



Dessiner les passions

Andreas Gilger

Dessiner les passions

*Harpsichord Works of the Grand Siècle by Jean-Henri D'Anglebert,
Henry Du Mont, Jean-Nicolas Geoffroy, Jacques Champion de Chambonnières,
Louis Couperin*

Andreas Gilger, Harpsichord

After Vaudry (Paris 1681), built by Matthias Griewisch (Bammental 2020)

Jean-Henri D'Anglebert (1629–1691)

from Pièces de Clavecin, 1689 (Suite in G major)

01	Prélude	(02'18)
02	Allemande	(02'45)
03	Courante	(01'47)
04	Double de la Courante	(01'52)
05	2.e Courante	(02'03)
06	3.e Courante	(01'23)
07	Sarabande	(03'08)
08	Gigue	(01'35)
09	2.e Gigue	(01'08)
10	Gaillarde	(03'43)
11	Chaconne. Rondeau	(02'53)
12	Gavotte	(01'57)
13	Menuet	(01'11)

Henry Du Mont (1610–1684)

from **Manuscrit Bauyn**, s.d. (Suite in d minor)

14	Allemande	(03'44)
15	Allemande	(02'26)
16	Courante	(01'08)
17	Pavane	(04'44)

Jean-Nicolas Geoffroy (1633–1694)

from **Livre des pièces de clavessin de tous les tons naturels et transposéz**, s.d.
(Suite in F major)

18	Allemande	(03'18)
19	Courante	(01'14)
20	Sarabande	(02'37)
21	Chaconne	(02'44)

Jacques Champion de Chambonnières (1601/1602–1672)

from **Les Pièces de Clavessin**, 1670 (Suite in a minor)

22	Allemande la Rare	(03'41)
23	Courante	(01'13)
24	Double de la Courante	(01'14)
25	Courante	(01'28)
26	Courante	(01'10)
27	Sarabande	(02'05)
28	Gaillarde	(01'56)

Louis Couperin (c.1626–1661)

from **Manuscrit Bauyn**, s.d. (Suite in C major)

29	Prelude	(03'09)
30	Allemande	(02'02)
31	Courante	(01'34)
32	Sarabande	(01'35)
33	Passacaille	(03'28)

Total Time..... **(74'32)**

Dessiner les passions

Charles le Brun (1619–1690), court painter of Louis XIV, is best known for his interior decoration of Versailles. For me, however, another part of his oeuvre takes the spotlight, at least in the context of this recording – specifically, his *Méthode pour apprendre à dessiner les passions*, published posthumously in 1698. In this book, which proved fantastically popular and influential even until the end of the 19th century, le Brun provides definitions and illustrations of different passions along with instructions for painting them.

The idea of the passions, meanwhile, is a fascinating one, and more complex than one might think at first. While it is tempting to simply equate the term “passions” with the modern concept of emotions, the passions were considered to play a more active role in human behaviour than we generally attribute to emotions today. As René Descartes describes, passions were thought to be the results of so-called “animal spirits” residing within our bodies. When these animal spirits become stirred by external stimuli, so it was believed, they move into different regions of the body, triggering physical reactions.

Based on this idea, the arts were thought to trigger physical, physiological effects in the audience. By exposing our senses to the right dialogue, melody, or combinations of shapes and colours, our animal spirits would be roused entirely beyond our control. This would of course come with significant opportunity, but also significant responsibility, as this gave a skilled artist power over the minds and bodies of the audience.



However, for the most part, artists of the time seem to have used their abilities not for evil plots of world domination, but simply for entertaining or morally educating their audiences.

It is this emotional connection between artist and audience which I try to recreate through the study and subsequent practical realisation of ancient texts: Artists are no mystical geniuses but ordinary human beings who experience emotions that they want to communicate to their fellow humans, not by talking about these emotions, but by making the audience feel them themselves.

Since 17th-century artists created their works as tools to trigger emotions, it seems only logical to me to find out how they intended these tools to be used. Obvious points of reference (in my case) are historical sources on music-making. However, to attain an even better understanding, one needs to delve into the subject of rhetoric.

“Rhetoric” is a catchphrase often thrown around today in discussions of Early Music, although few people have a clear idea of the term, much less than what people meant by it in the 17th century. True, most of us can agree that “rhetoric” refers to the art of persuasion using carefully chosen words. Baroque authors go further, however, as their definition of “rhetoric” also includes the delivery of a text during oration, i.e., gesture, voice modulation, facial expressions, and so on. In fact, virtually all Baroque authors rank the importance of delivery higher than that of the actual words spoken. If you, dear reader, are wondering why I am rambling on about rhetoric in a booklet on harpsichord music, let me offer the notion that in the 17th century, every form of art was merely a way of “persuading” the audience’s animal spirits to behave in a certain way, and that music-making therefore closely corresponded to the art of oratory.

Hence, if words require a rhetorical delivery to have an effect, so does music. Therefore, the next step is to examine what sort of delivery was considered persuasive (i.e., rhetorical) in the 17th century and apply the findings of that inquiry to music-making.

Studying sources on public speaking, recitation, and acting, it quickly becomes apparent that gestures were generally much larger, the voice was used in a more flexible manner, and substantial changes in character within texts and monologues were much more frequent than they are today. At first, such a grand style seems hopelessly “over the top” for modern sensibilities. However, just as one cannot help but be moved by silent films once having gotten over the initial shock caused by the unfamiliar acting style, I believe such a style of musical performance will ultimately trigger stronger emotional reactions once we open ourselves up to the idea of Baroque music being performed in a style foreign to modern ears.

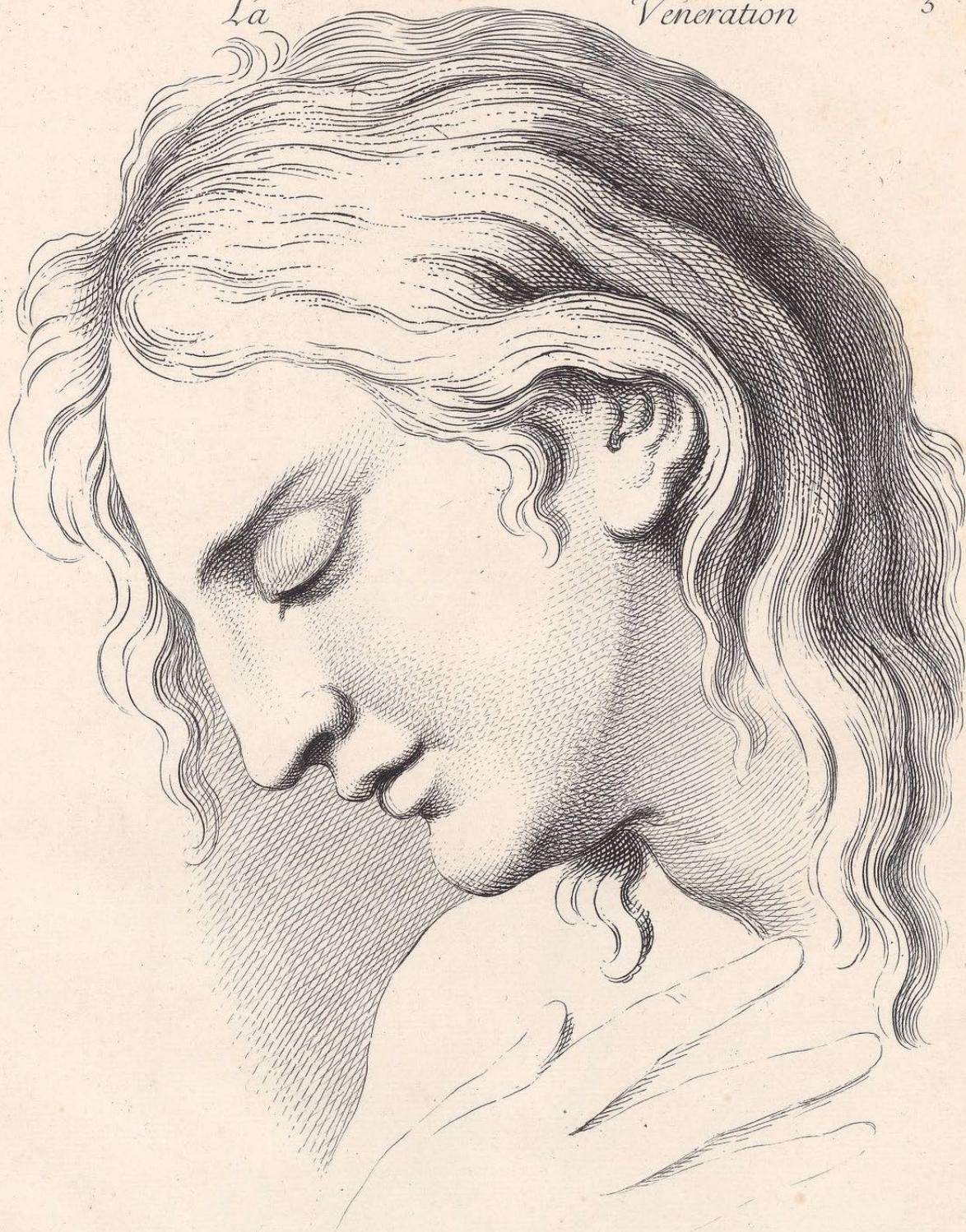
Although one might be forgiven for initially finding the application of rhetoric to music far-fetched, numerous historical sources draw parallels and comparisons between rhetoric and music, making quick work of the idea that music, even that based on dance forms, was exclusively performed under the merciless rule of an unyielding meter or that restraint was the governing principle of musical performance in the late 17th century.

On the contrary: if we compare le Brun’s drawings and paintings with the restrained performances that have dominated the Early Music scene for decades, we discover an incongruity which the manner of performance I and other colleagues advocate attempts to eliminate. Le Brun insists that the passions be painted in all their beauty, all their softness, all their violence. Though my tool is not a brush but a harpsichord, that is still my goal. So, should you, dear reader, find yourself chuckling, wiping tears from your eyes, or gritting your teeth while listening to this CD, it means I have succeeded. Nothing would please me more!

La

Veneration

5



The Instrument

Harpsichord by Matthias Griewisch, Bammental 2020, after an original by Vaudry, Paris 1681.

Temperament and pitch: $\frac{1}{4}$ comma meantone, $a' = 400$ Hz

Just as the French school of harpsichord music, the 17th-century French school of harpsichord building is highly distinct. While the later French instruments rely heavily on the Flemish tradition of harpsichord building, the instruments surviving from the 17th century show some unique features. That, in turn, causes their popularity amongst modern harpsichordists to suffer, as they are often perceived to be suitable only for their specific repertoire. While there is some truth to that, the same could and should be said about any other school of harpsichord making.

Consequently, few harpsichordists own copies of early French instruments and fewer still own instruments that deserve to be called “copies”. Hence, 17th-century French harpsichord music is often played on instruments based on the 18th-century Franco-Flemish school, which are (undeservedly?) considered the perfect “all-purpose tool” by many modern players. That is a shame, considering that the 17th-century French school of harpsichord building employs quite different principles from its 18th-century counterpart, and as a result, quite a different sound, to which the respective repertoire is uniquely tailored.

Furthermore, the pitch of modern instruments rarely corresponds to what was ordinarily used at the time. Due to the widespread use of transposing mechanisms, which allow for quick transposition of one or several semitones, most French Baroque



music is nowadays played at $a' = 392$ Hz. This pitch did indeed exist for a time, but it was restricted to the opera for the most part. Harpsichord music was either written for the court or the French public, both of which used a higher pitch.

In all these matters, I have decided to adhere strictly to the information provided by the sources. The instrument itself is a very close copy of a harpsichord built in 1681 in Paris by a maker named M. Vaudry. Every aspect of the construction is copied as strictly as possible from this very well-preserved original. As one will notice immediately, the copy is not equipped with a transposing mechanism and plays at $a' \approx 400$ Hz. The plectra are made out of birds' quill, as was the case in the 17th century. Even the tuning pins, which nowadays usually feature a hole to facilitate the installation of strings, are entirely historical, that is, without the said hole. Granted, this is a tiny detail that only a purist would enjoy. Still, it can be considered symbolic of the care and effort that has gone into constructing a harpsichord strictly along historical lines.

For such a strict copy I only felt comfortable approaching a master harpsichord builder of the highest rank. My choice was quickly made: Matthias Griewisch took up my request and completed this magnificent harpsichord about half a year before the recording. The soundboard and the case were decorated by Evelina Klanikova in reference to the style of the period. The finished instrument is not only breathtakingly beautiful and expertly crafted but also unique. As I write these lines, it is the only copy of the Vaudry harpsichord from Mr Griewisch's workshop, and it is safe to say that even worldwide, few to no other copies of the Vaudry harpsichord this faithful to the original exist.

The Venue

An instrument can be copied, playing techniques can be reconstructed, although never fully and with absolute certainty, but the one aspect that will always ruin even the most perfect reconstruction is that we live in a different time. The only historically accurate way of listening to secular music of 17th-century France would be to stuff a good number of richly dressed people into Versailles and have them eat, drink, and talk during the performance. Exciting and enjoyable though that might be, it is an outstandingly bad idea for a recording. Besides, the biggest hurdle is not to be found near the microphone but near the playback device. Even if it were possible to eliminate every other uncertainty and conundrum, the listener would never be able to listen with 17th-century ears.

For me, this is no excuse not to try getting it right. I felt it was necessary, having gone through so much trouble of reconstructing the playing techniques and acquiring the best copy of an instrument I could, that the room in which the recording was to take place would be chosen with equal care. Hence, it was clear I needed to record in the rooms of a Baroque palace or castle.

As to the aforementioned number of richly dressed people, I can count myself lucky in this particular instance. Harpsichord music would hardly have been played at large gatherings but rather at occasions with relatively few listeners. Thus I decided that a moderately-sized room would be the ideal place for this repertoire. My colleagues at BR suggested Schloss Oettingen, Bavaria, for the occasion, and their suggestion turned out to be spot on.

Schloss Oettingen, built between 1679 and 1686, features a room called the Golden-Salon. With parquet flooring, a gorgeous stucco ceiling, a size of 150 m², and original

18th-century furnishing, the Goldener Salon proved to be exactly what I had hoped to have available for this recording: to give my eyes the view and my ears the sound of the late 17th century. Schloss Oettingen has not only managed to provide this but also plenty of inspiration on top. Performing this programme with techniques developed for it, on an instrument developed for it, in the kind of room for which it was written, made everything fall into place. All these combined factors allowed the music to make perfect sense; there was no hesitation about which tempi to choose, there was no ambiguity about timing, no question about registration. Instead, when everything came together, there seemed to be only one possible way to play these pieces.

The Artist

Biographical Notes

Andreas Gilger studied with Christian Rieger, Wolfgang Kostujak, and Roland Maria Stangier at Folkwang University of the Arts and with Michael Borgstede at the Hochschule für Musik und Tanz Köln. Further valuable input came from Andreas Staier and Christine Schornsheim. Andreas Gilger has been active as a harpsichordist and organist on CD recordings and stages all over the world. Chamber music partners, conductors and ensembles he has performed with include Alfredo Bernardini, Reinhard Goebel, Trevor Pinnock, Sir Roger Norrington, Evgeny Sviridov, Das Neue Orchester (Christoph Spering), and Die Kölner Akademie (Michael Alexander Willens). Some of the festivals at which he has performed are the Tage Alter Musik in Herne, the Barocktage Melk, the Innsbrucker Festwochen der Al-

ten Musik, the Felicja Blumental Festival in Tel Aviv, the Shanghai International Arts Festival, and the Festival Musika Música in Bilbao. In 2013 he founded the Cicerone Ensemble with Thomas Wormitt (Traverso) and Adrian Cygan (Baroque Cello). Their first CD, titled “Grand Tour”, was released by GENUIN in 2019. From 2016–2021 Andreas Gilger held a post as lecturer for harpsichord and figured bass, and as répétiteur at the Mozarteum in Salzburg.



Dessiner les passions

Charles le Brun (1619–1690), Hofmaler Ludwig XIV., ist vor allem für seine Innendekoration Versailles' bekannt, doch für mich nimmt – zumindest im Kontext dieser CD – ein anderes seiner Werke den Spitzenplatz ein. Ich beziehe mich auf seine posthum erschienene *Méthode pour apprendre à dessiner les passions* (1698). In diesem Buch, welches sich bis weit ins 19. Jahrhundert unerhörter Popularität erfreute, erfasst le Brun Definitionen und Illustrationen der Affekte mitsamt der Anweisungen, wie sie zu malen sind. Die Idee der Affekte ist komplizierter als sie zunächst erscheint. Es ist verlockend, den Begriff „Affekt“ als Synonym für das moderne Konzept von Emotionen zu verstehen. Den Affekten wurde jedoch eine weitaus aktivere Rolle im menschlichen Handeln zugeschrieben, als wir es heutzutage den Emotionen bescheinigen. Wie René Descartes beschreibt, ging man von sogenannten „Lebensgeistern“ aus, welche in unserem Körper sitzen und die Affekte auslösen. Sobald ein Stimulus diese Lebensgeister erreicht – so der Gedanke – bewegen diese sich in unseren Gliedmaßen und lösen dort physiologische Reaktionen aus. Ausgehend von dieser Vorstellung wurde den Künsten die Fähigkeit zugeschrieben, physische und physiologische Effekte beim Publikum auszulösen. Werden unsere Sinne dem richtigen Dialog, der richtigen Melodie oder der richtigen Kombinationen aus Formen und Farben ausgesetzt, belebt dies unsere Lebensgeister, ohne dass wir etwas dagegen unternehmen können. Dies geht natürlich mit enormem Potenzial einher, aber auch mit großer Verantwortung, da dadurch Kunstschaffende die Macht

L'Effroy

17



über Herzen und Körper des Publikums erhielten. Die meisten Künstler:innen der Zeit scheinen jedoch keine diabolischen Pläne zur Weltherrschaft gehegt, sondern ihre Macht lediglich zur Unterhaltung oder moralischen Erziehung des Publikums genutzt zu haben.

Diese emotionale Verbindung zum Publikum versuche ich durch das Studium historischer Quellen und Befolgung ihrer Anweisungen aufzubauen: Die meisten musikalisch Kreativen sind keine mystischen Genies, sondern Normalsterbliche mit Emotionen, die sie mit ihrem Publikum kommunizieren wollen. Nicht, indem sie über ihre Gefühle sprechen, sondern sie beim Publikum direkt auslösen. Da Kunstschaffende des 17. Jahrhunderts ihre Werke als Werkzeuge schufen, um Affekte in anderen auszulösen, erscheint es mir nur logisch, herauszufinden, wie sie sich die Verwendung dieser Werkzeuge vorstellten. Offensichtliche Anhaltspunkte dazu sind historische Quellen zum Musizieren. Um dafür ein umfassendes Verständnis zu erlangen, muss allerdings in den Bereich der Rhetorik vorgedrungen werden. „Rhetorik“ ist ein Schlagwort in der Alten Musik, wobei nur wenige eine klare Vorstellung des Begriffs haben, geschweige denn davon, wie der Begriff im Barock verstanden wurde. Ja, den meisten ist klar, dass „Rhetorik“ die Kunst der Überzeugung mittels sorgfältig ausgewählter Wörter bezeichnet. Die Autoren des Barocks gehen allerdings deutlich weiter und beziehen die Ausführung des Texts, also Gestik, Mimik, Stimmmodulation etc. mit ein. Quasi alle Quellen halten die Ausführung sogar für wichtiger, als die tatsächliche Wortwahl. Wer sich wundert, weshalb ich in einem Booklet zu Cembalomusik über Rhetorik plaudere, dem möchte ich die Idee anbieten, dass im 17. Jahrhundert jede Art von Kunst lediglich der Versuch war, die Lebensgeister des Publikums zu bestimmten Reaktionen zu überreden und Musik daher sehr eng mit der Redekunst verwandt war. Wenn Worte demnach eine rhetorische Ausführung benötigen, um Wirkung zu erzielen, so ergeht es der Musik ebenso. Der nächste Schritt ist demzufol-

ge zu erforschen, wie man sich im 17. Jahrhundert eine überzeugende, „rhetorische“ Ausführung vorstellte, und diese Erkenntnisse aufs Musizieren zu übertragen.

Beim Studium der Quellen zu öffentlichem Reden, Deklamationen und Schauspiel wird schnell klar, dass Gesten üblicherweise viel größer waren, die Stimme flexibler gestaltet wurde, und grundlegende Wandlungen im Charakter innerhalb eines Abschnittes, Monologs, etc., häufiger auftraten als heutzutage. Im ersten Moment scheint solch ein pompöser Stil modernen Geschmäckern hoffnungslos übertrieben. Aber wie man von einem Stummfilm berührt wird, wenn man die erste Konfrontation des fremden Schauspielstils überwunden hat, so bin ich davon überzeugt, dass eine solche musikalische Ausführung beachtliches emotionales Potenzial hat, sobald wir uns darauf einlassen, dass Barockmusik in einem uns fremden Stil vorgetragen wird. Es mag verziehen werden, wenn man die Übertragung rhetorischer Prinzipien auf Musik zunächst als weit hergeholt empfindet, doch etliche historische Quellen ziehen Parallelen und Vergleiche zwischen Rhetorik und Musik. Damit wird offenkundig die Annahme widerlegt, dass Musik – sogar die, die auf Tanzformen basiert – ausschließlich unter der Tyrannei eines unerbittlichen Metrums aufzuführen sei, oder dass Zurückhaltung das herrschende Prinzip musikalischer Aufführungen des späten 17. Jahrhunderts war. Im Gegenteil: Wenn wir Zeichnungen und Gemälde Le Bruns mit den verhaltenen Aufführungen vergleichen, die in der Alten Musik über Jahrzehnte usus waren, entdecken wir eine Inkongruenz, welche die Musizierweise, die ich und etliche Kolleg:innen propagieren, zu beseitigen sucht. Le Brun verlangt, dass die Affekte in all ihrer Schönheit, all ihrer Weichheit, all ihrer Gewalt gemalt werden. Zwar ist mein Werkzeug kein Pinsel, sondern ein Cembalo, doch dies bleibt auch mein Ziel. Sollten Sie, geneigte Leser:innen, beim Hören dieser CD also versehentlich schmunzeln, sich eine Träne wegwischen oder mit den Zähnen knirschen, ist mir dies gelungen. Nichts würde mich glücklicher machen!

Das Instrument

Cembalo von Matthias Griewisch, Bammental 2020, nach einem Original von Vaudry, Paris 1681.

Stimmung und Stimmtön: $\frac{1}{4}$ -Komma-mitteltönig, $a' = 400$ Hz

So charakteristisch die französische Cembalomusik ist, so charakteristisch sind auch ihre Instrumente. Während die späteren französischen Cembali auf der flämischen Tradition des Cembalobaus basieren, weisen die Cembali des 17. Jahrhunderts einige einzigartige Charakteristika auf. Dies führt wiederum dazu, dass ihre Beliebtheit unter modernen Cembalist:innen leidet, da sie häufig als zu speziell auf ihr eigenes Repertoire zugeschnitten empfunden werden. Zwar ist diese Aussage nicht völlig falsch, doch könnte und müsste dasselbe über jeden anderen Stil des Cembalobaus gesagt werden. Als Folge besitzen wenige Cembalospieldende Kopien früher französischer Instrumente und noch weniger besitzen Cembali, die wahrhaftig als „Kopie“ bezeichnet werden können. Daher wird französische Cembalomusik des 17. Jahrhunderts häufig auf Instrumenten basierend aus der franko-flämischen Schule des 18. Jahrhunderts aufgeführt, die unter vielen modernen Spieler:innen den (unverdienten?) Ruf perfekter Allzweckwaffen haben. Dies ist sehr schade, wenn man bedenkt, dass der französische Cembalobau des 17. Jahrhunderts eine deutlich andere Herangehensweise an das Instrument und damit auch einen deutlich anderen Klang bietet, auf den das entsprechende Repertoire genauestens zugeschnitten ist. Darüber hinaus entspricht der Stimmtön moderner Instrumente in den seltensten Fällen dem damals üblichen. Aufgrund der Verbreitung von Transponiervorrichtungen, die ein schnelles Transponieren in Halbtonschritten ermöglichen,



wird französische Barockmusik heutzutage häufig auf einem Stimmtone von $a' = 392$ Hz gespielt. Dieser Stimmtone existierte zwar tatsächlich eine Zeit lang, war aber größtenteils auf die Oper beschränkt. Cembalomusik der Zeit war allerdings in erster Linie für den Hof oder die französische Öffentlichkeit bestimmt, welche einen etwas höheren Stimmtone verwendeten.

In all diesen Punkten habe ich mich dazu entschlossen, den Quellen so exakt wie möglich zu folgen. Das Instrument selbst ist die genaue Kopie eines Cembalos, das 1681 von einem Cembalobauer namens Vaudry in Paris gebaut wurde. Von der Dekoration abgesehen folgt diese Kopie diesem enorm gut erhaltenen Original in jedem Punkt so exakt wie möglich. Als erstes fällt auf, dass die Kopie nicht über eine Transponiervorrichtung verfügt, und auf $a' = 400$ Hz gestimmt ist. Die Plektren sind aus Vogelfedern gefertigt, wie es im 17. Jahrhundert üblich war. Sogar die Stimmwirbel, die heutzutage mit einem kleinen Loch durch die Längsachse gefertigt werden, was das Aufziehen neuer Saiten erleichtert, sind gänzlich in historischer Manier gehalten, das heißt ohne besagtes Loch. Dies ist zugegeben ein winziges Detail, welches nur ein Purist genießen würde, doch es kann als bezeichnend für die Sorgfalt und Mühe betrachtet werden, ein Cembalo streng nach einem historischen Vorbild zu bauen.

Beauftragen wollte ich in jedem Falle eine Person, die die Cembalobaukunst in höchstem Maße beherrscht. Meine Wahl war schnell getroffen: Matthias Griewisch stellte dieses wundervolle Instrument etwa ein halbes Jahr vor der Aufnahme fertig. Korpus und Resonanzboden wurden von Evelina Klanikova in Anlehnung an den Stil der Zeit dekoriert. Das Instrument ist nicht nur ein atemberaubend schönes, meisterhaft gefertigtes Cembalo, sondern auch einzigartig. Zum Zeitpunkt der Aufnahme ist es die einzige Kopie des Vaudry Cembalos aus der Werkstatt Griewisch und man kann tatsächlich sagen, dass es weltweit wenige bis keine Nachbauten des Originals gibt, die sich derart exakt an der historischen Vorlage orientieren.

Der Saal

Ein Instrument kann kopiert werden, Spieltechniken können – wenngleich nie vollständig und mit hundertprozentiger Sicherheit – erforscht werden, aber ein Aspekt, der die perfekte Rekonstruktion ruinieren wird, ist der Umstand, dass wir in einer anderen Zeit leben. Die einzig historisch korrekte Art französische weltliche Musik des 17. Jahrhunderts zu hören, wäre eine großzügige Anzahl üppig gekleideter Menschen in die Räume Versailles zu versammeln, und ihnen während der Aufführung Speis, Trank und Konversation anzubieten. So aufregend und genussbringend dies auch wäre, so bemerkenswert schlecht wäre dies für eine CD-Aufnahme. Davon abgesehen befindet sich die größte Hürde auf dem Weg zum historisch akkuraten Hören nicht in der Nähe des Mikrofons, sondern in der Nähe des Lautsprechers. Selbst wenn wir in der Lage wären, sämtliche Umstände exakt zu rekonstruieren, könnte das Publikum nie mit den Ohren des 17. Jahrhunderts hören. Für mich ist dieser Umstand keine Ausrede, es gar nicht erst zu versuchen. Mir war es unerlässlich – nachdem ich derart viel Mühe darauf verwendet hatte, Spieltechniken zu erforschen und die bestmögliche Kopie zu beschaffen – dass auch alle anderen Aspekte der Aufnahme mit gleicher Sorgfalt angegangen würden. Daher war klar, dass ich in einem historischen Saal aufnehmen musste. In Bezug auf die oben genannte Ansammlung üppig bekleideter Zuhörer:innen kann ich mich glücklich schätzen – Cembalomusik wurde nicht vor großem Publikum gespielt, sondern vor einer überschaubaren Anzahl an Zuhörer:innen. So beschloss ich, dass ein Raum moderater Größe der ideale Ort für diese Aufnahme sei. Der BR schlug Schloss Oettingen

in Bayern vor, und dieser Vorschlag erwies sich als goldrichtig. Auf Schloss Oettingen, gebaut zwischen 1679 und 1686, befindet sich ein Raum namens Goldener Salon. Mit Parkett, einer umwerfenden Stuckdecke, einer Größe von 150 m² und originalen Möbeln aus dem 18. Jahrhundert erwies er sich als exakte Erfüllung meiner Wünsche: meinen Augen und Ohren die Bilder und den Klang des späten 17. Jahrhunderts zu bieten. Schloss Oettingen bot mir nicht nur dies, sondern auch jede Menge an Inspiration. Das Programm mit den dafür entwickelten Spieltechniken, auf einem dafür gebauten Instrument, in der Art Raum für die es geschrieben wurde zu spielen, sorgte dafür, dass sich alles ineinander fügte. All diese miteinander kombinierten Faktoren erlaubten der Musik, perfekten Sinn zu ergeben: Es gab kein Zögern bei der Wahl der Tempi, keine Fragen zur Agogik, keine Zweifel über die Registrierungen. Stattdessen gab es in dem Moment, in dem alles aufeinander traf, nur noch eine einzige Möglichkeit, diese Stücke aufzuführen.

Der Künstler

Biografische Anmerkungen

Andreas Gilger studierte an der Folkwang Universität der Künste in Essen bei Christian Rieger, Wolfgang Kostujak und Roland Maria Stangier sowie bei Michael Borgstede an der Hochschule für Musik und Tanz Köln. Weitere wichtige Impulse erhielt er von Andreas Staier und Christine Schornsheim. Als Cembalist und Organist ist Andreas Gilger auf CD-Aufnahmen und Konzertbühnen in der ganzen Welt zu hören. Kammermusikpartner, Dirigenten und Ensembles waren dabei zum Beispiel Alfredo Bernardini, Reinhard Goebel, Trevor Pinnock, Sir Roger Norrington, Evgeny Sviridov, Das Neue Orchester (Christoph Spering) und die Kölner Akademie (Michael Alexander Willens). Dabei trat er unter anderem bei Festivals wie den Tagen Alter Musik in Herne, den Barocktagen Melk, den Innsbrucker Festwochen der Alten Musik, dem Felicja Blumental Festival in Tel Aviv, dem Shanghai International Arts Festival und dem Festival Musika Música in Bilbao auf. Mit Thomas Wornitt (Traversflöte) und Adrian Cygan (Barockcello) gründete er 2013 das Cicerone Ensemble. Ihre erste CD „Grand Tour“ erschien 2019 bei GENUIN. Von 2016–2021 war Andreas Gilger Dozent für Cembalo, Generalbass und Korrepetition am Mozarteum Salzburg.

Acknowledgement

For my mother, who would have burst with pride and not a little well-deserved satisfaction that the path on which she set me has gotten me here.

Danksagung

Für meine Mutter, die vor Stolz und durchaus wohlverdienter Genugtuung nur so gestrahlt hätte, dass der Weg, den sie mir eröffnete, mich bis hierher gebracht hat.



GENUIN classics GbR

Holger Busse, Alfredo Lasheras Hakobian, Michael Silberhorn

Feuerbachstr. 7 · 04105 Leipzig · Germany

Phone: +49.(0)341.2155250 · Fax: +49.(0)341.2155255 · mail@genuin.de

In coproduction with Bayerischer Rundfunk – BR Franken

Recorded at Residenzschloss Oettingen, May 28–30, 2021

Recording Producer / Tonmeister: Jürgen Rummel

Recording Engineer: Christian Jaeger · Technical Engineer: Rainer Kraft

Executive Producer: Dr. Thorsten Preuß

Texts: Andreas Gilger

English Proof Reading: Tamar Hestrin-Grader, Joanna Joy Neuschatz

Booklet Editorial: Johanna Brause

Photography: Matthias Griewisch (Harpsichord),

Ben Glauss Photography (Andreas Gilger)

Illustrations: Les expressions des passions [...] gravées

d'après les dessins de feu M. Le Brun, Paris 1727,

located in Bibliothèque national de France

Graphic Design: Thorsten Stapel

©+© 2022 Bayerischer Rundfunk + GENUIN classics

All rights reserved. Unauthorized copying, reproduction, hiring,

lending, public performance and broadcasting prohibited.
