





De Profundis

Stephan MacLeod, basse

Ricercar Consort, Philippe Pierlot

François Fernandez,
violon et violon piccolo

Sophie Gent, violon

Philippe Pierlot, basse de viole

Kaori Uemura, basse de viole

Rainer Zipperling, basse de viole

Eduardo Egüez, théorbe

Francis Jacob, orgue

durée totale : 67 minutes

1	Nikolaus Bruhns - De Profundis basse, 2 violons & continuo	12'56
2	Nikolaus Bruhns - Der Herr hat seinen Stuhl basse, cordes & continuo	7'17
3	Dietrich Becker - Pavan à 5 2 violons, 3 violes & continuo	4'51
4	Franz Tunder - O Jesu dulcissime basse, 2 violons & continuo	6'15
5	Franz Tunder - Da mihi Domine basse, cordes & continuo	8'58
6	Dietrich Becker - Sonata a 3 2 violons, viole & continuo	5'28
7	Dietrich Buxtehude - Ich bin eine Blume zu Saron basse, 2 violons & continuo	8'24
8	Johann Christoph Bach - Lamento „Wie bist du denn o Gott“ basse, violon, 3 violes & continuo	11'40

Enregistrement réalisé en mars 2007 à St Loup sur Thouet / Direction artistique : Aline Blondiau / Prise de son : Gregory Beaufays / Montage : Stephan MacLeod, Philippe Pierlot et Gregory Beaufays / Conception et suivi artistique : René Martin et Maud Gari / Design : Jean-Michel Bouchet - LM Portfolio / Réalisation digipack : saga.illico / Photos portraits : Julien Mignot et Gérard Proust / Tableau : Gerrit Dou, « Vieillard examinant un globe (l'Astronomie) », huile sur bois, 1629, Musée d'État de l'Ermitage, Saint-Petersbourg / Fabriqué par Sony DADC Austria / © & © 2008 MIRARE, MIR 041

Remerciements à Serge Rousseau, Paul et Marie-Thérèse Parent, Elie et Süzel Barret.

www.mirare.fr



Plage 1. De profundis Psalme 129

De profundis clamavi ad te Domine,
Domine exaudi vocem meam.
Fiant aures tuae intendentes in vocem deprecationis meae.
Si iniuriae observaveris Domine, Domine quis sustinebit?
Quia apud te propitatio est et propter legem tuam sustinuit
te Domine.
Sustinuit anima mea in verbo ejus,
speravit anima mea in Domino.
A custodia matutina usque ad noctem
speret Israel in Domino,
quia apud Dominum misericordia
et copiosa apud eum redemptio,
et ipse redimet Israel ex omnibus iniurietibus ejus.
Amen.

De profundis Psalm 129

Aus der Tiefe rufe ich Herr zu dir,
Herr höre meine Stimme.
Lass deine Ohren erhören die Stimme meines Flehens.
Wenn Du, Herr, die Sünden zählen willst,
Herr, wer wird bestehen?
Denn bei Dir ist die Vergebung
und nach Deinem Gesetz harrete ich Deiner.
Meine Seele harret des Herren Wort,
meine Seele harret im Herrn.
Von der Morgenwache bis zur Nacht
hofft Israel auf den Herrn,
weil beim Herrn Vergebung ist und unendliche Erlösung,
und er wird Israel von all seinem Leid erlösen.
Amen.

Plage 2. Der Herr hat seinen Stuhl im Himmel bereitet Psalm 103: 19-22

Der Herr hat seinen Stuhl im Himmel bereitet
Und sein Reich herrschen über alles.
Lobet den Herren,
ihr seine Engel,
ihr starken Helden,
die ihr seinen Befehl ausrichtet,
dass man höre die Stimme seines Worts.
Lobet den Herren,
alle seine Heerscharen, seine Diener,
die ihr seinen Willen tut,
lobet den Herren alle seine Werk,
an alle Orten seine Herrschaft;
lobe den Herren meine Seele,
Alleluia.

De profundis Psalm 129

Out of the depths I have cried to thee, O Lord:
Lord, hear my voice.
Let thy ears be attentive to the voice of my supplication.
If thou, O Lord, wilt mark iniquities: Lord, who shall stand it?
For with thee there is merciful forgiveness:
and by reason of thy law, I have waited for thee, O Lord.
My soul hath relied on his word:
my soul hath hoped in the Lord.
From the morning watch even until night,
let Israel hope in the Lord.
Because with the Lord there is mercy:
and with him plentiful redemption.
And he shall redeem Israel from all his iniquities.
Amen.

The Lord hath prepared his throne in the heavens Psalm 103: 19-22

The Lord hath prepared his throne in the heavens;
and his kingdom ruleth over all.
Bless the Lord,
ye his angels,
that excel in strength,
that do his commandments,
hearkening unto the voice of his word.
Bless ye the Lord,
all ye his hosts; ye ministers of his,
that do his pleasure.
Bless the Lord, all his works
in all places of his dominion:
bless the Lord, O my soul.
Alleluia.

De profundis Psaume 129

Des profondeurs, je crie vers toi, Seigneur,
Seigneur, écoute mon appel.
Que ton oreille se fasse attentive au cri de ma prière.
Si tu retiens les fautes, Seigneur, Seigneur, qui subsistera ?
Car près de toi se trouve le pardon
et par ta loi, l'homme te désire.
Mon âme espère le Seigneur,
et attend sa parole.
Comme un veilleur de l'aurore au crépuscule,
Israël, attends le Seigneur.
Car près du Seigneur est le pardon,
et la pleine délivrance;
C'est lui qui délivrera Israël de toutes ses fautes.
Amen.

Le Seigneur a établi son trône dans les cieux Psaume 103: 19-22

Le Seigneur a établi son trône dans les cieux,
Et son règne domine sur toutes choses.
Bénissez le Seigneur,
vous ses anges,
Qui êtes puissants en force,
et qui exécutez ses ordres,
En obéissant à la voix de sa parole.
Bénissez le Seigneur,
vous toutes ses armées, qui êtes ses serviteurs,
et qui faites sa volonté !
Bénissez le Seigneur, vous toutes ses œuvres,
Dans tous les lieux de son règne !
Mon âme, bénis le Seigneur !
Amen.

Plage 4. O Jesu dulcissime

O Jesu dulcissime, creator generis humani
 Quod per sacramentum tuum voluisti habitare in nobis,
 Conserva cor meum et corpus meum,
 ut non confundar in aeternum.
 Alleluia.

Plage 5. Da mihi, Domine

D'après le Livre de la Sagesse 9:4, 5, 10
 et l'Éclesiastique 23:1,3

Da mihi, Domine,
 Sedium tuarum assistricem sapientiam,
 et noli me reprobare a pueris tuis,
 Quoniam servus tuus sum ego et filius ancillae tuae.
 Mitte illam de sede magnitudinis tuae
 Ut mecum sit, et mecum laboret.
 Ne derelinquas me, Domine,
 Pater et dominator vitae meae.
 Ut non corruam in conspectu adversariorum meorum,
 Ne gaudeant de me inimici mei.

**O Jesu dulcissime**

Oh süßer Jesus, Erschaffer des Menschengeschlechts,
 Da Du durch dein Sakrament in uns wohnen wolltest,
 Empfange mein Herz und meinen Leib
 So dass ich nicht verloren sei in Ewigkeit.
 Halleluja.

Da mihi, Domine

Buch der Weisheit 9:4, 5, 10
 und Buch Jesus Sirach 23:1,3

Gib mir Weisheit, Herr,
 die neben Deinem Thron sitzt,
 Und verstoße mich nicht aus Deiner Kinderschar:
 denn ich bin Dein Diener und der Sohn Deiner Magd.
 Sende sie aus vom Thron Deiner Herrlichkeit,
 Dass sie bei mir sei und mit mir arbeite.
 Verlasse mich nicht, Herr,
 Vater und Lenker meines Lebens,
 Damit ich im Angesicht meiner Feinde
 nicht gedemütigt werde,
 Noch dass meine Feinde über mich triumphieren.

Plage 7. Ich bin eine Blume zu Saron
Lobgesang Salomons 2 : 1-3

Ich bin eine Blume zu Saron
 Und eine Rose im Tal.
 Wie eine Rose in den Dornen,
 So ist meine Freundin unter den Töchtern.
 Wie ein Apfelbaum unter den wilden Bäumen.
 So ist mein Freund unter den Söhnen.
 Ich sitze unter dem Schatten desz ich begehre,
 Und seine Frucht ist meiner Kehlen süß.

O Jesu dulcissime

O most sweet Jesus, creator of the human race,
since by thy Sacrament thou hast desired to live in us,
keep my heart and my body
that I may never be confounded.
Alleluia.

Da mihi, Domine

After Wisdom 9:4, 5, 10
and Ecclesiasticus 23:1,3

Give me wisdom, Lord,
that sitteth by thy throne,
and cast me not off from among thy children:
for I am thy servant, and the son of thy handmaid.
Send her out from the throne of thy majesty,
that she may be with me, and may labour with me.
Do not forsake me, O Lord,
Father and ruler of my life,
that I may not be humbled in the sight of my adversaries
nor that my enemies may rejoice over me.

I am the rose of Sharon Song of Solomon 2:1-3

I am the rose of Sharon,
and the lily of the valleys.
As the lily among thorns,
so is my love among the daughters.
As the apple tree among the trees of the wood,
so is my beloved among the sons.
I sat down under his shadow with great delight,
and his fruit was sweet to my taste.

O Jesu dulcissime

O très doux Jésus, créateur du genre humain,
puisque par ton sacrement, tu as voulu habiter en nous,
garde mon cœur et mon corps
de sorte que je ne sois pas perdu pour l'éternité.
Alleluia.

Da mihi, Domine

D'après le Livre de la Sagesse 9:4, 5, 10
et l'Écclesiastique 23:1,3

Seigneur, donne-moi
celle qui partage ton trône, la Sagesse,
et ne me rejette pas du nombre de tes enfants.
Car je suis ton serviteur et le fils de ta servante.
Envole-la de ton trône de gloire,
pour qu'elle me seconde, et qu'elle peine avec moi.
Seigneur, ne m'abandonne pas,
père et maître de ma vie,
que je ne tombe pas entre les mains de mes adversaires
et que mon ennemi ne s'en réjouisse.

Je suis un narcisse de Saron Cantique de Salomon 2:1-3

Je suis un narcisse de Saron,
Une rose des vallées.
Comme une rose au milieu des épines
Telle est mon amie parmi les jeunes filles.
Comme un pommier au milieu des arbres de la forêt,
Tel est mon bien-aimé parmi les jeunes hommes.
J'ai désiré m'asseoir à son ombre,
Et son fruit est doux à mon palais.



Plage 8. Wie bist du denn

Paraphrase der Buß-Psalmen, u. a. 6, 32, 38, 102, 130, 143

Wie bist du denn, o Gott, in Zorn auf mich entbrannt,
Ist deine Güte gar in Eifer umgewandt,
Vor trauren hab ich fast kein Mark mehr in den Beinen,
die Augen werden Blut und schwollen auf von Weinen.
Des Jammers Unmut hat mir allen Mut genommen,
ich bin vor Kümmernis fast von mir selber kommen,
Wenn alles in der nacht empfindet seine Ruh,
so wach ich ganz allein, und tu kein Auge zu;
dann ist mir bequem, mich inniglich zu kränken,
dann pfleg ich meiner Not am meisten nach zu denken,
dann überkomm ich Lust, die Unlust nicht zu hemmen,
dann könnte man mich sehr mein Lager recht durchschwemmen.
Ach Gott, willst du mit mir nun zürnen ewiglich,
will denn dein Anflug gär vor mir verbergen sich?
Wie streck ich Tag und Nacht zu dir aus meine Hände!
Du aber fleuchst je mehr ich, Herr, mich zu dir wende.
Ich dacht, du würdest mich auf einen Fels erhöhen,
So muss ich tief hinab fast in den Abgrund gehen.
Du gibst mir manchen Stoss zu meinen kranken Herzen,
Du schlägst mich, da es mich am meisten pflegt zu schmerzen.
Wärum verfolgst du mich, was willst du von mir haben?
Was hat ein Mensch für dich, was forderst du für Gaben?
Begehrst du Herzenangst, der hab ich gnug bei mir,
vielleicht ist dir gedient mit Tränen,
die sind hier, die sind hier, vielleicht ist dir gedient mit Demut,
lieg ich doch oft vor dir auf der Erden;
vielleicht ist dir gedient mit Seufzern,
ihrer kann nicht mehr gefunden werden.
Mein Gott, sei länger nicht in Zorn entbrannt,
lass deine Eifer sein in Güte umgewandt.

Übersetzung: Corinne Fonseca (1, 4, 5)

Why, O Lord, art thou

Partial paraphrase of verses from the Penitential Psalms,
Ps 6, 32, 38, 102, 130, 143

Why, O Lord, art thou consumed with rage toward me,
is thy loving-kindness quite changed to hot displeasure?
From grief I have almost no marrow in my bones,
my eyes are become blood-red and swollen with weeping.
The vexations of my woe have taken from me all courage,
from cares I have almost perished.
When all men find rest in the night,
I watch all alone and close not my eyes;
then have I leisure to grieve within myself,
then am I accustomed most to think on my affliction,
then can I no longer restrain my sadness,
then am I seen to water my couch with tears.
O Lord, how long wilt thou be angry with me?
Will thy face then be quite turned away from me?
How do I stretch out my hands to thee day and night!
But thou fleest away, O Lord, the more I turn unto thee.
I thought thou wouldest raise me up on a rock,
yet must I fall far down, almost into the pit.
Thou givest many a blow to my heart,
thou striketh me, for I am most accustomed to be sore.
Why dost thou persecute me, what wouldest thou of me?
What has a man for thee, what offerings dost thou require?
If thou desirèst anguish of heart, I have sufficient of it.
Perhaps thou art served with tears: they are here;
perhaps thou art served with humility:
often I prostrate myself on the ground before thee;
perhaps thou art served with sighs:
none more numerous than mine can be found.
My God, be not longer consumed with rage toward me,
let thy hot displeasure be changed to loving-kindness.

Translation : Authorised Version, 1611 (1, 2, 5, 7)

Charles Johnston (4) et © harmonia mundi, 2008 (8)

Pourquoi t'es-tu, Seigneur

Paraphrase des psaumes pénitentiels,
notamment 6, 32, 38, 102, 143

Pourquoi t'es-tu, Seigneur, enflammé contre moi
Et as-tu transformé ta clémence en courroux?
Le chagrin a vidé mes os de leur substance,
Et mes yeux éplorés saignent dans leur émoi.
Mon désespoir est si fort qu'il m'ôte toute force,
Je ne suis plus moi-même tant m'étreint le deuil.
La nuit, quand tout repose,
Je suis seul à veiller sans pouvoir fermer l'œil,
Car je ne pense plus qu'à torturer mon cœur...
Et c'est alors que je rumine ma détresse
En laissant libre cours à ma morne tristesse,
En inondant ma couche d'un torrent de pleurs.
Ta colère, ô mon Dieu, sera donc éternelle?
Aurais-tu détourné ta face pour toujours?
Je tends les mains vers toi, suppliant nuit et jour,
Mais tu fuis lorsque je t'imploré de plus belle.
Alors que je pensais que tu m'élèverais,
Je suis précipité tout au fond de l'abîme;
Tu frappes sans pitié mon cœur endolori,
Et tes coups redoublés touchent le point sensible.
Qu'exiges-tu de moi pour me persécuter?
Que peut pour toi un homme, et que veux-tu de lui?
Es-tu satisfait par l'angoisse? J'en ai assez en moi.
Peut-être faut-il te servir avec des larmes, les voici.
Peut-être faut-il te servir avec révérence?
Je gis plus bas que terre.
Peut-être faut-il te servir avec des soupirs?
On ne peut même plus en trouver en moi.
Contre moi, ô mon Dieu, cesse de t'enflammer,
Et veuille transformer ta colère en clémence.

Traduction : Versions autorisées (1, 2, 4, 5, 7)

Brigitte Hébert © harmonia mundi, 2008 (8)

De Profundis

Ravages de la guerre de Trente ans, déclin de la ligue hanséatique... le contexte politique et économique de l'Allemagne du nord en cette seconde moitié du XVII^e siècle ne favorisait guère l'activité artistique. Et pourtant, la musique de cette époque y apparaît d'une extraordinaire vitalité, d'une extraordinaire qualité aussi; c'est ce dont témoigne ce programme de musique sacrée pour voix de basse, qui réunit quelques compositeurs majeurs de cette période.

Instrument de louange divine en même temps que véhicule des écritures, la musique occupe une place importante dans le protestantisme. Son rôle exact fait toutefois l'objet de débats contradictoires à l'époque, notamment entre protestants conservateurs, favorables à une musique élaborée, et adeptes du nouveau courant piétiste, partisans d'une musique simple et sensible à ce titre aux textes mis en musique de façon très expressive, à la manière des compositeurs italiens – la musique italienne est alors, faut-il le rappeler, le modèle d'inspiration absolue; très largement diffusée, elle est étudiée par les compositeurs et jouée aux services religieux. Ces conceptions différentes amènent ainsi les compositeurs à créer une musique adaptée aux exigences de la communauté pour laquelle ils travaillent. L'importance accordée à la compréhension du texte, non seulement du mot mais aussi et surtout de son sens, est une notion essentielle sur laquelle insistent les théoriciens de cette époque. Soucieux de satisfaire à cette exigence, les compositeurs appliquent à la musique les principes structurels et de communication de

la rhétorique. Ce rapprochement entre les deux disciplines, qui est un trait caractéristique de la musique allemande, leur permet de codifier les inventions de la musique italienne afin de les adapter à l'esprit germanique. Les figures rhétoriques sont, de fait, omniprésentes: l'exclamation ascendante du « *De profundis clamavi* », les lignes générées sur le mot « *copiosa* », l'intervalle de triton dissonant sur « *iniquitatibus* » (Bruhns, *De Profundis*) ou encore la descente abyssale sur « *in dem Abgrund gehen* » (J.C. Bach) sont autant d'exemples parlants.

Une autre façon, caractéristique elle aussi, de s'adapter de manière fluide aux sollicitations du texte est l'absence de distinction entre récitatif et aria. Le texte « *Quia apud Dominum misericordia est, et copiosa...* » du *De Profundis* de Bruhns offre ainsi un bel exemple de ce glissement imperceptible du récit à l'aria. Par ailleurs, le type de texte mis en musique détermine, bien entendu, la forme des œuvres. Tout naturellement, les textes de dévotion où le croyant entre en relation avec le Christ sont destinés à une voix seule, permettant ainsi l'expression personnelle. C'est le cas de la plupart des œuvres contenues dans cet enregistrement, à l'exception de celles de Bruhns, écrites sur des textes de louange. Plus surprenant dans ce panel d'œuvres de musique luthérienne, *Ich bin eine Blume* de Buxtehude, empreint de la sensualité du Cantique des Cantiques. Largement utilisée par les musiciens italiens, cette source d'inspiration était aussi très appréciée dans sa traduction allemande pour sa poésie expressive apte à traduire, sur le mode allégorique, l'union mystique du fidèle avec le Christ.

On a l'habitude d'utiliser le terme « cantate » pour désigner la musique vocale religieuse du baroque allemand ; en fait le terme n'est pas vraiment approprié et s'applique, comme nous le dit par exemple Mattheson, à une oeuvre profane pour voix avec accompagnement instrumental. Les compositeurs donnent le plus souvent comme titre l'incipit du texte suivi de l'effectif vocal et instrumental, ou bien utilisent le terme de « concerto ». En effet, la notion de dialogue concertant entre voix et instrument est la base structurelle de toutes ces compositions qui obéissent à une « trinité » basse continue-voix-instruments. L'utilisation d'un grand orgue, comme dans cet enregistrement, rend encore plus manifeste la fonction centrale du continuo, véritable colonne vertébrale de la composition.

Le rôle que les compositeurs allemands confèrent aux instruments n'en est pas moins remarquable, et à plusieurs égards. Ainsi, dans l'écriture à cinq voix, les parties intérieures ne se limitent pas à un remplissage harmonique, mais participent véritablement au dialogue polyphonique, accentuant la densité et la profondeur de ces œuvres. Le rôle des instruments est le plus souvent d'anticiper, de souligner, d'amplifier le discours vocal, mais il arrive aussi que les instruments aient la charge d'illustrer le texte, comme dans ce « Lamento » de Johann Christoph Bach où la partie de violon se révèle particulièrement impressionnante lorsqu'elle évoque les coups, les soupirs, la fureur... Et à l'inverse, c'est parfois aussi la voix qui emprunte des tournures instrumentales, comme par exemple dans l'Amen du *De Profundis*,

ou encore à travers ces vocalises sur le texte « Lobet den Herren » dans *Der Herr hat seinen Stuhl*, où la voix et le violon piccolo se répondent.

Il est frappant enfin de constater les liens qui unissent les compositeurs réunis pour cet enregistrement : Nikolaus Bruhns était l'élève favori de Buxtehude, qui avait lui-même succédé à Franz Tunder, le fondateur des fameuses « Abendmusiken » de la Marienkirche de Lübeck. Johann Christoph Bach, le plus génial de sa génération parmi tous les membres de la famille Bach, était tenu en grande estime par son neveu Johann Sebastian, qui le considérait comme un compositeur profond. Johann Sebastian lui-même, qui admirait l'œuvre de Bruhns, fera le voyage de Lübeck pour entendre Buxtehude. C'est là le témoignage du bouillonnement de cette époque bénie de la musique sacrée allemande, à laquelle J.S. Bach donnera une suite grandiose.*

Philippe Pierlot

* Rendez-vous pour notre prochain enregistrement consacré à trois de ses « cantates » de jeunesse.

Être dans l'orgue

Les plus belles œuvres vocales connues de la fin du XVII^e siècle en Allemagne du nord, dont le présent enregistrement propose quelques exemples, ont un seul véritable point commun : l'orgue. Toutes émanent en effet de compositeurs qui étaient avant tout organistes. L'influence de Sweelinck, puis celles de Schütz et de Scheidemann, ainsi que l'organisation de la musique dans les cités de l'époque expliquent cet état de fait : c'est

bien l'organiste qui était, à ce moment précis de l'histoire, l'inventeur de la plus belle des musiques, et la voie était ouverte au plus grand d'entre eux: Johann Sebastian Bach.

La musicologie nous a révélé l'importance de l'orgue dans la musique de cette époque; aujourd'hui pour autant, les habitudes et les contraintes d'exécution de ce répertoire nous permettent rarement, à nous musiciens, de ressentir véritablement cette importance de l'intérieur. En effet, nous sommes le plus souvent contraints, pour des raisons évidentes de tempérament, de diapason, de place en tribune ou encore de mobilité, d'interpréter cette musique avec des petits orgues positifs (soit de petite taille et transportables). Ces petits instruments, tout en rendant un service inouï à un pan immense du répertoire qui serait, sans leur existence, resté dans l'obscurité, n'ont évidemment rien à voir avec les grandes orgues dont disposaient ces compositeurs. Et lorsque la chance nous est donnée de pouvoir utiliser un grand instrument dont les caractéristiques sont adaptées à la musique abordée, nous faisons l'expérience d'une véritable révélation.

Un grand orgue, tel que celui dont nous avons pu disposer pour cet enregistrement, produit un son dont la présence dans l'espace immédiat est tellement ample que son influence va être décisive sur chaque instrument, y compris sur la voix, dans une latitude que je tente de décrire ici.

Les premiers instants de répétition sont d'abord synonymes d'une perte de repères, pour chacun d'entre nous. L'organiste mis à part, nous devons tous apprendre à nous entendre différemment. Puis, en acceptant la présence d'une telle masse de son

entre l'oreille et l'instrument, chacun est amené à se fondre dans un espace musical renouvelé, quitte à changer de qualité d'émission, ou tout au moins à utiliser une palette sonore et expressive bien plus large que d'habitude. Après cette première étape qui n'est pas toujours marquée du sceau de l'évidence, on comprend généralement que ce n'est en fait pas la manière de jouer ou de chanter qui est contrainte d'évoluer, mais bien plutôt la manière d'écouter, et surtout d'entendre.

On a l'habitude d'aborder cette musique avec l'ivresse et l'illusion de la liberté solistique que sa facture « baroque » offre à chacun, individuellement. Il n'empêche qu'un grand orgue au sein d'un petit ensemble est ressenti tout d'abord comme une sorte d'entrave à cette liberté. Cet instrument et sa puissance nous imposent en effet de nous fondre modestement dans quelque chose de bien plus grand que nous. Adieu la liberté donc... avant de comprendre que ce n'est pas du tout cela; il s'impose à nous au contraire que cette musique, « pensée » du point de vue de l'organiste, peut et doit être organisée de ce même point de vue. Alors, ce tapis sonore que l'orgue déploie nous place d'abord dans l'émerveillement de la découverte d'un univers nouveau – ce que nous adorons –, puis dans la sensation enivrante de nous approcher de quelque chose d'indécible, soit ce fantasme d'un son retrouvé.

De la même manière, les deux pièces qui font appel dans cet enregistrement à un très rare violon piccolo – un autre timbre inhabituel et auquel il est nécessaire de s'adapter – nous mettent face à un nouveau défi. À nouveau, nous éprouvons à quel

point la solution, et le secret de notre adaptation, sont tout entiers dans notre soumission à la richesse du son de l'orgue. Celui-ci permet véritablement de tout embrasser, même un instrument aussi aigu et fin que le piccolo. Mieux encore, c'est l'orgue qui dicte notre perception du son global de l'ensemble, au point que nos ajustements respectifs à un timbre aussi rare que celui de ce violon piccolo en sont incroyablement facilités.

Pour moi, l'orgue devient alors comme une réminiscence de la conscience du compositeur, une illusion de sa présence. Dans la richesse de ces timbres si divers qui se fondent devant lui et en lui, je crois reconnaître la patte d'un démiurge omniscient. Et mon plaisir de musicien est démultiplié par l'image fantomatique de ce maître qui, dominant ses timbres et ses effets, dessine depuis sa console un espace musical unique, et sculpte une musique qui retrouve peut-être, grâce au grand orgue par lequel nous avons aujourd'hui le privilège de l'aborder, quelques aspects oubliés de son immense beauté.

Stephan MacLeod

Le violon piccolo

Comme l'illustrent plusieurs traités anciens, l'instrumentarium du XVII^e siècle était d'une immense richesse. Parmi les nombreux instruments ayant progressivement disparu au fur et à mesure de l'évolution des musiques européennes, figure le violon piccolo, le plus aigu de tous les instruments à cordes. Hormis dans le très célèbre *Premier Concerto Brandebourgeois*, et quelques

magnifiques airs de cantates de J.S.Bach, la mention « *violino piccolo* » est très rare dans toute la littérature musicale. Pourtant, l'existence de l'instrument, elle, est déjà mentionnée dès 1596 dans un inventaire autrichien, au château d'Ambras, ensuite, par Michael Praetorius (*De Organographia*, 1620), Daniel Speer (*Grund-richtiger...Unterrichter musicalischen Kunst*, 1687) ou encore Johann Jakob Prinner (*Musikalischer Schlissl*, 1677). D'après ce dernier, l'ensemble à cordes de base est constitué du violon piccolo, violon, viole alto, basse de viole et deux types de violone.

On peut donc supposer qu'il était d'un usage courant, au moins dans les pays germanophones. Ce n'est qu'en 1756 que Leopold Mozart témoignera de la récente disparition de cet instrument, aussi appelé « *Quartgeige* » ou « *Terzgeige* » suivant qu'on l'accorde respectivement une quarte ou une tierce plus haut que le violon.

Bien que les œuvres enregistrées ici ne stipulent pas l'usage d'un « *Terzgeige* », l'écriture, la tessiture aiguë, le choix de la tonalité, mais surtout le caractère des pièces, nous ont très fortement incités à l'utiliser. En Autriche à cette époque, son emploi n'aurait pas plus été indiqué dans la partition...

La copie d'après Nicolo Amati est due au luthier danois Robert Knudsen; ici son instrument est accordé une tierce majeure au-dessus du deuxième violon: si, fa-dièse, do-dièse, sol-dièse ! Quand l'ensemble joue en La Majeur avec trois dièses à la clé, le piccolo joue en Fa Majeur avec un bémol.

François Fernandez

Stephan MacLeod baryton-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*), Savall, Coin, Pierlot (*Ricercar Consort*), Stubbs (*Tragicomedia*), Rilling, Bernius ou Lopez-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.

Près de 50 disques, dont de nombreux primés par la critique, documentent son travail.

Ses derniers enregistrements incluent un disque de cantates profanes de Bach avec Gustav Leonhardt, des cantates en duo de Bach avec *Les Folies François*, un disque de son ensemble *Gli Angeli Genève*, consacré au baroque allemand ou encore le premier volume de l'*Intégrale* de l'œuvre de César Franck pour orgue et voix.

François Fernandez violon, violon piccolo

François Fernandez est né à Rouen en 1960, issu de parents musiciens. Tout en poursuivant une formation classique, il commence l'étude du violon baroque dès l'âge de 12 ans. Quelques années plus tard, c'est auprès de Sigiswald Kuijken qu'il se perfectionne et il obtient son diplôme de soliste au Conservatoire Royal de La Haye en 1980. Il devient très vite son collaborateur le plus proche : entré à 17 ans dans *la Petite Bande*, il en devient le premier violon en 1986. Dans cette période, il travaille également avec les meilleurs orchestres baroques de l'époque : l'*Orchestre du 18^e siècle* dir. F. Brüggen, *La Chapelle Royale* dir. Ph. Herreweghe, *Melante 81* dir. B. de Asperen, le plus souvent comme Konzertmeister ou en soliste. Il est présent dans les festivals importants du monde entier en musique de chambre au sein du Ricerar consort ; avec les frères Kuijken, les frères Hantai, Glen Wilson, Yves Rechtainer, Marcel Ponseele, Enrico Gatti... Il donne également des récitals seul, notamment avec les Sonates et Partitas de J.S. Bach. Il joue également l'alto, la viole d'amour, la viole de gambe et la viola da spalla. Avec Ph. Pierlot et R. Zipperling, il a créé une firme de disques intitulée « Flora ».

Il a enseigné à Toulouse, Liège, Bruxelles, Trossingen (D), et depuis six ans au C.N.S.M de Paris.

Parmi près d'une centaine d'enregistrements, citons particulièrement ses Sonates de J.M. Leclair pour Astrée-Audivis-Naïve, qui ont reçu l'Editor's choice de Grammophone, et FFFF de Télérama. Aux Pays-Bas, son enregistrement pour Flora des Sonates et Partitas de J.-S. Bach (« Sei Solo ») a été élu « Beste Klassieke CD van 2003 » par Prelude Klassiek.

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 CPE 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)

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.

De Profundis

The ravages of the Thirty Years War, the decline of the Hanseatic League... the political and economic situation of north Germany in the second half of the seventeenth century was scarcely conducive to artistic activity. And yet the music of this time and region is extraordinary in its vitality, in its quality too, as is demonstrated by this programme of sacred works for bass voice which brings together some major composers of the period.

As both an instrument of divine praise and a vehicle for the message of the Scriptures, music occupied an important place within Protestantism. However, its precise role exact was a subject of debate at the time, notably between Protestants of a conservative cast, who favoured elaborate musical settings, and partisans of the new Pietist movement, who advocated a simpler style. The latter therefore appreciated highly expressive settings of texts, in the manner of the Italian composers – Italian music being at that time, as need hardly be underlined, the supreme model of inspiration; it was very widely diffused, and was studied by composers and played at church services. These differing conceptions led composers to create music suited to the requirements of whichever community they worked for.

The importance accorded to understanding of the text, not only the word but also and above all its meaning, is an essential notion on which the theorists of this period insisted. In their concern to satisfy this requirement, composers applied to their music the structural and communicative principles of rhetoric. This parallel between the

two disciplines, which is a characteristic feature of German music, enabled musicians to codify the inventions of Italian music in order to adapt it to the German mindset. Figures of rhetoric are indeed omnipresent: the rising exclamatory motif of 'De profundis clamavi', the generous melodic lines on the mot 'copiosa', the dissonant tritone interval on 'iniquitatibus' (Bruhns, *De profundis*), or the abyssal descent on 'in dem Abgrund gehen' (J. C. Bach), are eloquent examples of this.

Another equally characteristic manner of flexible adaptation to the solicitations of the text is the absence of distinction between recitative and aria. The text 'Quia apud Dominum misericordia est, et copiosa...' in Bruhns's *De profundis* offers a fine instance of this imperceptible gliding from recitative to aria.

In addition, of course, the type of text set to music determined the form of the works. Naturally enough, devotional texts in which the believer is in direct touch with Christ are conceived for solo voice, to allow for personal expression. This is the case of most of the works in this recording, with the exception of those of Bruhns, which set texts of praise. More surprising in this sampling of pieces of Lutheran music is Buxtehude's *Ich bin eine Blume*, steeped in the sensuality of the Song of Songs. Widely used by Italian composers, this source of inspiration was also much appreciated in German translation for its expressive poetry, well suited to conveying an allegory of the mystical union between the believer and Christ.

It should be noted that the term 'cantata' which we are accustomed to use today to designate the

sacred vocal music of the German Baroque is not very appropriate. In reality, as we are informed by Mattheson for example, this term was applied only to a secular work for voice with instrumental accompaniment. Composers generally give the incipit of the text as the title, followed by the vocal and instrumental forces, or else use the term 'concerto'. Indeed, the notion of concertante dialogue between voice and instrument is the structural basis of all these compositions, which are governed by the 'trinity' of continuo-voice-instruments. The utilisation of a large church organ, as in this recording, makes more manifest still the central function of the continuo, the veritable backbone of the composition.

The role that German composers assigned to instruments is no less remarkable, and in several respects. For example, in the five-part texture, the inner voices are not limited to harmonic filling, but genuinely participate in the polyphonic dialogue, increasing the density and profundity of these works. The role of the instruments is most often to anticipate, underline, and amplify the vocal discourse, but sometimes they are also given the task of illustrating the text, as in Johann Christoph Bach's *Lamento* where the violin part is particularly impressive in evoking blows, sighs, and fury. Conversely, it is sometimes the voice which borrows instrumental idioms, as for example in the 'Amen' of the *De profundis*, or in the runs on the text 'Lobet den Herren' in *Der Herr hat seinen Stuhl*, where the voice and the violino piccolo answer each other. Finally, it is striking how close the connections between the composers on this recording were:

Nikolaus Bruhns was the favourite pupil of Buxtehude, who had himself succeeded Franz Tunder, the creator of the famous 'Abendmusiken' of the Marienkirche in Lübeck. Johann Christoph Bach, the most brilliant figure of his generation among all the members of the family Bach, was held in great esteem by his nephew Johann Sebastian, who regarded him as a 'profound composer'. Johann Sebastian himself, who admired the works of Bruhns, travelled to Lübeck to hear Buxtehude. Here is eloquent testimony to the rich ferment of this golden age of German sacred music, which J. S. Bach was to prolong in grandiose fashion.*

Philippe Pierlot

* Look out for our next recording devoted to three of his early 'cantatas'.

Inside the organ

The finest known vocal works from the late seventeenth century in north Germany, some examples of which are presented on the present recording, really have only one feature in common: the organ. All of them were written by composers who were organists above all else. This state of affairs is explained by the influence of Sweelinck and his successors Schütz and Scheidemann, and by the way musical life was organised in the large towns of the period: for it was the organist who was, at this precise moment in history, the inventor of the most outstanding works of music, and the way was open for the greatest of them all: Johann Sebastian Bach.

Musicological research has revealed to us the importance of the organ in the music of this period; yet the habits and constraints inherent to performance of this repertoire rarely allow us musicians of today genuinely to experience this importance from within. We are generally obliged, for obvious reasons of temperament, pitch, mobility, or lack of space in the organ loft, to perform this music with small positive organs, easily transportable because of their reduced dimensions. While such instruments perform an irreplaceable service for an immense area of repertoire which would have continued to languish in obscurity if they had not existed, they obviously cannot withstand comparison with the large organs which these composers had at their disposal. And when we are given the opportunity to use a large instrument whose characteristics are suited to the music we tackle, the experience is a veritable revelation.

A large organ like the one available to us for this recording produces a sound whose presence in the immediate space around it is of such amplitude that it will have a decisive influence on each instrument, including the voice, whose scope I will try to describe here.

The first moments of rehearsal are initially synonymous with a loss of bearings for everyone. All of us except the organist must learn to hear ourselves differently. Then, in accepting the presence of such a sheer mass of sound between our ears and our instrument, each of us is induced to merge into a renewed sound space, even if this means changing the quality of emission, or at least having recourse to a much wider dynamic and expressive palette

than usual. After this first step, which is not always that easy to negotiate, we generally realise that in fact it is not the way we play or sing which is obliged to evolve, but rather the way we listen, and above all the way we hear.

We are accustomed to approaching this music with the exhilaration and the illusion of soloistic freedom that its 'Baroque' construction offers each of us, individually. And there is no doubt that a large organ in the middle of a small ensemble is initially experienced as a sort of obstacle in the way of that freedom. For the instrument and its power oblige us to blend modestly into something much bigger than ourselves. So it's goodbye freedom, then... until we realise it isn't that at all; on the contrary, we come to understand that this music, originally 'conceived' from the point of view of an organist, can and must be organised from that same point of view. Once this is established, the carpet of sound that the organ spreads around us gives us first the wonderful experience of discovering a new universe – which we love – and then the heady sensation of approaching something inexpressible, namely the fantasy of a sound regained.

In the same way, the two pieces on this recording which call for the extremely rare violino piccolo – another unusual timbre to which it is necessary to adapt – confront us with a new challenge. Once again we experience the extent to which the solution, and the secret of adapting to this new situation, lies wholly in submitting to the richness of sound of the organ, which really does make it possible to encompass everything, even an instrument as high-pitched and delicate as the violino piccolo. Better

still, it is the organ which dictates our perception of the overall sound of the ensemble, to the point where our respective adjustments to a timbre as rarely encountered as that of the violino piccolo are facilitated to an unbelievable extent. For me, the organ then seems like a reminiscence of the composer's consciousness, an illusion of his presence. In the richness of these extremely diverse timbres which blend before it and in it, I believe I recognise the hand of an omniscient demiurge. And my pleasure as a musician is increased by the ghostly image of this master who, dominating its timbres and its effects, shapes a single musical space from his console, and sculpts a music which perhaps regains, thanks to the splendid large organ through which we enjoy today the privilege of approaching it, some forgotten aspects of its immense beauty.

Stephan MacLeod

The violino piccolo

As can be seen from several treatises of the period, the instrumentarium of the seventeenth century was immensely rich. Among the many instruments that have gradually disappeared in the subsequent course of European music is the violino piccolo, the highest of all stringed instruments. Aside from J. S. Bach's very well-known First Brandenburg Concerto and some magnificent arias in his cantatas, pieces expressly scored for violino piccolo are very rarely encountered in the musical literature. However, the existence of the instrument is already attested as early as 1596, in an inventory at Ambras Castle in Austria, and it is later mentioned by Michael

Praetorius (*De Organographia*, 1620), Daniel Speer (*Grund-richtiger... Unterrichter musicalischen Kunst*, 1687) and Johann Jakob Prinner (*Musikalischer Schlissl*, 1677). According to the last-named, the basic string ensemble is made up of violino piccolo, violin, alto viol, bass viol, and two types of violone. One may therefore suppose that the violino piccolo was widely used, at least in the German-speaking countries. It was only in 1756 that Leopold Mozart was to remark on the recent disappearance of instrument, also known as 'Quartgeige' or 'Terzgeige' depending on whether it was tuned respectively a fourth or a third higher than the violin. Although the works recorded here do not stipulate the use of a *Terzgeige*, the writing, the high tessitura, the choice of key, and above all the character of the pieces strongly encouraged us to perform them on the instrument. In Austria, at this period, it is thought that its use was no longer specifically marked in the score.

The copy of an original by Nicolo Amati is by the Danish maker Robert Knudsen. Here his instrument is tuned a major third above the second violin: B, F sharp, C sharp, G sharp! When the ensemble plays in A major with three sharps in the key signature, the violino piccolo plays in F major with one flat.

François Fernandez

Stephan MacLeod bass-baritone

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), Savall, 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 fifty CDs, several of which have won awards in the press.

His recent recording include a CD of Bach secular cantatas with Gustav Leonhardt, duo cantatas by Bach with Les Folies Françoises, the first CD with SONY with its ensemble Gli Angeli Genève, devoted to german baroque music, and the first volume of the complete works of César Franck for organ and voice.

François Fernandez viola, violino piccolo

François Fernandez, whose parents were both musicians, was born in Rouen in 1960. While pursuing classical violin studies, he took up the Baroque violin at the age of twelve.

He studied under Sigiswald Kuijken at The Hague (Soloist's Diploma from the Royal Conservatory in 1980) and soon became his teacher's closest collaborator. At the same time he worked with the leading Baroque orchestras of the day, usually as leader or soloist, including the Orchestra of the 18th Century (Frans Brüggen), La Chapelle Royale (Philippe Herreweghe), and Melante 81 (Bob van Asperen).

He has taken part in major festivals all over the world with the Ricercar Consort, the Kuijken brothers, the Hantaï brothers, Yves Rechsteiner, Marcel Ponseele, Enrico Gatti, and many other prominent musicians. He gives solo recitals, most notably with the Sonatas and Partitas of Bach, and also plays viola, viola d'amore, viola da gamba, and viola da spalla.

François Fernandez founded the record label Flora with Philippe Pierlot and Rainer Zipperling. He has taught in Toulouse, Liège, Brussels, Trossingen and, since 1998, at the Conservatoire National Supérieur in Paris. He gives summer courses in Spain and France.

His discography encompasses some 100 recordings, among them Leclair sonatas for Astrée-Auvidis-Naïve ('Editor's Choice' in Gramophone, 'ffff' in Télérama) and the complete Sonatas and Partitas of Bach, selected as 'Best Classical CD of 2003' by Prelude Klassiek in Holland.

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)

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.

Translation : Charles Johnston

De Profundis

Mit dem Dreißigjährigen Krieg und dem Niedergang der Hansen waren die politischen und wirtschaftlichen Umstände Norddeutschlands in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts den Künsten nicht gerade förderlich. Doch die Musik dieser Zeit ist von einer erstaunlichen Vitalität und einzigartigen Qualität; die vorliegende Aufnahme mit einigen der bedeutendsten Sakralwerke für Bassstimme soll sie davon überzeugen.

Im Protestantismus ist die mit Bibeltexten unterlegte Musik zum Lob Gottes von zentraler Bedeutung. Darüber wie diese Musik genau tönen sollte, war man sich aber nicht immer einig: konservative Protestanten befürworteten eine komplexe Musik, während Anhänger des noch jungen Pietismus sich für eine einfache, aber äußerst expressive Musik aussprachen, in der Art der italienischen Komponisten. (Die italienische Musik galt damals als höchste Inspiration; sie war weit verbreitet, die Komponisten mit ihr vertraut und sie erklang auch im Gottesdienst.) Die unterschiedlichen Auffassungen von gottgefälliger Musik zwangen die Komponisten dazu, eine Musik zu erfinden, die den verschiedenen Ansprüchen ihrer Gemeinde entsprach.

Die damaligen Musiktheoretiker betonen die Bedeutung des Textverständnis und zwar nicht nur der einzelnen Worte, sondern des Sinnzusammenhangs. Die Komponisten bemühen sich daher in ihre Musik strukturelle und kommunikative Prinzipien der Rhetorik zu integrieren. Diese Verbindung von Musik und Rhetorik ist charakteristisch für die deutsche Musik und erlaubt den Komponisten die Erfindungen

der italienischen Musik dem deutschen Geist anzupassen. Die rhetorischen Figuren sind allgegenwärtig: der aufsteigende Ausruf des „*De profundis clamavi*“, die großzügigen Linien über dem Wort „copiosa“, der dissonante Tritonus über „iniquitatibus“ (Bruhns, *De Profundis*) oder auch die tief absteigende Linie über „in den Abgrund gehen“ (J.C. Bach) sind nur einige der zahlreichen Beispiele.

Eine andere typische Art sich flexibel dem Text anzupassen ist der fließende Übergang von Rezitativ zu Arie. Der Text „Quid apud Dominum misericordia est, et copiosa...“ in Bruhns *De Profundis* ist ein schönes Beispiel dafür.

Die Art des Textes ist entscheidend für die Gesamtform des Werkes. So sind zum Beispiel die Anbetungstexte, wo der Gläubige in direkte Beziehung zu Christus tritt, meist für eine Solostimme, die der Musik ihren persönlichen Ausdruck verleiht. Dies trifft auf die meisten Werke der vorliegenden Aufnahme zu, mit Ausnahme der Werke von Bruhns, deren Texte Lobpreisungen sind. Das wohl erstaunlichste Werk dieser Auswahl ist Buxtehudes *Ich bin eine Blume* mit der Sinnlichkeit des Hohelied. Sowohl in der italienischen als auch in der deutschen Musik fand diese Inspirationsquelle häufig Verwendung, erlaubt doch die ausdruckstarke Poesie allegorisch die mystische Vereinigung des Gläubigen mit Christus. Die Bezeichnung „Kantate“, die wir gewöhnlich für die deutsche Vokalmusik des Barocks verwenden, ist genauso genommen nicht korrekt. Mattheson erklärt, dass „Kantate“ nur für ein profanes Vokalwerk mit Instrumentalbegleitung. Die Komponisten benutzten normalerweise die

erste Textzeile als Titel für den Werk. Diese Art Musik konnte auch „concerto“ genannt werden, da das dialogische Element zwischen Stimme und Instrument die Grundstruktur all dieser Kompositionen ist, die im Zeichen der „Trinität“ Bass continuo-Stimme-Instrument stehen. Die große Orgel, wie sie in den vorliegenden Aufnahme verwendet wird, verdeutlicht die zentrale Funktion des Bass continuo als Wirbelsäule des Werkes.

Für die deutschen Komponisten sind die Instrumente weit mehr als Begleitung. So beschränken sich in einem fünfstimmigen Satz die Mittelstimmen nicht auf ein harmonisches Auffüllen, sondern spielen eine eigenständige Rolle im polyphonen Gefüge und betonen dadurch die Dichte und Tiefe dieser Werke. Die Instrumente nehmen häufig die Singstimme vorweg, untermalen sie oder geben ihr eine weitere Dimension und zuweilen ist es sogar an den Instrumenten, den Text zu illustrieren, wie im „Lamento“ von Johann Christoph Bach, wo die Violinstimme ganz besonders eindrücklich die Schläge, Seufzer und Zornausbrüche malt. Umgekehrt kann sich auch die Stimme instrumentaler Wendungen bedienen, wie zum Beispiel im Amen des *De Profundis* oder in den Vokalisen im Dialog mit dem Violino piccolo über dem Text „Lobet den Herren“ in *Der Herr hat seinen Stuhl*.

Außergewöhnlich sind auch die Verbindungen zwischen den für diese Aufnahme ausgewählten Komponisten: Nikolaus Bruhns war Buxtehudes Lieblingschüler, Buxtehude der Nachfolger Franz Tunders, Gründer der berühmten „Abendmusiken“ der Lübecker Marienkirche. Johann Christoph Bach, der genialste Musiker seiner Generation

der Bachfamilie, wurde von seinem Neffen Johann Sebastian ganz besonders geschätzt, der ihn einen tiefgründigen Komponisten nannte. Johann Sebastian selbst bewunderte Bruhns Werke und reiste nach Lübeck um Buxtehude zu hören. Dies zeugt von der großen Epoche der deutschen Sakralmusik, die J.S. Bach zu einem grandiosen Höhepunkt führte.*

Philippe Pierlot

* Dies führt uns zu unserer nächsten Aufnahme mit drei Kantaten aus seiner Jugend.

In der Orgel sein

Die schönsten Vokalwerke, die Ende des 17. Jahrhunderts in Norddeutschland entstanden und von denen wir einige in der vorliegenden Aufnahme vorstellen, haben eines gemeinsam: die Orgel. Ihre Komponisten waren in erster Linie Organisten. Dies erklärt sich aus dem Einfluss von Sweelinck, dann von Schütz und Scheidemann sowie dem damaligen städtischen Musikleben: zu dieser Zeit war der Organist der Erfinder der schönsten Musik und der Weg war für den Größten unter ihnen geebnet: Johann Sebastian Bach.

Die Musikwissenschaft hat uns die Bedeutung der Orgel in der damaligen Musik aufgezeigt; doch heute erlauben die modernen Gepflogenheiten und Einschränkungen den Musikern selten diese Bedeutung von innen heraus zu spüren. Tatsächlich sind wir in den meisten Fällen gezwungen, aus nahe liegenden Gründen der Stimmung, des Raumes oder der Mobilität, diese Musik auf einem kleinen

(und daher transportierbaren) Orgelpositiv zu spielen. Diesen kleinen Instrumenten ist es zwar zu verdanken, dass ein großer Teil dieses Repertoires nicht vollständig in Vergessenheit geriet, doch kann man sie nicht mit den großen Orgeln vergleichen, auf denen die Komponisten ihre Werke schrieben. Und wenn wir dann mal Gelegenheit haben, ein großes Instrument zu spielen, das dieser Musik entspricht, wird sie uns zur Offenbarung.

Der Klang einer großen Orgel, wie wir sie für die vorliegende Aufnahme spielen durften, hat eine derart weit reichende Präsenz, dass er jedes andere Instrument einschließlich der Stimme ganz entscheidend beeinflusst.

Die ersten Momente der Proben waren für uns alle mit einer völligen Orientierungslosigkeit verbunden. Außer dem Organisten, mussten wir lernen, uns neu zu hören. Dann, nachdem wir die Gegenwart dieser enormen Klangmasse zwischen Ohr und Instrument akzeptiert hatten, musste jeder mit diesem neuen musikalischen Raum verschmelzen und dazu die Ausdrucksqualität ändern oder zumindest die gewohnte Klangpalette erheblich erweitern. Nach diesen ersten, nicht immer offensichtlichen Schritten, wurde uns allmählich klar, dass nicht unbedingt die Spiel- oder Singweise sich ändern musste, sondern die Art des Hörens oder vielmehr des Zuhörens.

Gewöhnlich wendet man sich dieser Musik „barocker“ Herkunft in der Trunkenheit und Illusion der solistischen Freiheit zu. Eine große Orgel in einem kleinen Ensemble wird erst einmal als Einschränkung empfunden. Dieses Instrument und seine schiere Klangfülle zwingen uns, uns bescheiden in etwas

Größerem zu verlieren als nur uns selbst. Adieu Freiheit... bevor man versteht, dass es um etwas ganz anderes geht; allmählich verstehen wir, dass diese Musik, die vom Standpunkt eines Organisten entstanden ist, von genau demselben Standpunkt aus organisiert sein kann und soll. So lässt uns der Klangteppich der Orgel erstaunt ein neues Universum entdecken – was wir ja so lieben –, und versetzt uns in die trunkene Begeisterung, uns etwas unaussprechlichem zu nähern, dem Traumbild eines wieder gefundenen Klanges.

Gleichermassen stellen uns die zwei Stücke mit dem seltenen Violino piccolo – auch ein neues Timbre, an das man sich erst gewöhnen muss – vor eine neue Herausforderung. Und wieder erfahren wir in welchem Maße die Lösung und das Geheimnis unserer Anpassung darin liegt, sich vollständig dem Klangreichtum der Orgel zu ergeben. Dieser erlaubt nämlich erst alles zu umfassen, sogar ein so hohes und feines Instrument wie das Piccolo. Oder anders gesagt, es ist die Orgel, die unsere Wahrnehmung des Ganzen bestimmt, so dass unsere individuellen Anpassungen an ein so selten gehörtes Timbre wie dieses Violino piccolo uns unendlich erleichtert werden.

Für mich wird die Orgel zu einer Art Reminiszenz des Komponisten, eine Illusion seiner Präsenz. Im Reichtum dieser so verschiedenen Timbres, die vor und in ihm verschmelzen, glaube ich den Schatten eines allgegenwärtigen Demiurgen zu erkennen. Und meine Freude als Musiker wächst dank dem Bild dieses Meisters, der Timbre und Klänge beherrschend von seiner Konsole aus einen einzigartigen musikalischen Raum schafft und eine

Musik kreiert, in der wir dank der Orgel, auf der wir heute spielen dürfen, vergessene Aspekte ihrer unendlichen Schönheit entdecken.

Stephan MacLeod

Das Violino piccolo

Wie wir alten Musikschriften entnehmen können, war das Instrumentarium des 17. Jahrhunderts unendlich reicher als heute. Zu den zahlreichen Instrumenten, die im Lauf der europäischen Musikentwicklung verschwanden, gehört auch das höchste Streichinstrument: Violino piccolo, auch Diskantgeige genannt. Außer im berühmten Ersten Brandenburgischen Konzert und einigen Kantaten von J.S. Bach ist die Bezeichnung „Violino piccolo“ in der Musikliteratur extrem selten. Bereits 1596 wurde das Instrument ein erstes Mal im österreichischen Inventar von Schloss Ambras erwähnt, später von Michael Praetorius („De Organographia“, 1620), Daniel Speer (Grund-richtiger..Unterrichter musicalischen Kunst, 1687) sowie von Johann Jakob Prinner („Musikalischer Schlüssel“, 1677). Prinner beschrieb die Zusammensetzung des Streichensembles folgendermaßen: Violino piccolo, Violine, Viola alto, Bassviole und zwei Arten von Violone.

Man darf also davon ausgehen, dass das Violino piccolo zumindest in den deutschsprachigen Ländern durchaus gebräuchlich war. Leopold Mozart berichtete 1756 von der kürzlich verschwundenen „Quartgeige“ oder „Terzgeige“, je nachdem ob sie eine Quarte oder eine Terz über der Violine gestimmt war.

Obwohl die hier eingespielten Werke nicht explizit den Gebrauch eines Violino piccolo verlangen, bewegen uns die hohe Stimmlage, der Satz, die Tonarten und vor allem der Charakter der Stücke, dieses Instrument zu wählen. In Österreich war es damals auch nicht üblich, es explizit auf der Partitur zu erwähnen...

Der dänische Geigenbauer Robert Knudsen fertigte eine Kopie nach einem Instrument von Nicolo Amati an; es wurde hier eine große Terz über der zweiten Violine gestimmt: h, fis, cis, gis! Wenn das Ensemble in A-Dur mit drei Kreuzen spielt, spielt das Piccolo in F-Dur mit einem B.

François Fernandez

Stephan MacLeod Bassbariton

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), Savall, 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 50 Einspielungen, darunter zahlreiche mit besonderen Auszeichnungen, dokumentieren seine Arbeit.

Seine letzten Aufnahmen schliessen eine CD mit profanen Kantaten von Bach mit Gustav Leonhardt, Duokantaten von Bach mit dem Ensemble *Les Folies Francoises*, seine erste CD für SONY mit seinem Ensemble *Gli Angeli* Genève und eine CD einer Gesamteinspielung der Werke César Franck für Orgel und Stimme, ein.

François Fernandez Viola, Violino piccolo

François Fernandez wurde 1960 in Rouen in einer Musikerfamilie geboren. Im Rahmen seiner musikalischen Ausbildung begann er mit 12 Jahren Barockvioline zu spielen. Später studierte er bei Sigiswald Kuijken und erhielt 1980 sein Solistendiplom am Königlichen Konservatorium Den Haag. Bereits mit 17 Jahren wurde er Mitglied von Kuijkens Ensemble La Petite Bande und spielt dort seit 1986 die erste Violine. Er spielt mit dem Orchestre du 18^e siècle Leitung F. Brüggen, La Chapelle Royale Leitung Ph. Herreweghe, Melante 81 Leitung B. de Asperen.

Er spielt weltweit an den renommiertesten Festivals zusammen mit dem Ricercar Consort; mit den Gebrüdern Kuijken, den Gebrüdern Hantaï, Glen Wilson, Yves Rechtainer, Marcel Ponseele, Enrico Gatti... Er tritt auch im Solorezital mit Sonaten und Partiten von J-S. Bach auf.

François Fernandez spielt außerdem Viola, Viola d'amore, Viola da gamba und Viola da spalla. Zusammen mit Ph. Pierlot und R. Zipperling hat er die CD-Firma « Flora » mit begründet. Er unterrichtete in Toulouse, Liège, Brüssel, Trossingen (D) und seit sechs Jahren am C.N.S.M in Paris. Aus seiner eindrücklichen Diskographie mit fast hundert Einspielungen seien die zwei folgenden erwähnt: Sonaten von J.M. Leclair für das Label Astrée-Audidis-Naïve, die mit dem « Editor's choice » von Gramophone sowie dem FFFF von Télérama ausgezeichnet wurden; Sonaten und Partiten von J-S. Bach (« Sei Solo »), die in den Niederlanden von Prelude Klassiek zur « Beste Klassieke CD van 2003 » gewählt wurde.

Philippe Pierlot

Philippe Pierlot wurde in Liège geboren. Nachdem er sich das Gitarren- und Lautenspiel autodidaktisch 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 CPE 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.“ (M. Dumont-Mergeay- Le Vif)

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 ausgeweitete und vielschichtige Interpretationen.

Übersetzung : Corinne Fonseca

