





Tombeau de Sa Majesté la Reine de Pologne

Johann Sebastian Bach [1685 - 1750]

Katharine Fuge, soprano

Carlos Mena, alto

Jan Kobow, ténor

Stephan MacLeod, basse

Francis Jacob, orgue (Gottfried Silbermann, 1737 Friedenskirche, Ponitz)

Ricercar Consort. Philippe Pierlot

Luis Otavio Santos, violon solo / Sophie Gent, Mika Akiha, Dmitri Badiarov, Blai Justo, Sandrine Dupé, violon / Stephen Freeman, Gabriel Grosbard, alto / Marc Hantaï, Georges Barthel, flûte / Alessandro Piqué, Peter Wuttke, hautbois d'amour Rainer Zipperling, Julie Borsodi, violoncelle / Kaori Uemura, Sofia Diniz, Philippe Pierlot (14), viole de gambe Frank Coppieters, contrebasse / Eduardo Egúez, luth / François Guerrier, clavecin (Philippe Humeau) / Francis Jacob, orgue
Philippe Pierlot, direction



Missa à 4 Voci. 2 Travers. 2 Violini, Viola e Cont BWV 234

1. Kyrie	2'43
2. Christe Lente e piano	1'44
3. Kyrie Vivace	1'24
4. Gloria Vivace-adagio e piano-Vivace e forte-adagio e piano Vivace e forte-adagio e piano-Vivace e forte-adagio	5'28
5. Domine Deus Andante	5'52
6. Qui tollis	6'16
7. Quoniam	3'41
8. Cum Sancto Spiritu Grave-Vivace	3'03

9. Praeludium in Organo pleno, pedal BWV 544	6'51
--	------

Tombeau de Sa Majesté la Reine de Pologne BWV 198

10. Chorus : Laß, Fürstin, laß noch einen Strahl	5'28
11. Recit : Dein Sachsen, dein bestürztes Meißen	1'18
12. Aria : Verstummt, verstummt, ihr holden Saiten!	3'19
13. Recit : Der Glocken bebendes Getön	0'58
14. Aria : Wie starb die Heldin so vergnügt!	6'56
15. Recit : Ihr Leben ließ die Kunst zu sterben	1'02
16. Chorus : An dir, du Fürbild großer Frauen	1'56

17. Herzlich tut mich verlangen à 2 claviers et pédale BWV 727	2'33
--	------

Pars 2da Nach gehaltener TrauerRede

18. Aria : Der Ewigkeit saphirnes Haus	3'56
19. Recit : Was Wunder ist's ? Du bist es wert	2'32
20. Chorus ultimus post 2am Partem : Doch Königin du stirbest nicht!	4'59
21. Fuga BWV 544	6'07
Durée totale : 78'19	

Missa à 4 Voci. 2 Travers. 2 Violini, Viola e Cont BWV 234

Kyrie eleison,
Christe eleison,
Kyrie eleison.

Gloria in excelsis Deo,
et in terra pax hominibus bonae voluntatis.
Laudamus te, benedicimus te,
adoramus te, glorificamus te.
Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.

Domine Deus, Rex coelestis,
Deus Pater omnipotens,
Domine Fili unigenite Jesu Christe,
Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris.

Qui tollis peccata mundi,
miserere nobis,
suscipe deprecationem nostram.
Qui sedes ad dexteram patris,
miserere nobis.

Quoniam tu solus sanctus,
tu solus Dominus,
tu solus altissimus Jesu Christe.

Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris,
Amen.

Tombeau de S.M. la Reine de Pologne BWV 198

Grabmal der I.M. Königin von Polen BWV 198

10 Chorus

Laß, Fürstin, laß noch einen Strahl
Aus Salems Sterngewölben schießen.
Und sieh, mit wieviel Tränengüssen
Umringen wir dein Ehrenmal.

11 Recit (Soprano)

Dein Sachsen, dein bestürztes Meißen
Erstarrt bei deiner Königsgruft;
Das Auge trânt, die Zunge ruft:
Mein Schmerz kann unbeschreiblich heißen!
Hier klagt August, und Prinz und Land,
Der Adel ächzt, der Bürger trauert,
Wie hat dich nicht das Volk bedauert,
Sobald es deinen Fall empfand!

12 Aria (Soprano)

Verstummt, verstummt, ihr holden Saiten!
Kein Ton vermag der Länder Not
Bei ihrer teuren Mutter Tod,
O Schmerzenswort! recht anzudeuten.

13 Recit (Alto)

Der Glocken bebendes Getön
Soll uns'rer trüben Seelen Schrecken
Durch ihr geschwung'nes Erze wecken
Und uns durch Mark und Adern gehn.

O, könnte nur dies bange Klingen,
Davon das Ohr uns täglich gellten,
Der ganzen Europäerwelt
Ein Zeugnis uns'res Jammers bringen!

14 Aria (Alto)

Wie starb die Heldin so vergnügt!
Wie mutig hat ihr Geist gerungen,
Da sie des Todes Arm bezwungen,
Noch eh'er ihre Brust besiegt.

15 Recit (Tenor)

Ihr Leben ließ die Kunst zu sterben
In unverrickter Übung sehn;
Unmöglich konnt es denn geschehn,
Sich vor dem Tode zu entfärben.
Ach selig! wessen großer Geist
Sich über die Natur erhebet,
Vor Gruft und Särgen nicht erbebet,
Wenn ihn sein Schöpfer scheiden heißt.

16 Chorus

An dir, du Fürbild großer Frauen,
An dir, erhab'ne Königin,
An dir, du Glaubenspflegerin,
War dieser Großmut Bild zu schauen.

18 Aria (Tenor)

Der Ewigkeit saphirnes Haus
 Zieht, Fürstin, deine heitern Blicke
 Von unsrer Niedrigkeit zurücke
 Und tilgt der Erden Denkbild aus.
 Ein starker Glanz von hundert Sonnen,
 Der unsern Tag zur Mitternacht
 Und unsre Sonne finster macht,
 Hat dein verklärtes Haupt umspinnen.

19 Recit (Bass)

Was Wunder ist's? Du bist es wert,
 Du Fürbild aller Königinnen!
 Du mußtest allen Schmuck gewinnen,
 Der deine Scheitel itzt verklärt.
 Nun trägst du vor des Lammes Throne,
 Anstatt des Purpurs Eitelkleit
 Ein perlenreines Unschuldskleid
 Und spottest der verlassnen Krone.
 Soweit der volle Weichselstrand,
 Der Niester und die Warthe fließet,
 Soweit sich Elb' und Muld' ergießet,
 Erhebt dich beides, Stadt und Land.
 Dein Torgau geht im Trauerkleide,
 Dein Pretzsch wird kraftlos, starr und matt;
 Denn da es dich verloren hat,
 Verliert es seiner Augen Weide.

20 Chorus

Doch, Königin! du stirbst nicht,
 Man weiß, was man an dir besessen,
 Die Nachwelt wird dich nicht vergessen,
 Bis dieser Weltbau einst zerbricht.
 Ihr Dichter, schreibt! wir wollens lesen:
 Sie ist der Tugend Eigentum,
 Der Untertanen Lust und Ruhm,
 Der Königinnen Preis gewesen.



Tombeau de S.M. la Reine de Pologne BWV 198

10 Chorus

Daigne, princesse, daigne qu'encore un rayon
De la voûte étoilée de Salem s'abatte.
Et vois de quels flots de larmes
Nous entourons ton catafalque.

11 Recit (Soprano)

Ta Saxe, ta Misnie consternée
Sont pétrifiées devant ton royal cercueil ;
L'œil pleure, la langue crie :
Ma douleur ne peut se décrire !
Ici se lamentent Auguste et le prince et le pays,
La noblesse gémit, les citoyens prennent le deuil,
Combien le peuple t'a-t-il regretté,
Dès qu'il eut appris ta chute !

12 Aria (Soprano)

Taisez-vous, taisez-vous cordes suaves !
Aucune musique ne peut véritablement exprimer
La détresse du pays à la mort de sa mère bien-aimée,
Oh ! Parole douloureuse.

13 Recit (Alto)

Le glas tremblant des cloches
Doit, dans nos âmes troublées,
Eveiller la peur par l'élan de l'airain
Et nous pénétrer à travers moelle et veines.

Ô, puissent seulement ces résonances apeurées
Dont retentissent tout le jour nos oreilles
Porter témoignage de notre misère !
À l'Europe entière.

14 Aria (Alto)

Combien cette héroïne est morte contentée !
Combien courageusement a lutté son esprit,
Lorsqu'elle a maîtrisé le bras de la mort
Avant qu'il ne vainquît son souffle.

15 Recit (Ténor)

Sa vie a montré l'art de mourir
De la plus sage manière ;
Il lui était donc impossible
De pâlir devant la mort.
Ah ! bénie soit celle dont l'esprit fort
S'élève au-dessus de la nature,
Ne tremble pas devant le caveau et les cercueils,
Quand son créateur lui ordonne de partir.

16 Chorus

En toi, noble femme modèle,
En toi, reine illustre,
En toi, tutrice de la foi,
Devait se contempler cette image de la grandeur.

18 Aria (Ténor)

Le palais de saphir de l'éternité
 Détourne, princesse, ton serein regard
 De notre médiocrité
 Et extermine les chimères terrestres.
 L'éclat fort de cent soleils,
 À côté duquel nos journées ressemblent
 À des nuits et notre soleil à l'obscurité,
 A auréolé ta tête de lumière.

19 Recit (Basse)

En quoi est-ce un miracle ? Tu es digne de cela,
 Toi, modèle de toutes les reines !
 Tu méritais de gagner ces atours
 Qui illuminent désormais ton visage.
 Maintenant, tu portes devant le trône de l'agneau
 Au lieu de la vanité de la pourpre
 Un manteau d'innocence aussi pur qu'une perle
 Et te moques de la couronne que tu as quittée.
 Aussi loin que courent toutes les berges de la Vistule,
 Aussi loin que coulent le Dniestr et la Warthe,
 Aussi loin que se répandent l'Elbe et la Mulde,
 Tous te célèbrent, villes et campagnes.
 Ta cité de Torgau va portant le deuil,
 Ta Pretzsch est sans force, engourdie et fatiguée ;
 Car en te perdant
 Elles ont perdu le régal de leurs yeux.

20 Chorus

Pourtant, ô reine, tu ne meurs pas,
 Nous savons ce que tu nous apportais ;
 Le monde à venir ne t'oubliera pas,
 Jusqu'à ce qu'un jour son édifice s'écroule.
 Et vous, poètes, écrivez !
 Voici ce que nous devons lire :
 Elle fut le lieu de la vertu,
 La joie et la fierté de ses sujets,
 La gloire des reines personnifiée.



Tombeau de S.M. la Reine de Pologne BWV 198

Princess, let one more ray BWV 198

10 Chorus

Princess, let one more ray
Shoot from Salem's starry vault,
And see with what floods of tears
We gather round your memorial.

11 Recit (Sopran)

Your Saxony, your Meissen, filled with dismay,
Stand numb before your royal tomb;
The eye weeps, the tongue cries out:
'My grief can be called indescribable!'
Here August, prince and country lament,
The noble groans, the burgher grieves,
And how greatly did the people regret your loss
As soon as they had news of your death!

12 Aria (Sopran)

Be silent, be silent, sweet strings!
No note can rightly express
The country's distre
At its mother's death – O painful word!

13 Recit (Alto)

The quivering sound of tolling bells
Shall awaken dread in our troubled souls
With their vibrant bronze,
And course through our bones and veins.

O, if only the fearsome knell
That daily rings in our ears
Could bring all Europe
A testimonial of our misery!

14 Aria (Alto)

How contentedly the heroine died!
How bravely did her spirit struggle
When Death's arm overcame her,
Until he conquered her breast.

15 Recit (Tenor)

Her life revealed the art of dying
In unshakeable practice;
So it was impossible that she
Should blench in the face of Death.
Ah, blessed is he whose noble spirit
Rises above Nature,
And does not tremble before tomb and coffin
When his Creator bids him depart.

16 Chorus

In you, model for great women,
In you, illustrious Queen,
In you, guardian of the faith,
Was this image of magnanimity to be seen.

18 Aria (Tenor)

Eternity's sapphire abode, Princess,
 Draws your serene gaze away
 From our baseness, and eradicates
 Earth's vile image.
 The powerful glow of a hundred suns,
 That makes our day like midnight
 And our sun seem dark,
 Has surrounded your radiant head.

19 Recit (Bass)

Why wonder at this? You merit it,
 Model of all queens!
 You were bound to win the adornment
 That now transfigures your brow.
 Now you wear before the Lamb's throne,
 Instead of vain purple,
 A pure pearl robe of innocence,
 And scorn your abandoned crown.
 As far as the Vistula's broad banks,
 The Neisse and the Warta flow,
 As far as Elbe and Mulde gush,
 Town and country extol you.
 Your Torgau is clad in mourning;
 Your Pretzsch is powerless, numb and faint;
 For in losing you it has lost
 The delight of its eye.

20 Chorus

Yet, O Queen, you do not die!
 We know what we possessed in you;
 Posterity will not forget you until the day
 The edifice of the world is shattered.
 You poets, write! We would read:
 'She was Virtue itself,
 The joy and honour of her subjects,
 The glory of queens.



J.S. Bach
Tombeau de S.M. la Reine de Pologne.

A côté du monument de la *Messe en si mineur*, on connaît quatre messes de Bach, constituées seulement d'un *Kyrie* et d'un *Gloria*, comme le voulait l'ordonnancement liturgique luthérien de l'époque, ainsi que cinq *Sanctus*, toujours dans la langue traditionnelle de l'Eglise. On n'en connaît ni la destination précise, ni la date de composition. Comme les autres, la *Messe en la majeur BWV 234* se compose de six morceaux, empruntés à des œuvres antérieures. Un grand *Kyrie* en trois parties réunit d'un seul tenant les trois implorations, le premier *Kyrie* en style concertant, le *Christe* et le second *Kyrie* en style fugué. Les motifs pointés du premier volet, les courbes descendantes du deuxième et la prestesse des lignes dans le troisième évoquent très clairement la majesté du Père, la compassion du Fils et l'ubiquité de l'Esprit. Le *Gloria*, lui, est constitué de trois airs enchâssés entre deux chœurs. Le compositeur découpant le texte comme il l'entend, le premier chœur se compose de huit sections, alternativement vivace et *adagio*. Les trois airs médians sont confiés successivement à la basse avec violon solo (*Domine Deus*), au soprano avec les deux flûtes (*Qui tollis*) et à l'alto avec violon et alto à l'unisson (*Quoniam tu solus sanctus*). Un grand chœur vient conclure. Après une brève introduction grave sur le *Cum sancto spiritu*, il fait éclater le *In gloria Dei Patris, Amen* en style fugué, dans un tempo très vif. Le 5 septembre 1727 mourait la princesse Christiane Eberhardine de Brandebourg-Bayreuth. Elle était l'épouse de l'électeur de Saxe Frédéric Auguste I^{er}, élu

roi de Pologne sous le nom d'Auguste II, dit Auguste « le Fort ». Pour accéder au trône de Varsovie, le prince avait dû renier sa foi luthérienne et se convertir au catholicisme ; mais Christiane Eberhardine était demeurée fidèle à sa confession luthérienne, de haute tradition en Saxe. Séparée de corps du souverain dont les frasques défrayaient la chronique, elle s'était réfugiée dans son château de Pretzsch, sur les bords de l'Elbe. Toutes ces circonstances la rendaient très chère au cœur des Saxons, qui lui vouaient une vénération toute particulière. Sa disparition fut cruellement ressentie, et un deuil de quatre mois fut décrété.

Dès le 12 septembre, un étudiant aristocrate, Hans Carl von Kirchbach, sollicitait l'autorisation de prononcer en l'église de l'université de Leipzig une oraison funèbre de sa composition à la mémoire de la princesse. La cérémonie serait rehaussée d'une musique qu'il commanda à Bach, en même temps qu'il en demandait le texte à un jeune écrivain en vue à Leipzig, le brillant humaniste Johann Christoph Gottsched.

L'ode qu'écrivit Gottsched se déroulait en strophes régulières, comme le genre le réclame. Mais imaginant une composition extrêmement variée, Bach ne pouvait pas s'en contenter. Il découpa donc le poème autrement, pour le plier à une organisation musicale en chœurs, airs et récitatifs, et le scinda en deux parties distinctes, la seconde beaucoup plus courte que la première.

La cérémonie eut lieu le 17 octobre, en l'église St-Paul de l'université. En compagnie de princes et de hauts dignitaires saxons et étrangers, les corps constitués s'y rendirent en procession, au son du glas de tous les clochers de la ville. Un catafalque s'élevait dans

l'église, dont le buffet d'orgue était tendu de noir. La chronique rapporte : « En attendant que tous eussent pris place, on préluda à l'orgue et l'ode funèbre [c'est-à-dire le livret de la cantate] composée par M. Johann Christoph Gottsched fut distribuée dans l'assistance par les appariteurs. Ensuite, on put entendre, la première partie avant l'éloge funèbre, la seconde après celui-ci, la musique composée à la manière italienne par M. le maître de chapelle Johann Sebastian Bach, pour clavecin (qu'il touchait lui-même), orgue, violes de gambe, luths, violons, flûtes douces et flûtes traverses, etc. » D'autres récits rapportent que la cérémonie se termina comme elle avait commencé, par une pièce d'orgue accompagnant la sortie des personnalités.

Le chroniqueur montre Bach dirigeant l'œuvre depuis le clavecin, « à la manière italienne », mais on peut aisément imaginer que le musicien tint à jouer lui-même les deux pièces d'orgue, au début et à la fin de la cérémonie, sur le plus bel instrument de la ville. Et tout porte à croire qu'il s'agissait du Prélude et Fugue dans la même tonalité de *si* mineur, composé pour la circonstance, que Bach a d'ailleurs recopié avec le plus grand soin¹. Quelques jours seulement plus tard, un étudiant de Leipzig paraît sous le choc : « Je souhaiterais que vous entendiez une fois à l'orgue M. Bach, auquel vous ne sauriez véritablement vous comparer non plus que quiconque à Brunswick ; je n'ai pour ma part jamais rien entendu de tel. »

La cérémonie tout entière s'est donc présentée comme un grand monument funéraire, sorte de catafalque sonore en forme d'arche parfaite : prélude d'orgue pour l'entrée dans l'église, première partie de la cantate, oraison funèbre, deuxième partie de la cantate, fugue

d'orgue pour conclure.

Bach a intitulé sa partition *Tombeau de S.M. la Reine de Pologne*. Son instrumentation est très particulière : flûtes traversières, hautbois et hautbois d'amour par deux, deux violons, alto, deux violes de gambe, deux luths et basse continue. Dominante d'instruments traditionnellement et culturellement liés à l'expression de la compassion, de la douleur intime et du sentiment de la mort. Originale, aussi, la construction de cette cantate : le premier chœur en style concertant, le deuxième en fugue, le dernier en lied, de rythme ternaire. Comme les airs, les quatre récitatifs, dont trois accompagnés, sont eux aussi chaque fois individualisés par une instrumentation différente et finement caractérisée.

Toute l'admirable musique de cette *Ode funèbre* est nouvelle, spécialement composée pour la circonstance, sans emprunt à des pages antérieures. Mais Bach en reprendra l'année suivante les chœurs d'entrée et de sortie dans la musique funèbre pour son cher protecteur et ami le prince d'Anhalt-Coethen (BWV 244a, 1728) ; puis ces deux mêmes chœurs, ainsi que les arias n°s 3, 5 et 8, dans la *Passion selon saint Marc* perdue (BWV 247, 1731).

Le prélude prend la parole avec véhémence, sous le sceau d'une urgence, d'une immédiateté saisissantes. Avec ses grands traits descendants, la houle de ses sanglots et ses interjections désespérées lancées vers le ciel, tout le morceau (marqué par Bach *organo pleno*, sur le grand plein jeu) impose le climat d'un dolorisme intense : quelque drame se reflète ici, qui confine au pathétisme. Les longues phrases d'un récitatif exploré, dans le ton par excellence de la tristesse, les



¹C'est la thèse que j'ai développée dans *Le Moulin et la Rivière*, au chapitre XII.

oppositions entre accords parfaits mineurs et accords de septième diminuée, les motifs de plaintes, les arabesques chantournées, intervalles diminués, altérations, tout associe étroitement le discours du prélude à une déploration, et en particulier sa structure, qui correspond à celle de l'oraison funèbre dans les traités de rhétorique sacrée de l'époque. De petits motifs, des intervalles caractéristiques y préfigurent le langage du chœur initial de l'Ode auquel prépare le Prélude.

La première partie de l'Ode est constituée de deux grands chœurs encadrant un ensemble de deux airs et trois récitatifs, en alternance. Exécuté par tout l'effectif vocal et instrumental, le chœur introductif paraît rappeler la procession lente et désolée qui a mené l'assistance à l'église. Toute la ville, tout le peuple pleurent la princesse disparue. Dès l'entrée des voix, leur ligne mélodique est entrecoupée de silences, comme par des sanglots. Le récitatif de soprano qui suit, au parcours chromatique tortueux, se développe sur une ponctuation régulière des basses et une douce et lancinante ondulation des cordes figurant les larmes du peuple dans l'affliction. Dans l'aria, le soprano dialogue avec le premier violon, mais à chacune de ses interventions, c'est bien entendu l'ensemble des « doux instruments à cordes » qui fait silence, comme le veut le texte.

C'est alors qu'en un très bref récitatif d'alto, accompagné par le tutti instrumental, Bach stylise le tintement du glas des cloches évoqué par le texte : petites notes répétées des deux flûtes, tout l'effectif des cordes en pizzicato, à quoi s'ajoutent les notes pincées des deux luths. Dans une mesure ternaire, l'aria est

celle d'une douce berceuse, celle de la mort paisible, nimbée d'une lumière sereine ; mais des modulations inattendues et étranges, empruntant à des tons mineurs, ne manquent pas de jeter par moments une ombre funèbre. Le chœur conclusif de cette première partie rappelle la digne attitude de la princesse dans sa vie et sa ferme résolution devant la mort. Très concis, sans introduction ni incipit instrumental, en style fugué, il prononce déjà une oraison funèbre.

Après cette première partie prenait place ce qui était l'objet principal de la cérémonie, le grand panégyrique en l'honneur de la défunte, qui devait durer entre une heure et une heure et demie. Faute de cette homélie, dont le texte n'a pas été retrouvé, et pour marquer une pause, on entendra ici un bref prélude de choral convenant parfaitement à la circonstance, *Herzlich tut mich verlangen*. Sa tonalité de si mineur, comme le Prélude, la Fugue et l'Ode, maintient le caractère de désolation propre à la cérémonie. Ses paroles également, dues au poète Christoph Knoll (1599), y conviennent parfaitement : « De tout cœur, j'aspire à une fin heureuse, car j'ai été ici-bas entouré de détresse et de misère. J'ai la joie de me séparer de ce monde mauvais, je désire la félicité éternelle. Ô Jésus, viens donc bientôt ! ». Quant à la musique, elle est empruntée, comme le font bien d'autres cantiques, à la vieille chanson de Haßler, utilisée entre autres pour le célèbre choral de la Passion entendu cinq fois dans la *Passion selon Matthieu*. Bach choisit de traiter ici la mélodie en arioso, comme si un chanteur en ornait spontanément la ligne.

On peut penser que dans sa longue oraison funèbre, le chevalier Kirchbach a cherché à développer une

signification spirituelle de la douleur et de la mort. Car c'est dans un climat étonnamment pacifié que s'ouvre la seconde partie de l'Ode, pour montrer la princesse parvenue à la lumière de son éternité bienheureuse. D'une grande densité affective, l'air de ténor conjugue la contemplation du ciel, la béatitude de la disparue et la conscience de la misère de l'homme. Le récitatif de basse se déroule sur des ondulations évoquant les vagues des cours d'eau cités par le texte, puis revient aux harmonies tendues et douloureuses du deuil et de la douleur, pour mieux préparer l'extraordinaire épilogue choral, dans la simplicité, la grandeur et l'apaisement. Sur le mètre d'une gigue lente se déroule la mélodie d'une sorte de douce chanson, presque populaire. Dans la seconde section du chœur s'élève un impressionnant unisson des quatre voix pour louer d'une seule voix la mémoire de la princesse, comme une épitaphe sonore : « Elle fut le lieu de la vertu, la joie et la louange de ses sujets ».

Reste à conclure par une fugue à l'orgue, pendant du prélude. Bach en choisit pour sujet le thème d'une chanson populaire bohémienne que devait connaître la princesse défunte. Or, c'est une triste chanson de mal mariée, ce qu'était bien la princesse : l'allusion est claire, et devait être compréhensible par tous à l'époque. En outre, le profil de ce motif et le traitement qu'en donne le musicien présentent des figures caractéristiques qui apparentent la Fugue au chœur précédent, exactement comme le faisait le Prélude avec le premier chœur de l'Ode. L'épitaphe finale paraît y circuler en filigrane, comme pour la prolonger et mener la méditation à son accomplissement.

Gilles Cantagrel

Katharine Fuge soprano

Katharine Fuge grandit à l'île de Jersey (Îles de la Manche), puis s'installe à Londres pour étudier le violon et la musique à la City University. Artiste complète et respectée, elle a pu développer un calendrier très actif et varié qui l'amène régulièrement dans les principaux festivals, salles de concert et cathédrales de toute l'Europe et partout dans le monde. Elle s'est créée une réputation de musicienne intègre et sensible, dotée d'un sens aigu du texte et du langage à la fois au concert et au récital.

Katharine Fuge chante régulièrement avec des chefs et des ensembles jouant sur instruments d'époque comme sur instruments modernes, ainsi qu'en récital de mélodie, où ses interprétations en anglais, allemand et français sont encensées par la critique. Tout au long de l'année 2000 elle s'est fréquemment produite en soliste dans le « Bach Cantata Pilgrimage » de John Eliot Gardiner avec les English Baroque Soloists, partout en Europe ainsi qu'à New York. Elle a fait ses débuts au Festival d'Aldeburgh en 2004, suivi en 2005 de sa première apparition au Festival de la Grange de Meslay. Parmi les moments forts de sa saison 2007, citons ses débuts au Festival International d'Édimbourg dans *La Création* de Haydn avec le Scottish Chamber Orchestra sous la direction de Roger Norrington, le *Requiem allemand* de Brahms avec Gardiner au Concertgebouw d'Amsterdam et au Royal Festival Hall de Londres, et les *Vêpres de la Vierge* de Monteverdi avec le Collegium Vocale de Gand. Ses derniers enregistrements comprennent notamment des versions acclamées par la critique de cantates de Bach avec Philippe Pierlot et le Ricerar Consort (*Actus Tragicus*

pour Mirare) et John Eliot Gardiner. Parmi ses autres enregistrements figurent le *Gloria* de Vivaldi et le *Dixit Dominus* de Haendel, ainsi que *Le Messie* de Haendel avec les Regensburger Domspatzen et Musica Florea Prague.

"Katharine Fuge nous a ouvert les portes du paradis."
(*Le Figaro*)

Carlos Mena alto

Carlos Mena (Vitoria-Gasteiz, 1971) se forme à la Schola Cantorum Basiliensis de Bâle, en Suisse, avec ses maîtres R. Levitt et R. Jacobs.

En tant que soliste, il collabore avec plusieurs ensembles à travers le monde, entre autres au Gran Teatro Liceu de Barcelone, Teatro Real de Madrid, Suntory Hall et Opera City Hall de Tokyo, Osaka Symphony Hall, Teatro Colón de Buenos Aires, Alice Tully Hall de New York, Max Fisher Hall de Detroit, Sydney Opera House, Concert Hall de Melbourne...

Il chante l'opéra *Radamisto* (rôle-titre) de G.F. Haendel à la Felsenreitschule de Salzbourg, au Musikverein de Vienne et au Concertgebouw de Amsterdam, *L'Orfeo* (Speranza) à la Staatsoper de Berlin, *Il Trionfo del Tempo e del Disinganno* (Disinganno) de Haendel au Grosses Festspielhaus de Salzbourg ; et *Europa*5 de John Cage au Festival des Flandres.

Son récital "De Aeternitate" (Mirare, avec le Ricercar Consort) a gagné le "Diapason d'Or" de l'année 2002 ; "Et Iesum" (Harmonia Mundi) reçut le prix "CD Compact" de l'année 2004 ; le "Stabat Mater" de Vivaldi (Mirare, avec le Ricercar Consort) a gagné l'Internet Classical Award.

Carlos Mena chante également le répertoire du XX^e

siècle : Stravinsky, Britten, Orff, Bernaola, Bernstein, Cage et se produit également dans le répertoire du lied romantique.

Jan Kobow ténor

Jan Kobow est né à Berlin. Il étudie d'abord l'orgue (à la Schola Cantorum de Paris) et la musique d'église (à Hanovre) avant de se tourner vers les études vocales avec Sabine Kirchner à Académie de Musique de Hambourg. En 1998 il remporte le Premier Prix au onzième Concours International Bach à Leipzig.

Il se produit avec des chefs tels que Howard Arman, Stefan Asbury, Frieder Bernius, Marcus Creed, Paul Goodwin, Robin Gritton, Nikolaus Harnoncourt, Thomas Hengelbrock, Philippe Herreweghe, René Jacobs, Sigiswald Kuijken, Gustav Leonhardt, Hermann Max, Philippe Pierlot, Hans-Christoph Rademann, Ludger Rémy, Daniel Reuss, Michael Schönheit, Morten Schuldt-Jensen, Andreas Spering, Masaaki Suzuki, Jeffrey Tate, Jos van Veldhoven, ainsi qu'avec des ensembles comme l'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig, le Freiburger Barockorchester et l'Akademie für Alte Musik Berlin.

Jan Kobow est fortement attiré par la mélodie, surtout par le lied allemand de l'époque romantique, et chante souvent en récital avec Graham Johnson, Cord Garben, Burkhard Kehring, Phillip Moll, et d'autres artistes. Il se produit également avec d'éminents spécialistes du piano tels que Leo van Doeselaar, Ludger Rémy et Kristian Bezuidenhout. Il a déjà sorti deux disques de lieder.

Jan Kobow se produit régulièrement avec l'ensemble vocal Himmlische Cantorey dont il est membre fondateur.

Jan Kobow a été engagé pour de nombreux enregistrements et diffusions radiophoniques. Plusieurs CD ont obtenu le Deutscher Schallplattenpreis. Il a également participé à plusieurs concerts et enregistrements du « Bach Cantata Pilgrimage », l'intégrale des cantates de J.S. Bach sous la direction de John Eliot Gardiner.

Stephan MacLeod basse

Stephan MacLeod est genevois. Il a étudié le violon, le piano et le chant, d'abord dans sa ville natale, puis à Cologne avec Kurt Moll, et enfin à Lausanne avec Gary Magby.

Sa carrière de concertiste a commencé pendant ses études par une fructueuse collaboration avec Reinhard Goebel et Musica Antiqua Köln. Depuis, il chante régulièrement avec Leonhardt, Herreweghe, Savall, Corboz, Kuijken, Harding, Junghänel (Cantus Cölln), Van Immerseel (*Anima Aeterna*), Suzuki (Bach Collegium Japan), Coin, Pierlot (Ricercar Consort), Stubbs (*Tragicomedia*), Rilling, Bernius ou López - Cobos, ainsi qu'avec l'Ensemble Huelgas dont il a été première basse pendant cinq ans.

Sa carrière l'a déjà emmené dans la plupart des grands centres et festivals de musique en Europe ainsi qu'aux Etats-Unis, au Canada, en Amérique du Sud, en Chine et maintes fois au Japon.

Il a également poursuivi des études de direction d'orchestre et est le chef de l'Ensemble *Gli Angeli* Genève, dont la saison de concerts est articulée autour des cantates de Bach.

Plus de 40 disques, dont de nombreux primés par la critique, documentent son travail.



Ses rendez-vous en 2007 incluent une tournée dans la Passion selon Saint Jean avec Tafelmusik au Canada, des concerts avec le Collegium Vocale de Philippe Herreweghe ainsi que la sortie du premier volume de l'intégrale de l'œuvre de César Franck pour orgue et voix. Il participera également à plusieurs projets d'enregistrements : un disque de cantates profanes de Bach avec Gustav Leonhardt, des cantates allemandes pour basse seule avec le Ricercar Consort, des cantates en duo de Bach avec Les Folies Françaises.

Francis Jacob orgue

Francis Jacob a étudié l'orgue et le clavecin auprès de S. Ciaravolo, A. Stricker, A. Zylberajch, M. Gester (Strasbourg), J. Boyer (Lyon), J. W. Jansen (Toulouse), et J. Christensen (Bâle).

Il a remporté plusieurs concours d'orgue dont le concours A. Guilmant de Boulogne-sur-Mer, 1987, et le concours d'orgue international de Brugge, Belgique, 1997. Il est également titulaire du Certificat d'Aptitude à l'Enseignement de l'Orgue et du Certificat d'Aptitude aux fonctions de professeur spécialisé en Musique Ancienne.

Son activité d'interprète l'amène à se produire en concert, en soliste ou en ensembles vocaux et instrumentaux (Ricercar Consort, Le Concert Royal, A Sei Voci, le Parlement de Musique, Eloquential) dans toute l'Europe et ailleurs.

Il est le titulaire de l'orgue de Saessolsheim (Alsace), construit en 1995 par Bernard Aubertin, facteur d'orgue à Courtfontaine (Jura), et mène avec l'Association des Amis de l'Orgue de Saessolsheim une importante

activité musicale autour de ce magnifique instrument. Il pratique en outre la facture d'orgue et de clavecins. En 2001, il a été nommé professeur d'orgue au Conservatoire de Strasbourg.

Francis Jacob a enregistré des œuvres du XVII^e et du XVIII^e siècles à Saessolsheim, des œuvres du XVIII^e et du XIX^e siècles à Uffheim (Alsace, orgue Herbuté, XIX^e siècle), des œuvres de Bach, Mozart, Böhm à St-Loup-sur-Thouet (orgue Bernard Aubertin, 1998), et un disque Bach à l'orgue de Saessolsheim en juin 2000. Ce dernier enregistrement en particulier est accueilli de manière très chaleureuse par le public et la critique spécialisée (10 de *Répertoire*, «Choc» du *Monde de la Musique*).

Ricercar Consort

« Ricercar », recherche, cette devise caractérise depuis sa création le travail du Ricercar Consort.

En 1985, c'est avec «*L'Offrande Musicale*» de J.S. Bach que l'ensemble donne sa première tournée de concert, ayant déjà acquis par ses enregistrements une solide réputation internationale, notamment dans le domaine des cantates et de la musique instrumentale du baroque allemand.

Aujourd'hui, sous la direction de Philippe Pierlot, le Ricercar Consort continue d'explorer le répertoire baroque, de la musique de chambre à l'opéra ou à l'oratorio, et fascine les mélomanes par ses interprétations à la fois profondes et rigoureuses.

Philippe Pierlot direction et viole de gambe

Philippe Pierlot est né à Liège. Après avoir étudié la guitare et le luth en autodidacte, il se tourne vers la viole de gambe qu'il étudie auprès de Wieland Kuijken. Son répertoire comprend des œuvres contemporaines, dont plusieurs lui sont dédiées, et il est un des rares interprètes à jouer du baryton, instrument méconnu pour lequel Haydn a composé près de 150 œuvres.

Il dirige le Ricercar Consort, ensemble avec lequel il aborde principalement le répertoire du XVII^e siècle, révélant au public de nombreux compositeurs et œuvres de grande valeur.

Il a adapté et restauré les opéras *Il Ritorno d'Ulisse* de Monteverdi (donné entre autres au Théâtre de la Monnaie, Lincoln Center de New York, Hebbel Theater de Berlin, Melbourne Festival...), *Sémélé* de Marin Marais ou encore la *Passion selon St Marc* de Bach.

Parmi ses prochains projets, citons les cantates de Buxtehude, Bruhns ou Bach, les motets et messes de Dumont et Charpentier avec le Collegium Vocale de Gand, la musique pour viole de C.P.E. Bach, Marais et Couperin...

Ses enregistrements les plus récents sont consacrés aux *Fantazias* pour violes de Purcell, à la musique de chambre de Hacquart et de William Lawes.

« ...on soulignera surtout combien Philippe Pierlot, en musicien et en praticien accompli, parvient à mettre à la portée de l'écoute la richesse et la complexité de l'écriture, faisant de l'enchevêtrement des chromatismes, des thèmes et des figures, une matière lumineuse et captivante, guidant les chanteurs avec naturel. » (*Martine Dumont-Mergeay - Le Vif*)

J.S. Bach

A funeral monument for the queen of Poland

Besides the monumental Mass in B minor, we know four other masses by Bach, all consisting only of a Kyrie and a Gloria, in conformity with Lutheran liturgical practice of the time, and five settings of the Sanctus, all of them in the traditional ecclesiastical language of Latin. We know neither why exactly they were written, nor when. Like the others, the Mass in A major BWV 234 is composed of six movements, borrowed from earlier works. An extended three-section Kyrie brings the three implorations together in a single sweep, the first 'Kyrie eleison' in concertante style, the 'Christe' and the second 'Kyrie eleison' in fugal style. The dotted motifs of the first section, the descending curves of the second and the nimble lines of the third very clearly evoke the majesty of God the Father, the compassion of the Son and the ubiquity of the Holy Spirit. The Gloria comprises three arias framed by two choruses. The composer gives himself considerable freedom in subdividing the text, so that the first chorus is made up of eight sections, alternately *vivace* and *adagio*. The three central arias are assigned successively to bass with violin solo ('Domine Deus'), soprano with the two flutes ('Qui tollis') and alto with violin and viola in unison ('Quoniam tu solus sanctus'). A large-scale chorus concludes the work. After a brief grave introduction on 'Cum sancto spiritu', the 'In gloria Dei Patris, Amen' bursts forth in fugal style, in a very lively tempo. Princess Christiane Eberhardine of Brandenburg-Bayreuth died on 5 September 1727. She was the wife of the Elector of Saxony Friedrich August I, elected

King of Poland under the title of August II, known as August 'the Strong'. In order to take up his throne in Warsaw, the prince had been obliged to renounce the Lutheran faith and convert to Catholicism; but Christiane Eberhardine had remained faithful to the Lutheran confession, long established in Saxony. Living apart from her husband, whose notorious escapades were public knowledge, she had taken refuge in her castle at Pretzsch, on the banks of the Elbe. All these circumstances endeared her to the Saxons, who held her in special veneration. Her death was felt as a cruel blow, and four months of mourning were decreed. On 12 September, an aristocratic student, Hans Carl von Kirchbach, asked for permission to pronounce in the university church of Leipzig a funeral oration he had written in memory of the princess. The ceremony was to be enhanced by music he commissioned from Bach, a setting of a text he had simultaneously requested from a young writer prominent in Leipzig, the brilliant humanist Johann Christoph Gottsched. The ode Gottsched duly wrote was in regular stanzas, as the genre required. But Bach, who had an extremely varied composition in mind, could not content himself with this. He therefore divided the poem up differently, in order to bend it to a musical organisation into choruses, arias and recitatives, and split it into two separate parts, the second much shorter than the first. The ceremony took place on 17 October, in the university church of St Paul. In the company of Saxon and foreign princes and high-ranking dignitaries, the constitutional bodies wended their way there in procession, to the sound of tolling bells from all the city's steeples. A catafalque had been erected in the church, and the

organ case was hung with black. A contemporary report informs us: 'When, then, everyone had taken his place, there had been a prelude on the organ and the Ode of Mourning [i.e. the words of the cantata] written by Magister Johann Christoph Gottsched... had been distributed among those present by the beadles, there was shortly heard the music of mourning composed in the Italian manner by Kapellmeister Johann Sebastian Bach, with harpsichord (which he played himself), organ, violas da gamba, lutes, violins, recorders, transverse flutes, etc., half being heard before and half after the oration of praise and mourning.' Other accounts reveal that the ceremony ended as it had begun, with an organ piece accompanying the departure of the important personalities.

The contemporary chronicler describes Bach directing the work from the harpsichord, 'in the Italian manner', but one can easily imagine that he was keen to play the two organ pieces at the opening and conclusion of the ceremony himself, on the finest instrument in the city. And all the indications are that the music in question was the Prelude and Fugue in B minor (the same tonality as the ode), specially composed for the circumstance, which Bach had moreover copied out with the greatest care². Just a few days later, a Leipzig student was apparently still under the spell: 'I should like you once to hear the organ playing of Mr Bach, to whom you would truly not be able to compare, any more than anyone else at Brunswick; for my part I have never heard anything like it.'

Thus the whole ceremony was presented as an imposing funerary monument, a sort of catafalque in sound, shaped like a perfect arch: an organ prelude for

the entrance to the church, the first part of the cantata, the funeral oration, the second part of the cantata, and an organ fugue to end with.

Bach entitled his score *Tombeau de S.M. la Reine de Pologne (Tombeau)* of Her Majesty the Queen of Poland). Its instrumentation is highly unusual: pairs of transverse flutes, oboes and oboes d'amore, two violins, viola, two violas da gamba, two lutes, and basso continuo. There is a predominance of instruments traditionally and culturally linked with the expression of compassion, intimate grief, and consciousness of death. This cantata is also original in its construction, with its first chorus in concertante style, the second a fugue, and the last in song form and triple time. Like the arias, the four recitatives, three of them accompanied, are each individualised by different instrumentation and subtly characterised.

All the admirable music of this 'Mourning Ode' (*Trauer Ode*) is new, specially composed for the occasion, without borrowings from earlier works. But Bach was to reuse the opening and closing choruses the next year in the funeral music for his dear patron and friend the Prince of Anhalt-Cöthen (BWV 244a, 1728), and the same two choruses and three arias (nos.3, 5 and 8) in the lost *St Mark Passion* (BWV 247, 1731).

The organ prelude begins the musical proceedings with vehemence, in an atmosphere of arresting urgency and immediacy. With its sweeping descending runs, the swell of its sobbing motifs and its desperate interjections hurled at heaven, the entire piece (marked by Bach *organo pleno*, to be played by the full flue chorus) establishes a mood of intense dolorism: clearly some drama bordering on pathos is reflected here. The long

²This is the argument developed in chapter XII of my study of Bach, *Le moulin et la rivière* (Paris: Fayard, 1998).



phrases of a mournful recitative, in the key of sadness *par excellence*, the contrasts between minor triads and chords of the diminished seventh, the weeping motifs, the fretted arabesques, diminished intervals, chromatic alterations: everything closely associates the discourse of the prelude with a lamentation, and in particular its structure, which corresponds to that of the funeral oration in contemporary treatises of sacred rhetoric. Brief motifs and characteristic intervals prefigure the language of the ode's opening chorus, for which the prelude prepares us.

The first part of the Ode is made up of two large-scale choruses framing a group of two arias and three recitatives, in alternation. Performed by the full vocal and instrumental forces, the introductory chorus seems to recall the slow, desolate procession which led the congregation to the church. The entire city, the entire people mourn the dead princess. Right from the first entrance of the voices, their melodic line is broken by rests, as if by sobs. The soprano recitative that follows, with its tortuous chromatic course, develops over a regular punctuation from the basses and a gentle, obsessive undulation in the strings representing the tears of the afflicted people. In the aria, the soprano engages in dialogue with the first violin, but at each of her interventions, it is of course the whole group of 'sweet strings' that falls silent, as the text directs.

At this point, in a very brief alto recitative accompanied by the full instrumental forces, Bach stylises the tolling bells evoked by the text: short repeated notes on the two flutes, the entire body of strings pizzicato, supplemented by the plucked notes of the two lutes. The aria, in triple time, is suggestive of a gentle cradle-

song, of peaceful death, suffused with serene light; but unexpected, strange modulations, encroaching on minor keys, nonetheless cast a gloomy shadow from time to time. The concluding chorus of this first part recalls the princess's dignified attitude in her life and her firm resolve in the face of death. This extremely concise piece in fugal style, without introduction or instrumental preamble, already pronounces a funeral oration in itself.

After this first part came the principal object of the ceremony, the grand panegyric in honour of the deceased, which must have lasted between an hour and an hour and a half. In the absence of this homily, whose text is not extant, and in order to mark a pause, this performance includes a brief chorale prelude perfectly suited to the circumstances, *Herzlich tut mich verlangen*. Its key of B minor, as in the prelude, fugue and ode, maintains the character of desolation appropriate to the ceremony. Its words too, written by the poet Christoph Knoll (1599), are ideal for this purpose: 'I yearn with all my heart / For a blessed end, / Since here I am surrounded / By sorrow and misery. / I rejoice to leave / This wicked world, / I long for heavenly joys. / O Jesus, come quickly!' As to the music, it is borrowed, as in the case of many other hymns, from the old sacred song by Haßler, used among others for the celebrated Passion chorale heard five times in the *St Matthew Passion*. Bach opts here to treat the melody as an *arioso*, as if a singer were spontaneously decorating the line.

We may imagine that, in his long funeral oration, von Kirchbach sought to discuss a spiritual meaning for grief and death, for the second part of the ode opens

¹The *tombeau*, a genre much practised in seventeenth- and eighteenth-century France, was a piece of music in memory of a notable figure, often a musician; it was revived by Ravel in his *Tombeau de Couperin*. (Translator's note)

in an astonishingly peaceful mood, as if to show the princess once she has reached the light of her blissful eternity. The tenor aria, a movement of great affective density, combines contemplation of heaven, the beatitude of the deceased, and consciousness of man's wretchedness. The bass recitative advances over an undulating accompaniment evoking the waves of the rivers mentioned in the text, then returns to the tense, painful harmonies of mourning and grief, the better to prepare the way for the extraordinary choral epilogue, in all its simplicity, grandeur and tranquillity. To the metre of a slow gigue unfolds the melody of a sort of gentle song, almost folk-like in character. In the second section of the chorus the four voices launch into an impressive unison to extol the princess's memory with a single voice, like an epitaph in sound: 'She was virtue itself, the joy and honour of her subjects.'

It remains only to conclude with a fugue on the organ, the counterpart of the prelude. Bach chooses as its subject the theme of a Bohemian folksong that the late princess must have known. Now, this happens to be a sad tale of an unhappily married woman, like the princess herself: the allusion is obvious, and must have been easily understood by everyone at the time. Moreover, the shape of this motif and the way the composer handles it present characteristic figures that link the fugue to the preceding chorus, exactly as the prelude did with the ode's opening chorus. The final epitaph seems constantly present in the background of this fugue, as if to prolong it and bring the meditation to its fulfilment.

Gilles Cantagrel

Katharine Fuge soprano

Katharine Fuge grew up on the Channel Island of Jersey, and moved to London to study violin and music at the City University. Since then, as a respected and versatile performer, she has developed a busy and varied schedule singing regularly in major festivals, concert venues and cathedrals across Europe and worldwide. She has a well-established reputation as a performer of great integrity and sensitivity, with a special feeling for text and language in both concert and recital. Katharine performs regularly with directors and ensembles working with both period and modern instruments, and is an acclaimed and accomplished recitalist, singing in English, German and French. Throughout 2000 she was a frequent soloist in John Eliot Gardiner's Bach Cantata Pilgrimage with the English Baroque Soloists in venues throughout Europe and in New York. She made her debut at the Aldeburgh Festival in 2004, and in 2005 at the Grange de Meslay Festival in France.

Highlights of Katharine's 2007 season include her debut at the Edinburgh International Festival performing Haydn's *Die Schöpfung* with Roger Norrington and the Scottish Chamber Orchestra, Brahms's *Deutsches Requiem* at the Concertgebouw, Amsterdam and the Royal Festival Hall, London with Gardiner, and Monteverdi's *Vespro della Beata Vergine* of 1610 with Collegium Vocale.

Katharine's most recent recording releases include critically acclaimed performances of Bach cantatas with both Philippe Pierlot and the Ricerar Consort (*Actus Tragicus* for *Mirare*) and Gardiner. Among her other recordings are Vivaldi's *Gloria*, Handel's *Dixit*

Dominus and Handel's *Messiah* with the Regensburger Domspatzen and Musica Florea Prague.

Carlos Mena alto

Carlos Mena was born in Vitoria-Gasteiz (Spain) in 1971, and received his training at the Schola Cantorum Basiliensis in Basel, where his teachers were Richard Levitt and René Jacobs.

As a soloist he appears with a variety of ensembles around the world, in such venues as the Gran Teatre Liceu in Barcelona, Teatro Real in Madrid, Suntory Hall and Opera City Hall in Tokyo, Osaka Symphony Hall, Teatro Colón in Buenos Aires, Alice Tully Hall in New York, Max Fisher Hall in Detroit, Sydney Opera House, and the Melbourne Concert Hall.

His operatic performances have included Handel's *Radamisto* (title role) at the Felsenreitschule in Salzburg, the Vienna Musikverein and the Amsterdam Concertgebouw; Monteverdi's *L'Orfeo* (Speranza) at the Berlin Staatsoper; Handel's *Il Trionfo del Tempo e del Disinganno* (Disinganno) at the Grosses Festspielhaus in Salzburg; and John Cage's *Europæa5* at the Flanders Festival.

His recital *De Aeternitate* (Mirare, with the Ricercar Consort) won a Diapason d'Or of the Year in 2002; *Et Iesum* (Harmonia Mundi) was awarded the CD Compact Prize for the year 2004; and his recording of the Vivaldi *Stabat Mater* (Mirare, with the Ricercar Consort) received the Internet Classical Award.

Carlos Mena also sings twentieth-century music – Stravinsky, Britten, Orff, Bernaola, Bernstein, and Cage – and appears in the Romantic lied repertoire.

Jan Kobow tenor

Jan Kobow was born in Berlin and initially studied organ (Schola Cantorum in Paris) and church music (Hanover), before taking up the study of voice at the Academy of Music in Hamburg with Sabine Kirchner. In 1998 he won first prize at the eleventh International Bach Competition in Leipzig.

He performs with conductors such as Howard Arman, Stefan Asbury, Frieder Bernius, Marcus Creed, Paul Goodwin, Robin Gritton, Nikolaus Harnoncourt, Thomas Hengelbrock, Philippe Herreweghe, René Jacobs, Sigiswald Kuijken, Gustav Leonhardt, Hermann Max, Philippe Pierlot, Hans-Christoph Rademann, Ludger Rémy, Daniel Reuss, Michael Schönheit, Morten Scholdt-Jensen, Andreas Spering, Masaaki Suzuki, Jeffrey Tate, Jos van Veldhoven and with ensembles such as the Leipzig Gewandhaus Orchestra, the Freiburg Baroque Orchestra and the Akademie für Alte Musik Berlin.

Jan Kobow feels a strong attachment to lied, particularly German art song of the Romantic period, and gives frequent recitals with Graham Johnson, Cord Garben, Burkhard Kehring, Phillip Moll, and other artists. He also performs with noted fortepiano specialists such as Leo van Doeselaar, Ludger Rémy, and Kristian Bezuidenhout. He has released two recordings of lieder on CD.

Jan Kobow performs regularly with the vocal ensemble 'Himmlische Cantorey', of which he is a founding member.

Jan Kobow has been engaged for numerous CD productions and broadcasts. Several of his recordings have received the Deutscher Schallplattenpreis. He

also participated in several concerts and the recordings of the complete cantatas of J.S. Bach (Bach Cantata Pilgrimage) under the direction of John Eliot Gardiner.

Stephan MacLeod bass

Born in Geneva, Stephan MacLeod studied violin, piano, and singing, first in his native city, then in Cologne with Kurt Moll, and finally with Gary Magby in Lausanne.

His career as a concert singer began during his studies, with a fruitful collaboration with Reinhard Goebel and Musica Antiqua Köln. Since then he has sung regularly with Leonhardt, Herreweghe, Savall, Corboz, Kuijken, Harding, Junghänel (Cantus Cölln), Van Immerseel (Anima Aeterna), Suzuki (Bach Collegium Japan), Coin, Pierlot (Ricercar Consort), Stubbs (Tragicomedia), Rilling, Bernius and López-Cobos, as well as with the Huelgas Ensemble of which he was first bass for five years.

His career has already taken him to most of the main music centres and festivals of Europe, as well as in the USA, Canada, South America and China, and is a frequent visitor to Japan.

He has also studied conducting, and is the director of the Ensemble Gli Angeli Genève, whose concert season is focused on the Bach cantatas.

His work has been documented on nearly forty CDs, several of which have won awards in the press.

His projects for 2007 include a tour of Canada in the *St John Passion* with Tafelmusik, concerts with Philippe Herreweghe's Collegium Vocale, and the release of the first volume of the complete works of César Franck for organ and voice. He will also take part in several

recordings: a CD of Bach secular cantatas with Gustav Leonhardt, German cantatas for solo bass with the Ricercar Consort, and duo cantatas by Bach with Les Folies Françaises.

Francis Jacob organ

Francis Jacob studied organ and harpsichord with Sylvain Ciaravolo, André Stricker, Aline Zylberajch and Martin Gester in Strasbourg, Jean Boyer in Lyon, Jan Willem Jansen in Toulouse, and Jesper Christensen in Basel.

He has won several organ competitions, including the Alexandre Guilmant Competition at Boulogne-sur-Mer in 1987 and the Bruges International Organ Competition in 1997. He is also a qualified teacher (Certificat d'Aptitude) of the organ and of early music.

His activities as a concert artist, both as solo recitalist and with vocal and instrumental ensembles (Ricercar Consort, Le Concert Royal, A Sei Voci, Le Parlement de Musique, Eloquentia) have taken him throughout Europe and beyond.

He is resident organist of the organ of Saessolsheim (Alsace), built in 1995 by Bernard Aubertin, organ builder at Courtefontaine (Jura), and, along with the Association des Amis de l'Orgue de Saessolsheim, pursues a full programme of musical activities centring on this magnificent instrument. He is also an organ and harpsichord builder himself.

In 2001 he was appointed professor of organ at the Strasbourg Conservatoire.

Francis Jacob has recorded works of the seventeenth and eighteenth centuries at Saessolsheim, works of the eighteenth and nineteenth centuries at Uffheim

(Alsace, nineteenth-century Herbuté organ), works by Bach, Mozart, and Böhm at St-Loup-sur-Thouet (organ by Bernard Aubertin, 1998), and a Bach CD at the organ of Saessolsheim in June 2000. The latter release was particularly warmly received by the public and the specialised press (10 de *Répertoire*, 'Choc' du *Monde de la Musique*).

Ricercar Consort

Ricercar, to seek, has been the underlying motto of the Ricercar Consort ever since its foundation.

It was in 1985, with J. S. Bach's *Musical Offering*, that the ensemble made its first concert tour, having already acquired a solid international reputation with its recordings, notably in German Baroque cantatas and instrumental music.

Today, under the direction of Philippe Pierlot, the Ricercar Consort continues to explore the Baroque repertoire, from chamber music to opera and oratorio, and to enthral music-lovers with performances that are both profound and rigorous.

Philippe Pierlot conductor

Philippe Pierlot was born in Liège. After teaching himself the guitar and the lute, he turned his attention to the viola da gamba, which he studied with Wieland Kuijken. His repertoire includes contemporary works, a number of which have been dedicated to him, and he is one of the few performers to play the baryton, a little-known instrument for which Haydn composed nearly 150 works.

He is the director of the Ricercar Consort, and devotes most of his work to the seventeenth-century repertoire,

in which he has offered the public a chance to discover many composers and works of great value.

He has edited and revived a number of operas, including Monteverdi's *Il ritorno d'Ulisse* (given at the Théâtre de la Monnaie in Brussels, Lincoln Center in New York, the Hebbel-Theater in Berlin, and the Melbourne Festival, among other venues) and the *Sémélé* of Marin Marais, and also Bach's *St Mark Passion*.

His forthcoming projects include cantatas by Buxtehude, Bruhns and Bach, motets and masses by Dumont and Charpentier with Collegium Vocale Gent, and music for viol by C. P. E. Bach, Marais and Couperin.

His most recent recordings have been devoted to Purcell's *Fantazias* for viols and chamber music by Hacquart and William Lawes.

'...it should be emphasised, above all, how successful Philippe Pierlot is, as a musician and an accomplished executant, in conveying to his listeners the richness and complexity of the writing, making the tangle of chromaticisms, themes and figures into luminous, captivating matter, guiding the singers with naturalness.' (Martine Dumont-Mergeay - *Le Vif*)



J.S. Bach Grabmal der I.M. Königin von Polen

Neben der gewaltigen h-Moll Messe kennen wir von Bach noch vier weitere Messen, die gemäß der damaligen lutherischen Tradition nur aus einem *Kyrie* und einem *Gloria* bestehen, sowie fünf *Sanctus*, deren Entstehungsdatum und Bestimmung nicht bekannt sind. Die *Messe in A-Dur BWV 234* besteht aus sechs, früheren Werken entlehnten Teilen. Ein großes dreiteiliges *Kyrie* enthält die drei Bittgebete, das erste *Kyrie* im konzertanten Stil, das *Christe* und das zweite *Kyrie* fugiert. Die punktierten Motive des ersten, die absteigenden Bögen des zweiten und die Behendigkeit des letzten Teiles malen deutlich die Herrlichkeit des Vaters, die Vergebung des Sohnes und die Allgegenwart des Heiligen Geistes. Das *Gloria* besteht aus einem Anfangs- und Schlusschor sowie drei Arien. Der erste Chor besteht aus acht Teilen, abwechselungsweise *vivace* und *adagio*. In der ersten Arie wird der Bass von einer Violine begleitet (*Domine Deus*), in der zweiten der Sopran von zwei Flöten (*Qui tollis*) und in der dritten der Alt von Violine und unisono Bratsche (*Quoniam tu solus Sanctus*). Im großen Schlusschor erstrahlt nach einer kurzen gemessenen Einleitung über *Cum sancto spiritu* das *In gloria Dei Patris, Amen* als rasche Fuge.

Am 5. September 1727 starb die Prinzessin Christiane Eberhardine von Brandenburg-Bayreuth. Sie war die Gattin des Kurfürsten von Sachsen Friedrich August I. und als August II., August der Starke genannt, auch König von Polen. Für den polnischen Thron hatte er sich

von seinem lutherischen Glauben lossagen und zum katholischen Glauben übertreten müssen. Christiane Eberhardine war dem in Sachen traditionellen lutherischen Glauben treu geblieben. Sie hatte sich auf Schloss Pretzsch an der Elbe zurückgezogen, um dort von ihrem Gatten, dessen Eskapaden die Chroniken füllten, getrennt zu leben. Diese Umstände brachten sie dem Volk umso näher und die Sachsen verehrten sie sehr. Ihr Tod löste tiefe Betroffenheit aus und es wurde eine viermonatige Trauer verhängt.

Am 12. September holte ein vermögender adeliger Student Hans Carl von Kirchbach beim König die Genehmigung für eine Trauerfeier in der Universitätskirche Leipzig ein. Er beauftragte Bach für die Komposition der Trauerode und einen jungen aufstrebenden Dichter Johann Christoph Gottsched für den Text.

Die von Gottsched geschriebene Ode stand dem Genre gemäß in regelmäßigen Strophen. Bach arbeitete sie jedoch in eine zehnsätzige Kantate mit Chören, Arien und Rezitativen um und teilte sie in einen ersten längeren und einen zweiten kurzen Teil.

Die Feier fand am 17. Oktober im Beisein von Prinzen und hohen sächsischen und ausländischen Würdenträgern statt, die sich in einer Prozession zum Totengeläut der Kirchenglocken der ganzen Stadt in die Universitätskirche St. Paul begaben. In der Kirche erhob sich ein Katafalk und die Orgel war mit schwarzen Tüchern verhängt. Die Chronik berichtet: „Während alle Platz nahmen, erklang das Orgelvorspiel und die von Herrn Johann Christoph Gottsched gedichtete Trauerode [d.h. der Text zur Kantate] wurde verteilt. Der erste Teil ertönte vor der Trauerrede,

der zweite nachher; die Musik war vom Herrn Kapellmeister Johann Sebastian Bach für Cembalo (das er selber spielte), Orgel, Gamben, Lauten, Violinen, Block- und Traversflöten, etc. komponiert.“ Die Feier endete wiederum mit einem Orgelspiel, zu dem die Würdenträger die Kirche verließen.

Der Chroniker beschreibt wie Bach das Werk „auf italienische Art“ vom Cembalo aus dirigierte. Wahrscheinlich ließ es sich Bach nicht nehmen, auch die beiden Orgelstücke zu Beginn und Ende der Feier auf der schönsten Orgel der Stadt zu spielen. Es handelte sich dabei um die für diesen Anlass komponierten Präludium und Fuge in derselben Tonart h-Moll, die Bach zur späteren Wiederverwendung sorgfältig kopiert hatte⁴. Nur wenige Tage später schreibt ein Leipziger Student wie unter Schock: „Ich wünschte Sie hörten einmal Herrn Bach an der Orgel, mit dem weder Sie noch sonst jemand in Braunschweig sich vergleichen könnte; ich habe so etwas noch nie gehört.“

Die Feier präsentierte sich als großartiges Grabmal, eine Art klanglicher Katafalk in perfekter Bogenform: Orgelpräludium zum Eingang in die Kirche, erster Teil der Kantate, Grabrede, zweiter Teil der Kantate, Orgelfuge zum Ausgang.

Bach schrieb als Titel auf seine Partitur *Grabmal der Ihre Majestät Königin von Polen*. Die Instrumentierung ist ungewöhnlich: Traversflöten, zwei Oboen und zwei Oboen d'amore, zwei Violinen, Bratsche, zwei Gamben, zwei Lauten und Basso Continuo. Die meisten dieser Instrumente werden traditionell und kulturell mit dem Ausdruck von Trauer assoziiert. Auch der Aufbau ist ungewöhnlich: der erste Chor in konzertantem Stil, der zweite als Fuge, der dritte in einer dreiteiligen Liedform.

Wie bei den Arien verleiht die jeweils unterschiedliche Instrumentierung jedem der vier Rezitative (drei mit Begleitung) einen individuellen Charakter.

Diese ganze wunderbare Musik war nicht anderen Werken entnommen, sondern allein für diesen Anlass komponiert worden. Bach wird jedoch im folgenden Jahr den Eingangs- und den Schlusschor in der Trauermusik für seinen Förderer und lebenslangen Freund, den Prinzen von Anhalt-Köthen (BWV 244a, 1728) wieder aufnehmen; dieselben Chöre sowie die Arien Nr. 3, 5 und 8 wird er in der verschollenen *Markuspassion* (BWV 247, 1731) wieder verwenden.

Das Präludium ergreift das Wort mit unmittelbarer Dringlichkeit. Durch die großen absteigenden Linien, den wogenden Klagen und den zum Himmel gerichteten verzweifelten Rufen entsteht gleich zu Beginn der durch das ganze Stück hindurch präsente zerreißen Schmerz: ein erschütterndes Drama spielt sich hier ab. Die langen Phrasen eines schmerz erfüllten Rezitativs als Ausdruck tiefster Trauer *par excellence*, die Gegensätze reiner Moll-Intervalle und verminderter Septim-Akkorde, Klagemotive, verschlungene Arabesken, verminderte Intervalle sowie häufige Versetzungszeichen verleihen dem Präludium den Charakter einer Klage. Außerdem entspricht seine Struktur genau der in der Kirchenrhetorik beschriebenen Grabrede. Kleine Motive und charakteristische Intervalle nehmen den ersten Chor der *Ode* vorweg.

Der erste Teil der *Ode* besteht aus zwei großen Chören, die zwei Arien und drei sich alternierende Rezitative umschließen. Wie als Nachklang der Trauerprozession zur Kirche vereint der erste Chor das gesamte Instrumental- und Vokalensemble. Die ganze Stadt,

alles Volk weint um die verstorbene Prinzessin. Die melodische Linie der Stimmen wird immer wieder von Pausen wie von Schluchzen unterbrochen. Das folgende Sopran-Rezitativ enthält eine gewundene chromatische Vokallinie über einem regelmäßigen Bass und sanften schmerzlichen Wellenbewegungen der Streicher im Anklang an die Tränen des trauernden Volkes. In der Arie steht die Sopranstimme im Dialog mit der ersten Violine, wobei bei den Violinpassagen die restlichen Streichinstrumente dem Text entsprechend schweigen („Verstummt, verstummt, ihr holden Saiten!“).

Im folgenden kurzen, vom Orchestertutti begleiteten Alt-Rezitativ stilisiert Bach das im Text beschriebene Glockengeläut mit kurzen punktierten Noten der beiden Flöten und dem durch beide Lauten verstärkte *Pizzicato* der Streicher. Die Arie ist ein liebliches Schlaflied im Dreier-Takt, Wiegenlied eines sanften, Licht durchfluteten Todes; fremde und unerwartete Modulationen nach Moll werfen jedoch hin und wieder dunklere Schatten. Der Schlusschor dieses ersten Teiles erinnert an die würdige Haltung der Prinzessin und ihre feste Entschlossenheit vor dem Tod. Ohne Vorspiel oder instrumentales *incipit* kündigt er als Fuge die Grabrede an.

Auf diesen ersten Teil folgte der Hauptteil der Feier, die über eine Stunde dauernde Huldigung an die Verstorbene. Anstelle dieser nicht überlieferten Trauerrede ertönt hier ein kurzes Choralpräludium, *Herzlich tut mich verlangen*. Mit derselben Tonart h-Moll wie das Präludium, die Fuge und die Ode bleiben wir in der tief betrübten Stimmung der gesamten Feier. Auch der Text des Dichters Christoph Knoll (1599) passt bestens: „Herzlich tut mich verlangen

nach einem selgen End, weil ich hier bin umfungen mit Trübsal und Elend, ich hab Lust abzuschneiden von dieser argen Welt, sehn mich nach ewgen Freuden: O Jesu, komm nur bald!“.

Die Musik ist wie für zahlreiche andere Choräle dem alten Lied Hasslers entlehnt, das unter anderem auch als berühmter Passionschoral fünf Mal in der *Matthäuspassion* erklingt. Bach führt hier die Melodie als *Arioso*, wie wenn ein Sänger die Melodielinie improvisierend verzerte.

Wir können annehmen, dass Kirchbach in seiner langen Grabrede eine spirituelle Bedeutung der Trauer und des Todes entwickelt hatte. Denn der zweite Teil der Ode beginnt in einer überraschend beschaulichen Stimmung, wie um die Ankunft der Prinzessin im Licht ihrer seligen Ewigkeit zu zeigen. Voller Güte beschreibt der Tenor die himmlischen Gefilde und die Seligkeit der Verstorbenen, die das Elend des irdischen Lebens hinter sich gelassen hat. Das Bass-Rezitativ beginnt mit weichen Wellenbewegungen, die ihre Entsprechung im Text finden, und kehrt schließlich zu den schmerzlichen Harmonien der Trauer zurück, um den wunderbaren Epilog des Schlusschores vorzubereiten. Im Rhythmus einer langsamen *Gigue* entwickelt sich die Melodie eines sanften, volkstümlich anmutenden Liedes. Im zweiten Teil des Chores erheben sich wie ein klangliches Epitaph die vier Stimmen *unisono* mit den Worten „Sie ist der Tugend Eigentum, der Untertanen Lust und Ruhm, der Königinnen Preis gewesen“.

Den Schluss macht eine Orgelfuge als Gegenstück zum Präludium. Bach wählte als Thema ein böhmisches Volkslied, das die verstorbene Prinzessin gekannt haben musste: ein trauriges Lied einer unglücklich

verheirateten Frau, was freilich auf die Prinzessin zutraf. Die Anspielung war klar und wurde von den Anwesenden sicher verstanden. Das Profil dieses Motivs und seine musikalische Bearbeitung schaffen eine Verbindung zum eben verklungenen Chor, genau wie das Präludium den ersten Chor vorwegnahm. Das Schlussepitaph klingt in der Orgelfuge nach und führt die Meditation zu Ende.

Gilles Cantagrel

Katharine Fuge Sopran

Katharine Fuge wuchs auf der Kanalinsel Jersey auf und zog dann nach London um Violine und Musik an der City University zu studieren. Sie ist heute eine angesehene und vielseitige Sängerin und singt regelmäßig an den bedeutendsten Festivals sowie in renommierten Konzertsälen und Kathedralen in- und außerhalb Europas. Ihre Auftritte im Konzert und Rezital zeichnen sich durch ihre große Sensibilität und ihren ausgeprägten Sinn für Text und Sprache aus.

Katharine arbeitet mit den verschiedensten Dirigenten und Ensembles, wovon einige auf alten Instrumenten spielen, und singt in ihren Konzerten auf Englisch, Deutsch und Französisch. Im Jahr 2000 war sie Solistin in John Eliot Gardiners Bach Kantaten Pilgerreise mit den English Baroque Soloists in Konzertanlässen in ganz Europa sowie in New York. Sie debütierte 2004 am Aldeburgh Festival und 2005 am Grange de Meslay Festival in Frankreich.

Für 2007 sind folgende Höhepunkte vorgesehen: Debüt am Edinburgh International Festival in Haydn's *Schöpfung* mit Roger Norrington und dem Scottish Chamber Orchestra, Brahms *Deutsches Requiem*



am Concertgebouw in Amsterdam und in der Royal Festival Hall London mit Gardiner sowie Monteverdis *Vespro della Beata Vergine 1610* mit dem Collegium Vocale, Katharines jüngste Einspielung von Bach Kantaten mit Philippe Pierlot und dem Ricercar Consort (*Actus Tragicus* für Mirare) und Gardiner wurde in der Musikpresse hoch gerühmt. Weitere Aufnahmen mit ihr enthalten Vivaldis *Gloria*, Händels *Dixit Dominus* und *Messias* mit den Regensburger Domspatzen und Musica Florea Prag.

"Katharine Fuge öffnete uns das Tor zum Paradies."
(*Le Figaro*)

Carlos Mena Alto

Carlos Mena (Vitoria-Gasteiz, 1971) studierte an der renommierten Schola Cantorum Basiliensis bei R. Levitt und R. Jacobs.

Als Solist arbeitete er mit verschiedenen Ensembles in der ganzen Welt zusammen: Gran Teatro Liceu in Barcelona, Teatro Real in Madrid, Suntory Hall und Opera City Hall in Tokyo, Osaka Symphony Hall, Teatro Colón de Buenos Aires, Alice Tully Hall in New York, Max Fisher Hall in Detroit, Sydney Opera House, Concert Hall von Melbourne...

Er sang Radamisto in der gleichnamigen Oper von G.F. Händel an der Felsenreitschule Salzburg, am Musikverein Wien und am Concertgebouw Amsterdam, *Orfeo* (Speranza) an der Staatsoper Berlin und *Il Trionfo* (Disinganno) von Händel im Grossen Festspielhaus von Salzburg sowie *Europæa5* von John Cage am Musikfestival Flandern.

Sein Rezital "De Aeternitate" (Mirare, mit dem Ricercar Consort) erhielt den "Diapason d'Or" 2002; "Et Iesum"

(Harmonia Mundi) den Preis "CD Compact" 2004 und "Stabat Mater" (Mirare, mit dem Ricercar Consort) gewann den Internet Classical Award.

Carlos Mena singt auch Repertoire des 20. Jahrhunderts: Stravinsky, Britten, Orff, Bernaola, Bernstein, Cage und tritt zudem im romantischen Liedrepertoire auf.

Jan Kobow Tenor

Jan Kobow wurde in Berlin geboren und studierte zunächst Orgel (Pariser Schola Cantorum), Kirchenmusik (Hannover) und dann an der Musikhochschule Hamburg Gesang bei Sabine Kirchner. Er gewann 1998 den 1. Preis beim 11. Internationalen Bachwettbewerb Leipzig.

Er konzertiert mit Dirigenten wie Howard Arman, Stefan Asbury, Frieder Bernius, Marcus Creed, Paul Goodwin, Robin Gritton, Nikolaus Harnoncourt, Thomas Hengelbrock, Philippe Herreweghe, René Jacobs, Sigiswald Kuijken, Gustav Leonhardt, Hermann Max, Philippe Pierlot, Hans-Christoph Rademann, Ludger Rémy, Daniel Reuss, Michael Schönheit, Morten Schuldt-Jensen, Andreas Spering, Masaaki Suzuki, Jeffrey Tate, Jos van Veldhoven sowie mit Le Musiche Nove beim Kissinger Sommer, dem Freiburger Barockorchester, der Akademie für Alte Musik, L'Arpeggiata im Concertgebouw Brügge, dem Knabenchor Hannover und dem Dresdner Kreuzchor.

Jan Kobow fühlt sich sehr dem Liedgesang verbunden, besonders dem deutschen Kunstlied der Romantik und gibt regelmäßig Liederabende mit Graham Johnson, Cord Garben, Burkhard Kehring und Phillip Moll. Außerdem musiziert er mit ausgewiesenen Spezialisten am Fortepiano, wie Leo van Doeselaar, Ludger Rémy und Kristian Bezuidenhout. Kürzlich sind zwei Lied-

CDs erschienen. Außerdem konzertiert Jan Kobow regelmäßig mit der „Himmlischen Cantorey“, deren Gründungsmitglied er ist.

Jan Kobow wurde für zahlreiche CD-Produktionen und Rundfunkanstalten verpflichtet. Mehrere seiner Aufnahmen wurden mit dem Deutschen Schallplattenpreis ausgezeichnet. Er war mit mehreren Konzerten an der Aufnahme sämtlicher Kantaten J.S. Bachs („Bach Cantata Pilgrimage“) unter der Leitung von John Eliot Gardiner beteiligt.

Stephan MacLeod Bass

Stephan MacLeod wurde in Genf geboren und studierte Violine, Klavier und Gesang zuerst in seiner Heimatstadt, später in Köln bei Kurt Moll und in Lausanne bei Gary Magby.

Seine Konzertkarriere begann bereits während seiner Studienzeit mit Reinhard Goebel und Musica Antiqua Köln. Seither singt er regelmäßig mit Leonhardt, Herreweghe, Savall, Corboz, Kuijken, Harding, Junghänel (Cantus Cölln), Van Immerseel (Anima Aeterna), Suzuki (Bach Collegium Japan), Coin, Pierlot (Ricercar Consort), Stubbs (Tragicomedia), Rilling, Bernius und Lopez-Cobos sowie mit dem Ensemble Huelgas, wo er während fünf Jahren erster Bass sang.

Seine Karriere führte ihn in die bedeutendsten Konzertsäle und Festivals in Europa sowie USA, Kanada, Südamerika, China und mehrmals nach Japan.

Er studierte auch Orchesterleitung und leitet das Ensemble Gli Angeli Genève mit einem thematischen Saisonprogramm zu den Bachkantaten.

Über 40 Einspielungen, darunter zahlreiche mit besonderen Auszeichnungen, dokumentieren seine

Arbeit.

Für das Jahr 2007 sind unter anderem vorgesehen: eine Tournee mit der *Johannespassion* zusammen mit dem Ensemble Tafelmusik in Kanada, Konzerte mit dem Collegium Vocale von Philippe Herreweghe sowie die erste CD einer Gesamteinspielung der Werke César Francks für Orgel und Stimme; eine CD mit profanen Kantaten von Bach mit Gustav Leonhardt, deutsche Kantaten für Bass solo mit dem Ricercar Consort sowie Duokantaten von Bach mit dem Ensemble Les Folies Françaises.

Francis Jacob Orgel

Francis Jacob studierte Orgel und Cembalo bei S. Ciaravolo, A. Stricker, A. Zilberajch, M. Gester (Straßburg), J. Boyer (Lyon), J.-W. Jansen (Toulouse) und J. Christensen (Basel).

Er gewann mehrere Orgelwettbewerbe, darunter 1987 den Wettbewerb A. Guilmant von Boulogne-sur-Mer und 1997 den internationalen Orgelwettbewerb von Brügge in Belgien. Er ist diplomierter Orgellehrer und zusätzlich auf Alte Musik spezialisiert.

Als Interpret tritt er regelmäßig in- und außerhalb Europas als Solist oder zusammen mit Vokal- und Instrumentalensembles auf (Ricercar Consort, Le Concert Royal, Le Sei Voci, le Parlement de Musique, Eloquentia).

Er ist Organist der Orgel von Saessolsheim (Elsaß), die 1995 von Bernard Aubertin, Orgelbauer in Courtefontaine (Jura) gebaut wurde, und erfüllt mit der Vereinigung der Orgelfreunde von Saessolsheim eine wichtige Aufgabe im Zusammenhang mit diesem wunderbaren Instrument. Er ist zudem als Orgel- und

Cembalobauer tätig.

Seit 2001 ist er Orgelprofessor am Konservatorium Straßburg.

Francis Jacob hat Werke aus dem 17. und 18. Jahrhundert in Saessolsheim aufgenommen, Werke aus dem 18. und 19. Jahrhundert in Uffheim (Elsaß, Orgel Herbuté, 19. Jahrhundert), Werke von Bach, Mozart, Böhm in St-Loup-sur-Thouet (Orgel Bernard Aubertin, 1998) sowie eine CD mit Werken von Bach auf der Orgel von Saessolsheim im Juni 2000. Diese letzte Aufnahme wurde von Publikum und Musikpresse besonders gerühmt (10 de *Répertoire*, „Choc“ du *Monde de la Musique*).

Ricercar Consort

Der Name ist hier Programm: seit seiner Gründung widmet sich das Ensemble „Ricercar“ der musikwissenschaftlichen Forschung und sucht sich immer wieder neues und unbekanntes Repertoire.

Durch seine Einspielungen mit Schwerpunkt Kantaten und Instrumentalmusik des deutschen Barocks baute sich das Ensemble einen internationalen Ruf auf und ging 1985 mit dem *Musikalischen Opfer* von Bach auf seine erste Konzerttournee.

Unter der Leitung von Philippe Pierlot erkundet das Ricercar Consort heute weiterhin das Barockrepertoire, von Kammermusik bis Oper und Oratorium und bietet dem Publikum ausgefeilte und vielschichtige Interpretationen.

Philippe Pierlot

Philippe Pierlot wurde in Liège geboren. Nachdem er sich das Gitarren- und Lautenspiel autodidaktisch



¹Diese These habe ich im 12. Kapitel von *Le Moulin et la Rivière* erläutert.

beigebracht hatte, studierte er Gambe bei Wieland Kuijken. Sein Repertoire enthält zeitgenössische Werke, von denen mehrere ihm gewidmet sind, und er ist einer der seltenen Baryton-Spieler: das Baryton ist ein leider verkanntes Instrument, für das Haydn nicht weniger als 150 Stücke schrieb.

Er leitet das Ensemble Ricercar Consort, mit dem er vor allem Werke des 17. Jahrhunderts aufführt und dadurch dem Publikum eine Vielzahl unbekannter Komponisten und wertvoller Werke nahe bringt. Er adaptierte und restaurierte die Opern *Il Ritorno d'Ulisse* von Monteverdi (Aufführungen unter anderem am Théâtre de la Monnaie, Lincoln Center New York, Hebel Theater Berlin, Melbourne Festival...), *Sémélé* von Marin Marais und die *Markuspassion* von Bach.

Von seinen künftigen Projekten seien folgende genannt: Kantaten von Buxtehude, Bruhns und Bach, Motetten und Messe von Dumont und Charpentier mit dem Collegium Vocale Gent, Musik für Gambe von C.P.E. Bach, Marais und Couperin...

Seine jüngsten Einspielungen gehen von den *Fantazias* für Gamben von Purcell, Kammermusik von Hacquart und William Lawes bis zu Bachkantaten (*Trauerode*).

„... Philippe Pierlot gelingt es wunderbar den Reichtum und die Komplexität dieser Musik den Zuhörern zu enthüllen indem er aus den chromatischen Verflechtungen und den thematischen Figuren eine leuchtende und anschauliche Materie macht und die Sängerinnen und Sänger mit der größten Natürlichkeit durch das ganze Werk führt.“ (*Martine Dumont-Mergeay - Le Vif*)



Orgue

Pour la Missa BWV 234 & Tombeau de S.M.
la Reine de Pologne BWV 198

«Organo di legno (2003 Luc et Larissa Meurice, Ster-Francorchamps, B) :
Orgue en table de deux jeux en bois (Principale et Bordone), inspiré des
factures italienne et allemande du Sud du XVII^e siècle.»

.....

Translation: Charles Johnston
Übersetzung: Corinne Fonseca
Traducción: Pablo Gálvez

.....

Enregistrement réalisé au Temple de Lourmarin par François Fernandez
et Grégory Beaufays en octobre 2006 / Montage numérique et
mastering : Philippe Pierlot, François Fernandez, Francis Jacob et Grégory
Beaufays / Conception et suivi artistique : François-René Martin et René
Martin / Design : Jean-Michel Bouchet et Marie Piriou – LM Portfolio /
Réalisation digipack : saga.illico / Tableau couverture : Found Drowned
© Frederick George Watts, 1848-50 oil on canvas, Bridgeman Giraudon
- Watts Gallery, Compton, Surrey / Photos : Julien Mignot / Remerciements
à Luc Meurice / Le Ricercar Consort bénéficie du soutien de la
Communauté française de Belgique / Fabriqué par Sony DADC Austria.
© & © 2007 MIRARE, MIR 030

MIRARE PRODUCTIONS / www : mirare.fr
adresse : 16 rue Marie-Anne du Bocage, 44000 Nantes – France

.....

