 | Quis est homo  |         | 1'19 |
| 26 | Pro peccatis suaे gentis<br>Miriam Allan   Nicholas Scott   Edward Grint   |         | 0'45 |
| 27 | Vidit suum dulcem natum  |         | 1'21 |
| 28 | Eia mater, fons amoris<br>Nicholas Scott   Simon Wall  |         | 1'37 |
| 29 | Sancta Mater, istud agas   |         | 1'01 |
| 30 | Tui nati vulnerati<br><i>solo:</i> Edward Grint  |         | 0'59 |
| 31 | Virgo virginum praeclara   |         | 1'38 |
| 32 | Fac ut portem Christi mortem<br>Miriam Allan   James Arthur   Nicholas Scott   Simon Wall  |         | 2'57 |
|    | JONATHAN REES <i>viola da gamba</i>   JUDITH EVANS <i>double bass</i>  <br>ALEX McCARTNEY <i>theorbo</i>   SILAS WOLLSTON <i>organ</i> |         |      |

## Couperin and Brossard: towards *Les goûts réunis*

'All the composers in Paris, especially the organists, had at that time ... a fury for composing sonatas in the Italian style', wrote the composer Sébastien de Brossard in 1695 after a visit to the French capital.

The dichotomy between French and Italian styles is a recurring theme in music of the Baroque period ever since the 1650s, when the Italian-born cardinal Jules Mazarin had invited Italian musicians to the French court and the Florentine-born Jean-Baptiste Lully had begun developing a new French style of opera (the *tragédie lyrique*). The debate attracted fiercely partisan voices, especially on the French side. Jean-Laurent Le Cerf de la Viéville was one of the most vociferous, advocating Lully's style and criticising Italian elements in the work of composers including those featured in this recording: the styles of Italy and France were, for him, 'so different that it is difficult to link and intermingle them without spoiling the two'.

François Couperin strove throughout his musical life to prove the opposite. By allying the precepts of French *bon goût* (naturally flowing melodies, avoidance of showy virtuosity, an expressive but not overly chromatic harmony rich in 7th and 9ths) with new Italian elements (new musical forms, more chromatic harmonies, the use of harmonic sequences to reinforce a musical argument, and the introduction of a more idiomatic instrumental style), Couperin created a musical language whose climax is the collection of sonatas published near the end of his life, *Les goûts réunis* – 'the reunited styles'.

His *Leçons de Ténèbres* were composed at some point between 1713 and 1717 for the nuns of the abbey of Longchamp, just outside Paris. The three *Leçons* were part of a series of nine, three for each day leading up to Easter – the remaining six are lost.

Their text is taken from the book of Lamentations in the Bible, where the prophet Jeremiah laments the destruction of Jerusalem by Nebuchadnezzar in 586 BC; these texts had become associated in Church liturgy with the final days of Lent.

Couperin is the heir to 17th-century French composers such as Michel Lambert and Marc-Antoine Charpentier who developed their own tradition of 'Leçons de Ténèbres'. The *ténèbres* referred to the darkness which would spread over the church as the candles were extinguished one by one during the services of Matins on Maundy Thursday, Good Friday and Holy Saturday. The French style is ideally suited to the elegiac tone of the texts, and these composers' settings of the Lamentations as solos, duets or trios make Jeremiah's plaint seem all the more personal and relevant; the desolation of Jerusalem becomes a metaphor for Christ betrayed by Judas and abandoned by his apostles.

Couperin's *Leçons*, while observing the precepts of French style, seem to belong to a tradition of expressive soprano duet writing that goes back to Monteverdi (note the passionate repetitions in rhythmic unison of the words 'attendite et videte' in 'O vos omnes' in the third *Leçon*). The music represents a fusion not just of Italian and French styles but also of the expressive drama of Lully's *tragédies lyriques* and the traditions of liturgy.

The first *Leçon* begins with an intonation based on the traditional plainchant formula for 'Incipit lamentatio Jeremiæ'. Each verse is prefaced with a long melisma on a letter of the Hebrew alphabet – Aleph, Beth, Gimel, etc. –, acting as a foil to the dramatic expression of the text to follow. (These letters formed an alphabetical 'acrostic' in the original Hebrew poem, setting the entire Hebrew alphabet in order; this scheme disappeared when the texts were translated into Latin, but the prefatory Hebrew letters were preserved.) Couperin uses a mixture of recitative and arioso to vary the tone. His setting of the second *Leçon*, 'Recordata est Jerusalem', is especially nostalgic, using a repeated bass line with chromatic downward movement, a technique used for laments by Monteverdi, Purcell and others.

The third *Leçon*, where the two sopranos join forces, is one of the high points of French sacred repertoire: the Hebrew letters which begin each verse become ornate chains of suspensions, forming an abstract expression of the emotion induced by the Lamentation texts; and the *Leçon* ends with an intensified imploration to Jerusalem to 'return to the Lord, thy God', a final act of penitence as the darkness falls before Easter morning.

Unlike Couperin, who spent all his life in Paris, Sébastien de Brossard studied in his native Normandy before working in the towns of Strasbourg and Meaux. He is notable as the creator of the first of the numerous musical *dictionnaires* which were to appear in the 18th century; a passionate bibliophile, he amassed a voluminous library of musical scores, containing works by nearly 1000 composers, of which some 300 are Italian and only around 200 are French – a sign of his great curiosity for works from outside his native country.

His trio sonatas were composed in the 1690s, during his tenure as vicar at Strasbourg cathedral – indeed, during the time when the French "fury" for Italian instrumental music was at its peak. Strasbourg was an exciting place for an Italophile at the time – its connection to German-speaking lands meant that access to Italian music was much readier than in most of France; it was here that Brossard built up the bulk of his music library. His trio sonatas, like those of the composers he admired – Corelli, Grassi, Legrenzi – are pieces in multiple contrasting movements, written for two treble instruments and *basse continue* (the *basse continue* group in this recording is comprised of organ, viola da gamba and theorbo).

Brossard moved to Meaux in 1698 and completed his *Stabat Mater* on 3<sup>rd</sup> March 1702. This most plaintive of Lenten texts, describing the Virgin Mary's grief as she watches her son's crucifixion, is initially brought to life, as in Couperin's *Leçons*, through the judicious use of plainchant (it can be heard at the start in the 'Basse-taille' [baritone] part). Brossard then varies the vocal forces: passages for one, two and three solo voices give a more personal flavour to the poem's pleas for salvation, and the strokes of the whip during the flagellation of Jesus are evoked by a trio of voices homophonically repeating 'flagellis'.

The piece's peroration, featuring melismatic, 'Italianate' roulades on the words 'paradisi gloria' and the final 'Amen', would surely have incited the disapproval of Le Cerf de la Viéville. But Brossard's love for Italian models and his integration of their style into the quintessential French aesthetic make his work, as much as Couperin's, an example of the '*goûts réunis*'.

– James Halliday

I acknowledge the advice of Patricia Ranum and Anne Pichard regarding the pronunciation of Latin *à la française*.  
– JH

### Bibliography

S. de Brossard: *Catalogue des livres de musique théorique et pratique ... qui sont dans le cabinet du Sr. Sébastien de Brossard ... écrit en l'année 1724*, MS, p. 544, Paris, Bibliothèque nationale de France, Rés. Vm<sup>a</sup> 21

J.L. Le Cerf de la Viéville: *Comparaison de la musique italienne et de la musique françoise* (Brussels, 1704–6)

P. Beaussant: *François Couperin* (Paris, 1980)

J. Duron (ed.): *Sébastien de Brossard Musicien* (Éditions du Centre de Musique Baroque de Versailles, 1998)

## Couperin et Brossard : vers *Les goûts réunis*

Un séjour dans la capitale française, en 1695, inspira au compositeur Sébastien de Brossard la réflexion suivante : « Tous les compositeurs de Paris, en particulier les organistes, avaient en ce temps-là, pour ainsi dire, la fureur de composer des sonates à la manière italienne... »\*

L'opposition entre les styles français et italiens fut un thème récurrent de la musique baroque dès le milieu du 17<sup>me</sup> siècle. La polémique était née avec l'arrivée de musiciens italiens à la Cour de France à l'invitation du cardinal Jules Mazarin (d'origine italienne) et l'apparition d'un nouveau style d'opéra – *la tragédie lyrique* – inventé par Jean-Baptiste Lully, compositeur florentin naturalisé français. Chaque camp avait ses farouches partisans et la musique française trouva en Jean-Laurent Le Cerf de la Viéville son plus éloquent défenseur. Grand champion du style de Lully, La Viéville dénigrat chez les autres compositeurs, dont Couperin et Brossard, la présence d'éléments italiens : les deux styles nationaux lui semblaient « si différents qu'il [était] difficile de les unir et les mélanger sans gâter les deux. »

François Couperin s'efforça pendant toute sa carrière de prouver le contraire. Alliant les préceptes du *bon goût* français (phrasé mélodique naturel, refus de toute virtuosité ostentatoire, harmonie expressive, sans excès de chromatisme mais riche d'accords de 7<sup>me</sup> et de 9<sup>me</sup>) aux innovations italiennes (nouvelles formes, plus de chromatismes, utilisation de séquences harmoniques pour souligner et renforcer une idée musicale, introduction d'un style instrumental plus idiomatique), Couperin créa un langage musical qu'il porta à la perfection et dont le recueil de sonates publié vers la fin de sa vie, sous le titre *Les goûts Réunis*, représente l'apogée.

Les *Leçons de Ténèbres*, composées entre 1713 et 1717, étaient destinées aux moniales de l'abbaye royale de Longchamp, à l'extérieur de Paris. Les trois *Leçons* faisaient partie d'une série de neuf, trois pour chacun des trois jours de la Passion du Christ. Les trois premières furent imprimées. Les six autres sont malheureusement perdues.

Le texte des *Leçons* est tiré du livre des Lamentations de Jérémie (Ancien Testament) : le prophète pleure la destruction de Jérusalem par Nabuchodonosor, en 586 avant notre ère. La tradition liturgique associait ces textes aux derniers jours du Carême.

Couperin s'inscrit dans une tradition typiquement française, représentée par Michel Lambert et Marc-Antoine Charpentier. Le mot *ténèbres* fait référence à l'obscurité qui envahissait l'église au fur et à mesure de l'extinction des bougies, au cours des Matines des trois derniers jours de la Semaine sainte. Le style français convient parfaitement au ton élégiaque des textes : chez Lambert comme chez Charpentier, les solos, duos ou trios accentuent le caractère personnel de la plainte de Jérémie. La désolation de Jérusalem devient une métaphore du Christ trahi par Judas et abandonné par ses apôtres.

Tout en observant les principes du style français, les *Leçons* de Couperin semblent s'appuyer sur une tradition d'écriture très expressive à deux sopranos, qui le rattache à Monteverdi (noter l'intensité des répétitions en unisson rythmique des mots : « attendite et videte » dans « O vos omnes », *Troisième Leçon*). La musique représente non seulement une fusion des styles français et italien mais aussi du drame expressif des *tragédies lyriques* de Lully et des traditions liturgiques.

La première *Leçon* commence par une psalmodie basée sur la formule grégorienne traditionnelle : « Incipit lamentatio Jeremiæ ». Chaque verset est introduit par un long mélisme sur une lettre de l'alphabet hébreu : Aleph, Beth, Gimel, etc. –, qui renforce l'expression dramatique du texte à venir. Le poème acrostiche originel déclinait ainsi tout l'alphabet hébreu. La traduction latine fit disparaître cette structure mais la tradition maintint l'usage des lettres liminaires. Couperin varie les ambiances par un subtil mélange de récitatif et d'arioso. Le caractère particulièrement mélancolique de la deuxième *Leçon*, « Recordata est Jerusalem », est accentué par le mouvement chromatique descendant d'une basse de chaconne, procédé stylistique qui convient parfaitement aux « lamentations » musicales et se retrouve chez Monteverdi, Purcell et d'autres compositeurs.

La troisième *Leçon*, dans laquelle les deux sopranos unissent leurs forces, est un sommet de la musique française sacrée. Les lettres de l'alphabet hébreu au début de chaque verset donnent lieu à des successions de retards harmoniques très ornés, en une sorte de représentation abstraite de l'émotion exprimée. La *Leçon* se termine par une exhortation passionnée à Jérusalem de « retourner au Seigneur, ton Dieu », dernier acte de pénitence alors que se répandent les ténèbres, dans l'attente du matin de Pâques.

Contrairement à Couperin, qui vécut toute sa vie à Paris, Sébastien de Brossard, né en Normandie, étudia dans sa province natale avant de travailler à Strasbourg puis à Meaux. Auteur du premier dictionnaire de musique en langue française publié au 18<sup>me</sup> siècle, Brossard était aussi un bibliophile passionné : sa volumineuse bibliothèque musicale comprenait près de 1000 ouvrages, dont 300 italiens (preuve de son ouverture d'esprit) et seulement 200 français.

Il composa les sonates en trio dans les années 1690, à l'apogée de la « folie » française pour la musique instrumentale italienne. Brossard était alors vicaire de la cathédrale de Strasbourg. La ville était l'endroit idéal pour un amateur de culture italienne. Grâce à ses liens culturels avec les pays germanophones, il était plus facile de se procurer des œuvres de musique italienne à Strasbourg que dans n'importe quelle autre région ou ville de France et c'est à Strasbourg que Brossard constitua la majeure partie de sa bibliothèque. À l'imitation de Corelli, Grassi ou Legrenzi, qu'il admirait tant, ses sonates en trio pour deux dessus et *basse continue* se composent de multiples mouvements contrastés. Sur cet enregistrement, le groupe de *basse continue* se compose d'un orgue, d'une viole de gambe et d'un théorbe.

Nommé à Meaux en 1698, Brossard acheva son *Stabat Mater* dans cette ville, le 3 mars 1702. Le texte, une des plus belles plaintes du temps de Carême, dépeint la douleur de la Vierge Marie au pied de la Croix. Comme dans les *Leçons* de Couperin, l'usage judicieux du plain-chant met en lumière le poème (au début de la partie de basse-taille [baryton]). Brossard varie ensuite les distributions vocales : les passages à 1, 2 et 3 voix solistes accentuent le caractère personnel des appels au salut, et la répétition homophone de « flagellis » par un trio vocal évoque les coups de fouet de la flagellation de Jésus.

La péroration, avec ses roulades mélismatiques « à l'italienne » sur les mots « paradisi gloria » et sur l'Amen final, aurait certainement suscité la désapprobation de Le Cerf de la Viéville. Quoi qu'il en soit, la préférence de Brossard pour les compositeurs italiens et l'intégration de leur style dans une esthétique française par excellence fait de son œuvre, à l'instar de celle de Couperin, un magnifique exemple de *goûts réunis*.

– James Halliday

Traduction : Geneviève Bégou

\*La bibliographie se trouve en page 9.

## Couperin und Brossard: Wegbereiter der *goûts réunis*

„Alle Komponisten in Paris, zumal die Organisten, waren zu dieser Zeit ... versessen darauf, Sonaten im italienischen Stil zu komponieren“, schrieb der Komponist Sébastien de Brossard 1695 nach einem Besuch in der französischen Hauptstadt.\*

Die Aufspaltung des Musikschaftens in den französischen und den italienischen Stil war in der Barockmusik seit den 1650er Jahren ein periodisch wiederkehrendes Thema, seit nämlich der aus Italien stammende Kardinal Jules Mazarin italienische Musiker an den französischen Hof geholt und der aus Florenz gebürtige Jean-Baptiste Lully damit begonnen hatte, einen neuen französischen Opernstil (*die Tragédie lyrique*) zu entwickeln. Die Meinungsverschiedenheiten über dieses Thema führten zu erbitterter Parteilichkeit insbesondere auf französischer Seite. Jean-Laurent Le Cerf de la Viéville war einer von denen, die lautstark den Stil Lullys befürworteten und die italienischen Stilmerkmale in den Werken anderer Komponisten kritisierten, insbesondere auch in den hier eingespielten: der italienische und der französische Stil waren seiner Meinung nach „so verschieden, dass man sie schwerlich zu verknüpfen oder zu vermischen vermag, ohne beide zu verderben.“

François Couperin gab sich seine gesamte Schaffenszeit hindurch die größte Mühe, das Gegenteil zu beweisen. Dadurch dass er die Regeln des französischen *bon goût* (natürlich fließende Melodien, keine auftrumpfende Virtuosität, ausdrucksstarke, aber nicht übertrieben chromatische Harmonien mit häufigem Gebrauch der Septime und der None) mit neuen italienischen Gestaltungselementen verknüpfte (neue Musikformen, stärker chromatisch gefärbte Harmonien, Verwendung von Akkordfolgen mit sequenzierendem Bass zur Verstärkung eines musikalischen Gedankens und Einführung einer instrumentengerechten Schreibweise), schuf Couperin eine Tonsprache, die in der gegen Ende seines Lebens erschienenen Sonatensammlung *Les goûts réunis* ihren Höhepunkt erreichte – in der Verschmelzung der beiden Stilarten.

Seine *Leçons de Ténèbres* schrieb Couperin irgendwann zwischen 1713 und 1717 für die Nonnen der Abtei von Longchamp vor den Toren von Paris. Die drei *Leçons* waren Teil eines neun *Leçons* umfassenden Zyklus, drei für jeden der letzten Tage der Karwoche – die übrigen sechs sind verschollen.

Der Text ist dem Buch der Klagelieder des Alten Testaments entnommen, in denen der Prophet Jeremia die Zerstörung Jerusalems durch Nebukadnezar im Jahr 586 v.Chr. beklagt; diese Texte waren ein fester Bestandteil der Liturgie der letzten Tage der Fastenzeit geworden.

Couperin setzt das musikalische Erbe der französischen Komponisten des 17.Jahrhunderts fort, die eine eigene Tradition der „*Leçons de Ténèbres*“ entwickelt hatten. Der Begriff *Ténèbres* leitet sich von dem Brauch her, die Gebetszeiten der Matutin am Gründonnerstag, Karfreitag und Karsamstag in Dunkelheit zu beschließen, denn während dieser Gottesdienste wurden nach und nach alle Kerzen gelöscht. Der französische Stil ist hervorragend an

den elegischen Ton der Texte angepasst, und die Vertonungen der Klagelieder dieser Komponisten als Soli, Duelle oder Terzette geben der Klage des Jeremia ein umso persönlicheres und überzeugenderes Gepräge; die Trostlosigkeit des zerstörten Jerusalem wird zur Metapher des von Judas verratenen und von seinen Jüngern verlassenen Christus.

Die *Leçons* von Couperin halten sich an die Regeln des französischen Stils, gehören aber allem Anschein nach einer Tradition ausdrucksstärker Sopranduettkomposition an, die bis Monteverdi zurückreicht (zu erwähnen etwa die erregten Repetitionen im rhythmischen Gleichklang der Textstelle „attendite et videte“ in „O vos omnes“ der dritten *Leçon*). Musikalisch handelt es sich hier nicht nur um eine Verschmelzung des italienischen und des französischen Stils, sondern auch um die Verknüpfung der expressiven Dramatik der lullyschen *Tragédies lyriques* und der liturgischen Traditionen.

Die erste *Leçon* beginnt mit einer Intonation auf der Basis der altüberlieferten Choralformel auf „Incipit lamentatio Jeremiae“. Jedem Vers ist eine ausgedehnte melismatische Wendung auf einen Buchstaben des hebräischen Alphabets vorangestellt – Aleph, Beth, Gimel etc. –, die als Folie dient, von der sich der dramatische Ausdruck des nachfolgenden Textes umso besser abhebt. (Diese Buchstaben bildeten in der originalen hebräischen Dichtung ein alphmetisches „Akrostichon“ und ergaben das vollständige hebräische Alphabet in der richtigen Reihenfolge; mit der Übersetzung der Texte ins Lateinische wurde dieses Schema hinfällig, dennoch wurden die vorangestellten hebräischen Buchstaben beibehalten.) Für eine abwechslungsreiche Gestaltung der Ausdruckscharaktere mischt Couperin rezitativische und ariose Abschnitte. Seine Vertonung der zweiten *Leçon*, „Recordata est Jerusalem“ ist besonders wehmütig im Ausdruck; er macht hier vom Verfahren der Repetition einer Basslinie mit chromatischer Abwärtsbewegung Gebrauch, das Monteverdi, Purcell und anderen in Lamentokompositionen geläufig war.

Die dritte *Leçon*, in der sich die beiden Soprane zusammentun, ist eine Glanzleistung des französischen Repertoires geistlicher Musik: die hebräischen Buchstaben, mit denen jeder Vers beginnt, werden zu reichverzierten Vorhaltsketten und sind ein abstrakter Ausdruck der vom Text des Klagelieds hervorgerufenen Empfindung; die *Leçon* endet mit einem eindringlichen Aufruf an Jerusalem: „Bekehre dich zu dem Herrn deinem Gott“, einer letzten Ermahnung zur Buße, während sich Dunkelheit ausbreitet vor Anbruch des Ostermorgens.

Anders als Couperin, der sein ganzes Leben in Paris verbrachte, studierte Sébastien de Brossard in der Normandie, wo er geboren ist, und war später in Straßburg und Meaux tätig. Er hat sich vor allem einen Namen gemacht als der Verfasser des ersten der vielen *Dictionnaires de musique*, die im 18.Jahrhundert erscheinen sollten; er war ein leidenschaftlicher Bibliophile und trug eine umfangreiche Notenbibliothek zusammen, die Werke von annähernd 1000 Komponisten umfasste, an die 300 Italiener und nur etwa 200 Franzosen – ein Zeichen dafür, dass er sich sehr für Werke nichtfranzösischer Komponisten interessierte.

Seine Triosonaten komponierte er in den 1690er Jahren während seiner Amtszeit als Vikar am Straßburger Münster – und das war genau die Zeit, in der die „Versessenheit“ der Franzosen auf italienische Instrumentalmusik ihren Höhepunkt erreichte. Straßburg war damals für Italienliebhaber ein hochinteressanter Ort – durch die Nähe zu den deutschsprachigen Ländern hatte man sehr viel bessere Möglichkeiten, Zugang zu italienischer Musik zu erhalten als im übrigen Frankreich; dort trug Brossard auch den größten Teil seiner Notenbibliothek zusammen. Seine Triosonaten sind wie die der von ihm bewunderten Komponisten – Corelli, Grassi, Legrenzi – Stücke mit einer Vielzahl kontrastierender Sätze für zwei Melodieinstrumente und Basso continuo (die Basso continuo-Gruppe dieser Einspielung setzt sich zusammen aus Orgel, Viola da gamba und Theorbe).

Brossard ging 1698 nach Meaux und vollendete dort am 3.März 1702 sein *Stabat Mater*. Wie Couperin in seinen *Leçons* lässt er seine Vertonung dieses traurigsten aller Texte zur Fastenzeit, der den Schmerz der Jungfrau Maria schildert, die die Kreuzigung ihres Sohnes mitansehen muss, mit dem effektvollen Gebrauch des gregorianischen Chorals beginnen (er ist gleich zu Anfang in der Stimme der „Basse taille“ [Bariton] zu hören). Dann variiert Brossard die Kombination der vokalen Kräfte: Passagen zu einer, zwei oder drei Solostimmen geben den flehentlichen Bitten um Erlösung ein persönlicheres Gepräge, und die Peitschenhiebe bei der Geißelung Jesu werden klangmalerisch dargestellt von einem homophon „flagellis“ repetierenden Terzett.

Die Peroratio des Stücks mit ihren melismatischen, „italianisierenden“ Rouladen auf die Textstelle „paradisi gloria“ und das Schluss-„Amen“ hätten sicher das Missfallen von Le Cerf de la Viéville erregt. Doch macht die Vorliebe Brossards für italienische Vorbilder und seine Art, den italienischen Stil mit den Grundprinzipien der französischen Ästhetik zu verschmelzen, sein Werk wie das von Couperin zu einem Musterbeispiel der „*goûts réunis*“.

– James Halliday

Übersetzung Heidi Fritz

\*Die Bibliographie befindet sich auf Seite 9.

MARC-ANTOINE CHARPENTIER  
Première Leçon pour le mercredy

Commencement des lamentations du Prophète Jérémie.

ALEPH. Comment cette ville, autrefois si peuplée, est-elle maintenant abandonnée et déserte ? La maîtresse des nations est comme une veuve désolée : celle qui commandait à tant de tribus est assujettie au tribut.

BETH. Elle pleure toute la nuit, et ses joues sont couvertes de larmes : de tous ceux qui lui étaient chers, pas un ne se présente pour la consoler ; tous ses amis la méprisent, et sont devenus ses ennemis.

GHIMEL. La fille de Juda est sortie de son pays pour éviter l'affliction et la rigueur de la servitude ; elle est allée parmi les nations, et n'a pas trouvé de repos : ses persécuteurs l'ont serrée de si près, qu'elle est enfin tombée entre leurs mains.

DALETH. Les rues de Sion pleurent leur solitude : parce qu'il n'y a plus personne qui vienne à la solennité des fêtes : toutes ses portes sont détruites ; ses prêtres ne font que gémir ; ses jeunes filles sont défigurées, et elle est plongée dans l'amertume.

HE. Ses ennemis sont devenus ses maîtres, et se sont enrichis de ses dépouilles ; parce que le Seigneur l'a ainsi ordonné, à cause de la multitude de ses iniquités : ses enfants ont été faits esclaves, et ses persécuteurs les ont chassés cruellement devant eux.

Jérusalem, Jérusalem, convertissez-vous au Seigneur votre Dieu.

VAU. La fille de Sion a perdu toute sa beauté : ses princes ont été dispersés comme des bœufs qui ne trouvent point de pâture : ils se sont enfuis, sans courage et sans force, devant l'ennemi qui les poursuivait.

ZAIN. Jérusalem s'est souvenue des jours de son affliction et de sa désobéissance, et de tout ce qu'elle avait eu autrefois de plus précieux et de plus désirables, lorsqu'elle a vu son peuple tomber entre les mains de son ennemi, sans avoir de secours de personne : ses ennemis l'ont regardée avec mépris, et ils se sont moqués de ses fêtes.

HETH. Jérusalem a commis de grands crimes ; c'est pourquoi elle est errante et sans demeure assurée. Tous ceux qui l'élevaient autrefois l'ont méprisée, parce qu'ils ont vu son ignominie : et elle, en gémissant, a tourné la tête en arrière.

TETH. Ses souillures ont paru sur ses pieds, et elle ne s'est point souvenue de sa fin : elle est tombée dans un extrême abattement, sans avoir personne qui la console. Voyez mon affliction, Seigneur, et l'insolence de mon ennemi.

Jérusalem, Jérusalem, convertissez-vous au Seigneur votre Dieu.

1

Incipit Lamentatio Jeremiae Prophetae

2

ALEPH. Quomodo sedet sola civitas plena populo? Facta est quasi vidua domina gentium: princeps provinciarum facta est sub tributo.

3

BETH. Plorans ploravit in nocte, et lacrimae ejus in maxillis ejus: non est qui consoletur eam ex omnibus caris ejus: omnes amici ejus spreverunt eam, et facti sunt ei inimici.

4

GHIMEL. Migravit Juda propter afflictionem, et multitudinem servitus: habitavit inter gentes, nec invenit requiem: omnes persecutores ejus apprehenderunt eam inter angustias.

5

DALETH. Viae Sion lugent eo quod non sint qui veniant ad solemnitatem; omnes portae ejus destructae; sacerdotes ejus gementes; virginis ejus squalidae, et ipsa oppresa amaritudine.

6

HE. Facti sunt hostes ejus in capite, inimici ejus locupletati sunt: quia Dominus locutus est super eam propter multitudinem iniquitatum ejus; parvuli ejus ducti sunt in captivitatem, ante faciem tribulantis.

7

Jerusalem, Jerusalem, convertere ad Dominum Deum tuum.

Seconde Leçon pour le mercredy

9

VAU. Et egressus est a filia Sion omnis decor ejus: facti sunt principes ejus velut arietes non invenientes pascua; et abierunt absque fortitudine ante faciem subsequentis.

10

ZAIN. Recordata est Jerusalem dierum afflictionis suae, et praeveracionis omnium desiderabilium suorum, quae habuerat a diebus antiquis, cum caderet populus ejus in manu hostil, et non esset auxiliator: viderunt eam hostes, et deriserunt sabbata ejus.

11

HETH. Peccatum peccavit Jerusalem, propterea instabilis facta est: omnes qui glorificabant eam, spreverunt illam, quia viderunt ignominiam ejus: ipsa autem gemens conversa est retrorsum.

12

TETH. Sordes ejus in pedibus ejus, nec recordata est finis sui: deposita est vehementer, non habens consolatorem: vide Domine afflictionem meam, quoniam erector est inimicus.

13

Jerusalem, Jerusalem, convertere ad Dominum Deum tuum.

Beginning of the Lamentations of Jeremiah

ALEPH. How doth the city sit solitary, that was full of people! How is she become as a widow! She that was great among the nations, and princess among the provinces, how is she become tributary!

BETH. She weepeth sore in the night, and her tears are on her cheeks: among all her lovers she hath none to comfort her: all her friends have dealt treacherously with her, they are become her enemies.

GHIMEL. Judah is gone into captivity because of affliction, and because of great servitude: she dwelleth among the heathen, she findeth no rest: all her persecutors overtook her between the straits.

DALETH. The ways of Zion do mourn, because none come to the solemn feasts: all her gates are desolate: her priests sigh, her virgins are afflicted, and she is in bitterness.

HE. Her adversaries are the chief, her enemies prosper; for the Lord hath afflicted her for the multitude of her transgressions: her children are gone into captivity before the enemy.

Jerusalem, Jerusalem, turn again unto thy Lord.

VAU. And from the daughter of Zion all her beauty is departed: her princes are become like harts that find no pasture, and they are gone without strength before the pursuer.

ZAIN. Jerusalem remembered in the days of her affliction and of her miseries all her pleasant things that she had in the days of old, when her people fell into the hand of the enemy, and none did help her: the adversaries saw her, and did mock at her sabbaths.

HETH. Jerusalem hath grievously sinned; therefore she is removed: all that honoured her despise her, because they have seen her nakedness: yea, she sightheth, and turneth backward.

TETH. Her filthiness is in her skirts; she remembereth not her last end; therefore she came down wonderfully: she had no comforter. O Lord, behold my affliction: for the enemy hath magnified himself.

Jerusalem, Jerusalem, turn again unto thy Lord.

Beginn des Klageliedes des Propheten Jeremia.

ALEPH. Wie liegt die Stadt so verlassen, die voll Volks war: sie ist wie eine Witwe, die Fürstin unter den Völkern, und die eine Königin in den Ländern war, muss nun dienen.

BETH. Sie weint des Nachts, dass ihr die Tränen über die Backen laufen: es ist niemand unter allen ihren Liebhabern, der sie tröstet: alle ihre Freunde sind ihr untreu und ihre Feinde geworden.

GHIMEL. Juda ist gefangen in Elend und schwerem Dienst, es wohnt unter den Heiden und findet keine Ruhe; alle seine Verfolger kommen heran und bedrängen es.

DALETH. Die Straßen nach Zion liegen wüst, weil niemand auf ein Fest kommt. Alle Tore der Stadt stehen öde, ihre Priester seufzen, ihre Jungfrauen sehen jammervoll drein, und sie ist betrübt.

HE. Ihre Widersacher sind obenauf, ihren Feinden geht's gut; denn der Herr hat über die Stadt Jammer gebracht um ihrer großen Sünden willen, und ihre Kinder sind gefangen vor dem Feind dahingezogen.

Jerusalem, Jerusalem, bekehre dich zu deinem Herrn!

VAU. Es ist von der Tochter Zion aller Schmuck dahin. Ihre Fürsten sind wie Hirsche, die keine Weide finden und matt vor dem Verfolger herlaufen.

ZAIN. Jerusalem denkt in dieser Zeit, da sie elend und verlassen ist, wie viel Gutes sie von alters her gehabt hat, wie aber all ihr Volk darniedersank unter des Feindes Hand und ihr niemand half. Ihre Feinde sehen auf sie herab und spotten über ihren Untergang.

HETH. Jerusalem hat sich versündigt; darum muß sie sein wie ein unreines Weib. Alle, die sie ehren, verschmähen sie jetzt, weil sie ihre Blöße sehen; sie aber seufzt und hat sich abgewendet.

TETH. Ihr Unflat klebt an ihrem Saum; sie hätte nicht gemeint, daß es ihr zuletzt so gehen würde. Sie ist ja zu greulich heruntergestoßen und hat dazu niemand, der sie tröstet. Ach Herr, siehe an mein Elend; denn der Feind prangt sehr!

Jerusalem, Jerusalem, bekehre dich zu deinem Herrn!

## Troisième Leçon pour le mercredy

**15**

JOD. L'ennemi s'est emparé de tout ce qu'elle avait de plus précieux ; parce qu'elle avait laissé entrer dans son sanctuaire des nations au sujet desquelles vous aviez ordonné qu'elles n'entreraient même pas dans votre assemblée.

CAPH. Tout son peuple gémit et cherche du pain : ils ont donné tout ce qu'ils avaient de plus précieux pour avoir de quoi vivre. Voyez, Seigneur, et considérez l'avilissement où je suis réduite.

LAMED. O vous qui passez par ce chemin, considérez, et voyez s'il est douleur parcellle à la mienne : mon ennemi m'a dépoillée, comme une vigne que l'on vendange, ainsi que le Seigneur m'en avait menacée, au jour de sa colère.

MEM. Du haut des cieux, il a envoyé le feu dans mes os, et il m'a châtiée ; il a tendu un filet à mes pieds, et m'a fait tomber en arrière : il m'a jetée dans la désolation : je suis accablée de douleur pendant tout le jour.

NUN. Le joug de mes iniquités est venu fondre sur moi : la main du Seigneur en a fait une chaîne, qu'il m'a mise au cou ; ma force est anéantie. Le Seigneur m'a livrée à une puissance dont je ne pourrai me défendre.

Jérusalem, Jérusalem, convertissez-vous au Seigneur votre Dieu.  
(*Lamentations de Jérémie 1, 10-14*)

**16**

CAPH. Omnis populus ejus gemens, et quaerens panem: dederunt pretiosa quaque pro cibo ad refocillandam animam. Vide Domine et considera, quoniam facta sum vilis.

**17**

LAMED. O vos omnes qui transitis per viam, attendite, et videte si est dolor sicut dolor meus: quoniam vindemiauit me, ut locutus est Dominus in die irae furoris sui.

**18**

MEM. De excelso misit ignem in ossibus meis et eruditivit me: expandit rete pedibus meis, convertit me retrorsum; posuit me desolatam, tota maeore confectam.

**19**

NUN. Vigilavit jugum iniquitatum mearum: in manu ejus convolutae sunt, et impositae collo meo: infirmata est virtus mea: dedit me Dominus in manu, de qua non potero surgere.

**20**

Jerusalem, Jerusalem, convertere ad Dominum Deum tuum.

JOD. The adversary hath spread out his hand upon all her pleasant things: for she hath seen that the heathen entered into her sanctuary, whom thou didst command that they should not enter into thy congregation.

CAPH. All her people sigh, they seek bread; they have given their pleasant things for meat to relieve the soul: see, O Lord, and consider; for I am become vile.

LAMED. Is it nothing to you, all ye that pass by? Behold, and see if there be any sorrow like unto my sorrow, which is done unto me, wherewith the Lord hath inflicted me in the day of his fierce anger.

MEM. From above hath he sent fire into my bones, and it prevaleth against them; he hath spread a net for my feet, he hath turned me back; he has made me desolate and faint all the day.

NUN. The yoke of my transgressions is bound by his hand; they are wreathed, and come up upon my neck; he hath made my strength to fall, the Lord hath delivered me into their hands, from whom I am not able to rise up.

Jerusalem, Jerusalem, return to the Lord thy God.  
(*Lamentations 1:10-14*)

JOD. Der Feind hat seine Hand gelegt an alle ihre Kleinode. Ja, sie musste zusehen, dass die Heiden in ihr Heiligtum gingen, während du geboten hast, sie sollten nicht in deine Gemeinde kommen.

CAPH. Alles Volk seufzt und geht nach Brot, es gibt seine Kleinode um Speise, um sein Leben zu erhalten. Ach Herr, sieh doch und schau, wie verachtet ich bin!

LAMED. Euch allen, die ihr vorübergeht, sage ich: Schaut doch und seht, ob irgendein Schmerz ist wie mein Schmerz, der mich getroffen hat; denn der Herr hat Jammer über mich gebracht am Tage seines grimmigen Zorns.

MEM. Er hat ein Feuer aus der Höhe in meine Gebeine gesandt und lässt es wüten. Er hat meinen Füßen ein Netz gestellt und mich rückwärts fallen lassen; er hat mich zur Wüste gemacht, dass ich für immer siech bin.

NUN. Schwer ist das Joch meiner Sünden; durch seine Hand sind sie zusammengeknüpft. Sie sind mir auf den Hals gekommen, so dass mir alle meine Kraft vergangen ist. Der Herr hat mich in die Gewalt derer gegeben, gegen die ich nicht aufkommen kann.

Jerusalem, Jerusalem, bekehre dich zu dem Herrn deinem Gott.  
(*Klagelieder 1, 10-14, nach der Übersetzung Martin Luthers*)

**SÉBASTIEN DE BROSSARD**  
**Stabat Mater, Sdb.8**

**21**

Stabat mater dolorosa  
juxta crucem lachrymosa,  
dum pendebat filius.

Debout, la mère des douleurs  
se dresse, le visage en pleurs,  
sous la croix où son fils a été pendu.

Et dans sa pauvre âme gémissante,  
inconsolable, défaillante,  
un glaive aigu s'enfonce.

Quelles peines, quelle agonie  
subit cette mère bénie  
près de son unique enfant !

Dans l'angoisse la plus amère,  
pieusement, elle considère  
son enfant assassiné.

Quel homme ne fondrait en pleurs  
à voir la mère du Seigneur  
endurer un tel calvaire ?

Qui n'aurait le cœur abattu  
devant la mère de Jésus  
souffrant avec son enfant ?

Pour son peuple qui a péché,  
elle voit Jésus torturé  
et les fouets qui le déchirent.

Elle voit son fils bien-aimé  
seul et de tous abandonné  
qui remet son âme à son Père.

Ô Mère, source d'amour,  
fais-moi ressentir ta peine amère,  
pour que je pleure avec toi.

Allume en mon cœur le feu  
de l'amour pour le Christ mon Dieu ;  
que cet amour lui soit doux !

Exauche-moi, ô Sainte Mère,  
et plante les clous du calvaire  
dans mon cœur, profondément.

**22**

Cujus animam gementem,  
Contristatam et dolentem  
pertransivit gladius.

**23**

O! quam tristis et afflita  
fuit illa benedicta,  
mater unigeniti.

**24**

Quae mærebat et dolebat,  
{Pia mater} cum videbat  
nati penas inclyti.

**25**

Quis est homo qui non fleret,  
Christi matrem si videret  
in tanto supplicio.

**26**

Pro peccatis suæ gentis  
vidit Jesum in tormentis,  
et flagellis subditum.

**27**

Vidit Jesum dulcem natum  
morientem desolatum,  
dum emisit spiritum.

**28**

Eya, Mater, fons amoris  
fac me sentire vim doloris  
fac, ut tecum lugeam.

**29**

Fac, ut ardeat cor meum  
in amando Christum Deum  
ut sibi complaceam.  
  
Sancta Mater, istud agas,  
crucifixi fige plagas  
cordi meo valide.

At the Cross her station keeping,  
Stood the mournful Mother, weeping,  
Close to Jesus at the last.

Christi Mutter stand mit Schmerzen  
Bei dem Kreuz und weint von Herzen,  
Als ihr lieber Sohn da hing.

Through her soul, of joy bereaved,  
Bowed with anguish, deeply grieved,  
Now at length the sword hath passed.

Durch die Seele voller Trauer,  
Seufzend unter Todeschauer,  
Jetzt das Schwert des Leidens ging.

O, that blessed one, grief-laden,  
Blessed Mother, blessed Maiden,  
Mother of the all-holy One.

Welch ein Weh der Auserkorenen,  
Da sie sah den Eingebornen,  
Wie er mit dem Tode rang.

O that silent, ceaseless mourning,  
O those dim eyes, never turning  
From that wondrous, suffering Son.

O Angst und Trauer, Qual und Bangen,  
Alles Leid hielt sie umfangen,  
Das nur je ein Herz durchdrang.

Who on Christ's dear Mother gazing,  
In her trouble so amazing,  
Born of woman, would not weep?

Wer könnt ohne Tränen sehen  
Christi Mutter also stehen  
In so tiefen Jammers Not?

Who on Christ's dear Mother thinking,  
Such a cup of sorrow drinking,  
Would not share her sorrow deep?

Wer nicht mit der Mutter weinen,  
Seinen Schmerz mit ihrem einen,  
Leidend bei des Sohnes Tod?

For his people's sins, in anguish,  
There she saw the Victim languish,  
Bleed in torments, bleed and die.

Ach, für seiner Brüder Schulden  
Sah sie Jesus Marter dulden,  
Geißeln, Dornen, Spott und Hohn.

Saw the Lord's Anointed taken;  
Saw her Child in death forsaken,  
Heard His last expiring cry.

Sah ihn trostlos und verlassen  
An dem blutigen Kreuz erblassen,  
Ihren lieben, einzigen Sohn.

In the Passion of my Maker  
Be my sinful soul partaker,  
May I bear with her my part.

Gib, o Mutter, Born der Liebe,  
Dass ich mich mit dir betrübe,  
Dass ich fühl die Schmerzen dein.

Of his Passion bear the token,  
In a spirit bowed and broken  
Bear His death within my heart.

Dass mein Herz von Lieb entbrenne,  
Dass ich nur noch Jesus kenne,  
Dass ich liebe Gott allein.

Thou, who on the Cross art bearing  
All the pains I would be sharing,  
Glowes my heart with love for Thee.

Heilige Mutter, drück die Wunden,  
Die dein Sohn am Kreuz empfunden,  
Tief in meine Seele ein.

**30**

Pour moi, ton Fils couvert de plaies  
a voulu tout endurer.  
Que j'aie une part de ses tourments.

Qu'avec toi je pleure d'amour,  
et que je souffre avec Lui sur la croix,  
tant que durera ma vie.

Je veux au pied de la croix rester,  
debout près de toi,  
et pleurer ton fils avec toi.

Vierge entre toutes glorieuse,  
pour moi ne sois plus si amère :  
même mes pleurs aux tiens.

Puissé-je avec le Christ mourir,  
à sa passion compatir,  
à sa croix m'appliquer.

Fais que ses blessures me blessent,  
que je goûte à la croix l'ivresse  
et le sang de ton enfant.

Pour que j'échappe aux vives flammes,  
prends ma défense, ô notre Dame,  
au grand jour du jugement.

Fais que je sois gardé par la croix,  
que je sois protégé par la mort du Christ  
dans le réconfort de la grâce.

Et quand mon corps sera mort,  
fais qu'à mon âme soit ouvert  
le paradis de gloire. Amen.

Tui nati vulnerati,  
tam dignati pro me pati,  
poenas mecum divide.

Fac me vere tecum flere,  
crucifixio condolere,  
donec ego vixerit.

Juxta crucem tecum stare,  
Te libenter sociare  
in planctu desidero.

Virgo virginum præclara,  
mihi jam non sis amara,  
fac me tecum plangere.

Fac ut portem Christi mortem,  
passionis ejus sortem,  
et plagas recolere.

Fac me plagis vulnerari,  
Cruce hac inebriari,  
ob amorem Filii.

Inflammatus et succensus  
per te, Virgo, sim defensus  
in die judicii.

Fac me cruce custodiri  
morte Christi premuniri,  
confoveri gratia.

Quando corpus morietur,  
fac, ut animæ donetur  
paradisi gloria. Amen.

By Thy glorious Death and Passion,  
Saving me in wondrous fashion,  
Saviour, turn my heart to Thee.

At Thy feet in adoration,  
Wrapt in earnest contemplation  
See, beneath Thy Cross I lie.

There, where all our sins Thou bearest  
In compassion fullest, rarest,  
Hanging on the bitter Tree.

Thou who art for ever blessed,  
Thou who art by all confessed,  
Now I lift my soul to Thee.

Make me of Thy death the bearer,  
In Thy Passion be a sharer,  
Taking to myself Thy pain.

Let me with Thy stripes be stricken!  
Let Thy Cross with hope me quicken,  
That I thus Thy love may gain.

Let me with Thy stripes be stricken!  
Let Thy Cross with hope me quicken,  
That I thus Thy love may gain.

By Thy Cross may I be guarded,  
Meritless – yet be rewarded  
Through Thy grace, O living Way.

While my body here is lying  
Let my soul be swiftly flying  
To Thy glorious Paradise. Amen.

Ach, das Blut, das er vergossen,  
Ist für mich dahingeflossen;  
Lass mich teilen seine Pein.

Lass mit dir mich herzlich weinen,  
Ganz mit Jesu Leid vereinen,  
Solang hier mein Leben währt.

Unterm Kreuz mit dir zu stehen,  
Dort zu teilen deine Wehen,  
Ist es, was mein Herz begeht.

O du Jungfrau der Jungfrauen,  
Wollst in Gnaden mich anschauen,  
Lass mich teilen deinen Schmerz.

Lass mich Christi Tod und Leiden,  
Marter, Angst und bittres Scheiden  
Fühlen wie dein Mutterherz.

Mach, am Kreuze hingesunken,  
Mich von Christi Liebe trunken  
Und von seinen Wunden wund.

Daß nicht zu der ewgen Flamme  
Der Gerichtstag mich verdamme,  
Sprech für mich dein reiner Mund.

Christus, um der Mutter Leiden,  
Gib mir einst des Sieges Freuden  
Nach des Erdenlebens Streit.

Jesus, wann mein Leib wird sterben,  
Laß dann meine Seele erben  
Deines Himmels Seligkeit. Amen.

## La Nuova Musica

**LA NUOVA MUSICA** is dedicated to reinvigorating the music of the Baroque. Recognised for vividness and ardour in performance and described by *The Times* as “as lively a collection of instrumentalists and singers as the world offers,” it received the classical category nomination at the 2012 South Bank Sky Arts / The Times Breakthrough Awards. The ensemble continues to grow in stature: after its recent debut at Wigmore Hall – performing Francesco Conti’s *L’Issipile* with an all-star cast – *The Guardian* acclaimed the group as going “from strength to strength”.

The ensemble is established in the UK with regular appearances at the London Handel, the Spitalfields and Aldeburgh International festivals, and has achieved worldwide recognition and outreach through a record deal with **harmonia mundi USA**. Its debut recording for the label, released in March 2012 – a world premiere on CD of the 1712 version of Handel’s *Il pastor Fido* – was proclaimed as the arrival of “an exceptionally talented young British ensemble” (*Opera magazine*). It was followed by *Dixit Dominus* (settings by Handel and Vivaldi), *Sacrifices* (oratorios by Carissimi and Charpentier), and *A Royal Trio*: arias by Handel, Bononcini and Ariosti featuring countertenor Lawrence Zazzo.

[www.lanuovamusica.co.uk](http://www.lanuovamusica.co.uk)

## La Nuova Musica

*Soprano* Miriam Allan, Zoe Brown, Katy Hill, Lucy Cox

*High Tenor* Nicholas Scott, George Pooley, David Gould, Simon Ponsford

*Tenor* Simon Wall, Thomas Herford, Graham Neal

*Baritone* James Arthur, Jonathan Brown

*Bass* Edward Grint, Tom Flint, Dingle Yandell

*Violins* Bojan Čičić, Sabine Stoffer

Continuo:

*Organ* David Bates<sup>1-20</sup>, Silas Wollston<sup>21-32</sup>

*Theorbo* Alex McCartney

*Viola da Gamba* Jonathan Rees

*Double Bass* Judith Evans

Director David Bates

Continuo Organ by Robert Jennings

Pitch: A = 392 Hz | Temperament: 1/5 comma mean tone

Keyboard Technician: Keith McGowan

**LA NUOVA MUSICA** s’attache à donner un nouveau souffle à la musique baroque. Plébiscité pour l’éclat et la fougue de ses interprétations, cet « ensemble d’instrumentistes et de chanteurs à l’entrain inégalé » (*The Times*) a été distingué aux South Bank Sky Arts / The Times Breakthrough Awards 2012, dans la catégorie « classique ». Son prestige ne cesse de croître. Après avoir entendu *L’Issipile* de Francesco Conti au Wigmore Hall, avec une distribution éblouissante, le critique de *The Guardian* fit l’éloge d’un ensemble « en plein essor ».

Bien implanté dans le paysage musical britannique, La Nuova Musica se produit régulièrement au festival Haendel de Londres, ainsi qu’aux festivals internationaux de Spitalfields et d’Aldeburgh. Sa renommée a pris une dimension internationale avec la signature d’un contrat d’enregistrement avec **harmonia mundi USA**. En mars 2012, lorsque paraît sous ce label la première mondiale du *Pastor fido* de Haendel (version de 1712), *Opera Magazine* salue l’arrivée « d’un jeune ensemble britannique au talent exceptionnel. » En 2013, l’ensemble enregistre l’album *Dixit Dominus* (Haendel et Vivaldi), puis *Sacrifices*, (oratorios de Carissimi et Charpentier) et *A Royal Trio* (airs de Haendel, Bononcini et Ariosti, avec le contre-ténor Lawrence Zazzo).

[www.lanuovamusica.co.uk](http://www.lanuovamusica.co.uk)

**LA NUOVA MUSICA** hat es sich zur Aufgabe gemacht, die Barockmusik mit neuem Leben zu erfüllen. Das Ensemble, das berühmt ist für die Lebendigkeit und den Enthusiasmus seines Musizierstils und das von *The Times* als „eine Gruppe von Instrumentalisten und Sängern, deren erfrischende Lebendigkeit keine Wünsche offen lässt“, beschrieben wurde, war 2012 in der Kategorie Klassik für den South Bank Sky Arts und The Times Breakthrough Award nominiert. Seither hat das Ensemble weiter an Format gewonnen: als es kürzlich in der Wigmore Hall debütierte – mit Francesco Contis *L’Issipile* in einer Starbesetzung –, wurde es von *The Guardian* gerühmt als eine Gruppe, die „von Erfolg zu Erfolg eilt“.

Das Ensemble ist mit regelmäßigen Auftritten beim London Handel, dem Spitalfields und dem Aldeburgh International Festival eine feste Größe im Musikleben des Vereinigten Königreichs und hat durch die Vereinbarung mit **harmonia mundi USA** über die Einspielung von fünf CDs weltweite Wahrnehmung und Anerkennung gefunden. Die im März 2012 erschienene erste Aufnahme – die Weltersteinspielung auf CD von Händels *Il Pastor fido* in einer Fassung von 1712 – wurde als das Plattendebüt eines „außergewöhnlich talentierten jungen englischen Ensembles“ (*Opera magazine*) gerühmt. Es folgten *Dixit Dominus* (Vertonungen von Händel und Vivaldi), *Sacrifices* (Oratorien von Carissimi und Charpentier) und *A Royal Trio*: Arien von Händel, Bononcini und Ariosti mit dem Countertenor Lawrence Zazzo.

[www.lanuovamusica.co.uk](http://www.lanuovamusica.co.uk)



Photo: David Bates, conducting © Nick Rutte

The success of La Nuova Musica has marked out **DAVID BATES** as one of Europe's most exciting and creative directors of Baroque music and as a figurehead for a new performing generation.

A graduate of the Royal Academy of Music in London and of the Schola Cantorum in Basel, David Bates initially embarked on a professional singing career. He appeared at Glyndebourne Opera and English National Opera and performed as a soloist for Sir John Eliot Gardiner, Marc Minkowski, Andrea Marcon and Nicholas McGegan. Since founding La Nuova Musica, praise for David Bates' artistic vision and direction has been unanimous. He has been hailed as a "brilliant young music master" (*Eastern Daily Press*) and admired for "breathing life, meaning and shape into every phrase" (*The Times*).

Recent projects have included *Giulio Cesare* at the Opéra de Paris (musical assistant to Emmanuelle Haïm), *Acis and Galatea* at Iford Arts (musical assistant to Christian Curnyn), and an artist residency at the 9th Musique Cordiale Festival in southwestern France.

Le succès de La Nuova Musica impose **DAVID BATES** parmi les acteurs les plus passionnats et les plus créatifs du renouveau de la musique baroque, et fait de lui la figure de proue d'une nouvelle génération d'interprètes.

Diplômé de la Royal Academy of Music de Londres et de la Schola Cantorum de Bâle, David Bates a d'abord commencé une carrière professionnelle de chanteur. Il a participé à des productions du Glyndebourne Opera et de l'English National Opera et s'est produit en soliste sous la direction de Sir John Eliot Gardiner, Marc Minkowski, Andrea Marcon et Nicholas McGegan. Depuis la création de La Nuova Musica, la vision et la direction artistiques de ce « jeune musicien brillant » (*Eastern Daily Press*), qui « insuffle vie, sens et forme à chaque phrase » (*The Times*), font l'unanimité.

Il a été l'assistant musical d'Emmanuelle Haïm pour *Giulio Cesare* à l'Opéra de Paris, et de Christian Curnyn pour *Acis and Galatea* au festival Iford Arts, puis artiste en résidence au festival Musique Cordiale (France).

Der Erfolg von La Nuova Musica brachte es mit sich, dass **DAVID BATES** (*künstlerischer Leiter*) heute als einer der interessantesten und kreativsten Orchesterleiter der Barockmusik gilt, als Galionsfigur einer neuen Interpretengeneration

David Bates absolvierte ein Studium an der Royal Academy of Music in London und an der Schola Cantorum in Basel und schlug zunächst eine Sängerlaufbahn ein. Er trat an der Glyndebourne Opera und der English National Opera auf und war als Solist mit Sir John Eliot Gardiner, Marc Minkowski, Andrea Marcon und Nicolas McGegan zu hören. Seit der Gründung von La Nuova Musica hat David Bates mit seinem künstlerischen Ansatz und seiner Tätigkeit als Dirigent einhellige Zustimmung gefunden. Man rühmte ihn als einen „brillanten jungen Lehrmeister der Musik“ (*Eastern Daily Press*) und es hieß, „er hauchte jeder einzelnen Phrase Leben ein und gab ihr Bedeutung und Gestalt“ (*The Times*).

Unter seinen Projekten der jüngsten Zeit sind zu nennen: *Giulio Cesare* an der Pariser Oper (Assistenzdirigent von Emmanuelle Haïm), *Acis and Galatea* bei Iford Arts (Assistenzdirigent von Christian Curnyn) und eine Artist-Residency beim 9. Musique Cordiale Festival in Südwestfrankreich.

**LUCY CROWE** has established herself as one of the leading lyric sopranos of her generation. Described as having a voice of bell-like clarity with an impeccable vocal technique and powerful stage presence, she has performed and recorded with many of the world's greatest conductors, including Gustavo Dudamel, John Eliot Gardiner, Daniele Gatti, Emmanuelle Haïm, Charles Mackerras, Marc Minkowski, Andris Nelsons, Yannick Nézet-Séguin, Roger Norrington, Antonio Pappano, Trevor Pinnock and Esa-Pekka Salonen. She made her Salzburg Festival debut under Ingo Metzmacher and has given recitals throughout the UK including London's Wigmore Hall and at New York's Carnegie Hall. Her operatic roles at the Metropolitan Opera, New York and Lyric Opera, Chicago; English National Opera, Glyndebourne Festival Opera and Royal Opera House, Covent Garden; Deutsche Oper Berlin, Bavarian State Opera, Munich, and the Opéra de Dijon were received with great critical acclaim. Lucy is now a Fellow at the Royal Academy of Music, London.

“Lucy Crowe dazzles with her every appearance, a young singer blessed with look-at-me-and-listen charisma.” – The Sunday Times

**LUCY CROWE** s'affirme comme une des grandes sopranos lyriques de sa génération. Elle se distingue par la clarté de son timbre, une technique vocale irréprochable et une forte présence scénique. Elle a chanté et enregistré sous la direction de grands chefs : Gustavo Dudamel, John Eliot Gardiner, Daniele Gatti, Emmanuelle Haïm, Charles Mackerras, Marc Minkowski, Andris Nelsons, Yannick Nézet-Séguin, Roger Norrington, Antonio Pappano, Trevor Pinnock et Esa-Pekka Salonen. Elle a fait ses débuts à Salzbourg sous la baguette de Ingo Metzmacher et donné des récitals dans tout le Royaume-Uni, y compris au Wigmore Hall de Londres, ainsi qu'au Carnegie Hall de New York. La critique value chacune de ses apparitions sur les grandes scènes des États-Unis : Metropolitan Opera (New York), Lyric Opera (Chicago) et d'Europe : English National Opera, Glyndebourne Festival Opera et Royal Opera House, Covent Garden, Deutsche Oper Berlin, Opéra de Munich, Opéra de Dijon. Lucy est membre du corps enseignant de la Royal Academy of Music de Londres.

« Chaque apparition de Lucy Crowe est un éblouissement. Le charisme de cette jeune chanteuse force le regard et l'écoute. » – The Sunday Times

**LUCY CROWE** hat sich im Fach lyrischer Sopran als eine der führenden Sängerinnen ihrer Generation profiliert. Man röhmt ihre glockenhelle, klare Stimme, ihre tadellose Gesangstechnik und ihre starke Bühnpräsenz. Sie hat in Auftritten und Einspielungen mit einigen der renommiertesten Dirigenten zusammengearbeitet, u.a. mit Gustavo Dudamel, John Eliot Gardiner, Daniele Gatti, Emmanuelle Haïm, Charles Mackerras, Marc Minkowski, Andris Nelsons, Yannick Nézet-Séguin, Roger Norrington, Antonio Pappano, Trevor Pinnock und Esa-Pekka Salonen. Bei den Salzburger Festspielen debütierte sie unter Ingo Metzmacher, und mit Recitals war sie überall im Vereinigten Königreich, u.a. in der Londoner Wigmore Hall, und in der New Yorker Carnegie Hall zu hören. In ihren Opernrollen an der Metropolitan Opera New York und der Lyric Opera Chicago, an der English National Opera, Glyndebourne Festival Opera und dem Royal Opera House, Covent Garden, an der Deutschen Oper Berlin, der Bayerischen Staatsoper München und der Opéra Dijon wurde sie von der Kritik gefeiert. Lucy ist derzeit Fellow an der Royal Academy of Music in London.

„Lucy Crowe beeindruckt allein schon durch ihre Erscheinung, eine junge Sängerin mit der Gabe einer starken Bühnenpräsenz.“ – The Sunday Times

With a voice described as “one of the most beautiful Britain has produced in a generation” (*International Record Review*), **ELIZABETH WATTS** is “now established as one of Britain’s leading sopranos” (*The Guardian*). Her critically praised debut recording of Schubert *Lieder* was followed by an equally acclaimed disc of Bach *Cantatas* and an exciting recital of rarely heard arias by Alessandro Scarlatti (both for **harmonia mundi**).

Elizabeth studied singing at the Royal College of Music, London. She was the winner of the 2006 Kathleen Ferrier Award and took the Rosenblatt Recital Song Prize at the 2007 BBC Cardiff Singer of the World competition. A former BBC Radio 3 New Generation Artist, she received a Borletti-Buitoni Trust Award in 2011.

Elizabeth appears with the leading UK orchestras and she also took part in the 2014 *Last Night of the Proms*. Further afield, she has performed with the Netherlands Philharmonic, Stockholm Philharmonic, Bachakademie Stuttgart, RIAS Kammerchor, and Akademie für Alte Musik Berlin. She regularly appears at international opera houses including The Royal Opera, Covent Garden; Welsh National Opera; Theater an der Wien; and Teatro Real, Madrid and at recital venues including Wigmore Hall, London and the Concertgebouw, Amsterdam. Elizabeth was made an honorary Doctor of Music by Sheffield University in 2013.

[www.elizabethwattssoprano.com](http://www.elizabethwattssoprano.com)

**ELIZABETH WATTS**, « une des plus belles voix de sa génération » (*International Record Review*), s'impose aujourd’hui « parmi les meilleures sopranos de Grande-Bretagne » (*The Guardian*). Son premier album, consacré aux *Lieder* de Schubert fut accueilli par une critique élogieuse. Il fut suivi d'un programme de *Cantates* de Bach, tout aussi remarqué, et d'un fabuleux récital d'arias peu connues d'Alessandro Scarlatti (ces deux albums parus sous le label **harmonia mundi**).

Elizabeth a étudié le chant au Royal College of Music de Londres. De nombreux prix jalonnent sa jeune carrière : prix Kathleen Ferrier (2006) ; prix Rosenblatt, catégorie « récital », au concours Cardiff Singer of the World de la BBC (2007) ; prix de la fondation Borletti-Buitoni (2011) ; « Artiste de la nouvelle génération » du programme Radio 3 de la BBC.

Elizabeth se produit avec de grands orchestres britanniques (en 2014, elle a participé au concert *Last Night of the Proms*) et européens : orchestre philharmonique des Pays-Bas, orchestre philharmonique de Stockholm, Bachakademie Stuttgart, RIAS Kammerchor, et Akademie für Alte Musik Berlin. Les amateurs d'opéra et de récital l'applaudissent régulièrement sur les scènes internationales : Covent Garden, Welsh National Opera, Theater an der Wien, Teatro Real de Madrid, Wigmore Hall (Londres) et Concertgebouw (Amsterdam). En 2013, Elizabeth a été reçue docteur honoris causa de l'université de Sheffield.

[www.elizabethwattssoprano.com](http://www.elizabethwattssoprano.com)

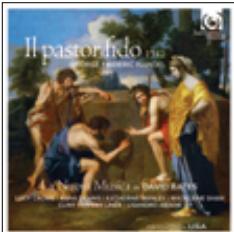
Mit einer Stimme, von der es hieß, sie sei „eine der schönsten, die Großbritannien in einer Generation hervorgebracht hat“ (*International Record Review*), hat **ELIZABETH WATTS** (Sopran) heute „einen festen Platz unter den führenden Sopranistinnen Großbritanniens“ (*The Guardian*). Auf ihre von der Kritik gefeierte Debüt-CD mit *Schubertliedern* folgte eine CD mit *Bachkantaten*, die bei der Kritik ebenfalls große Zustimmung fand, und ein mitreißendes Recital selten zu hörender Arien von Alessandro Scarlatti (beide bei **harmonia mundi**).

Elizabeth Watts studierte Gesang am Royal College of Music in London. Sie gewann den Kathleen Ferrier Award 2006 und den Rosenblatt Recital Song Prize beim BBC Cardiff Singer of the World Wettbewerb 2007. Sie war BBC Radio 3 New Generation Artist und erhielt 2011 einen Borletti-Buitoni Trust Award.

Elizabeth Watts ist mit den führenden Orchestern Großbritanniens aufgetreten und war 2014 im Rahmen der *Last Night of the Proms* zu hören. Sie ist mit dem Netherlands Philharmonic, dem Stockholm Philharmonic, der Bachakademie Stuttgart, dem RIAS Kammerchor und der Akademie für Alte Musik Berlin aufgetreten. Sie gastiert regelmäßig an der Royal Opera, Covent Garden, der Welsh National Opera, dem Theater an der Wien und dem Teatro Real Madrid und in Konzertsälen wie der Wigmore Hall London und dem Concertgebouw Amsterdam. Die Sheffield University verlieh Elizabeth 2013 den Titel eines Doctor of Music ehrenhalber.

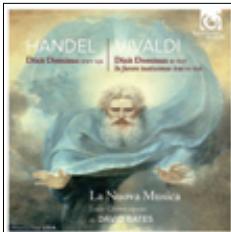
[www.elizabethwattssoprano.com](http://www.elizabethwattssoprano.com)

2CD HMU 907585.86



GEORGE FRIDERIC **HANDEL**  
*Il Pastor Fido* (1712)

SACD HMU 807587



GEORGE FRIDERIC **HANDEL**  
ANTONIO **VIVALDI**  
*Dixit Dominus*  
with **LUCY CROWE**, soprano

SACD HMU 807588



MARC-ANTOINE **CHARPENTIER**  
GIACOMO **CARISSIMI**  
*Sacrifices*



SACD HMU 807590



GEORGE FRIDERIC **HANDEL**  
GIOVANNI **BONONCINI**  
ATTILIO **ARIOSTI**  
*A Royal Trio*  
with **LAWRENCE ZAZZO**, countertenor

La Nuova Musica gratefully acknowledge **R. Moulding's** generous sponsorship of this recording.



**Cover:** Singers (oil on canvas), 18th-century French School, Musée Bargoin, Clermont-Ferrand, France/Bridgeman Images

**Graphic Design:** Karin Elsener / **Booklet Editor:** Michael J. Sklansky

© © 2016 harmonia mundi usa  
1117 Chestnut Street, Burbank, California 91506

Recorded in October, 2015 at St Augustine's Church, Kilburn, London, UK.  
Performing editions prepared by David Bates for La Nuova Musica.

**Keyboard Technician:** Keith McGowan / **French Language Coach:** James Halliday

**Recording Engineer:** David Hinitz / **Editor:** Brad Michel  
**Sessions Producer:** Jonathan Freeman-Attwood

**Executive Producer:** Robina G. Young