

The background is a complex Renaissance painting. In the foreground, a large church with multiple domes and arches is filled with people. To the right, a hill features a gallows with several figures hanging from it, and other figures are engaged in various activities on the slopes. The scene is set in a lush, green landscape with distant mountains under a cloudy sky.

SACRED

LES CHEFS-D'ŒUVRE DE LA MUSIQUE SACRÉE

MUSIC

CORNERSTONE WORKS OF SACRED MUSIC

harmonia mundi s.a., Mas de Vert, F-13200 Arles © 2009

Dates et lieux d'enregistrements, direction artistique, ingénieurs du son, montages : information au dos des pochettes

Une réalisation du Département éditorial harmonia mundi

Remerciements aux multiples auteurs pour leur contribution éditoriale : Clifford Bartlett (C. B.), Philippe Beaussant (P. Be.), Frédéric Blanc (F. B.), Jean-Yves Bras (J.-Y. B.), Philip Brett (P. Br.), Barbara Coeyman (B. C.), Gareth Curtis (G. C.), George Gelles (G. G.), Christian Girardin (C. G.), Jean-Yves Hameline (J.-Y. H.), Susan Hellauer (S.H.), Claude Hermann (C. H.), Philippe Herreweghe (P. He.), Paul Hillier (P. Hi.), Roman Hinke (R. H.), René Jacobs (R. J.), Linda Maria Koldau (L. M. K.), Marika C. Kuzma (M. C. K.), Jean-François Labie (J.-F. L.), Renaud Machart (R. M.), Catherine Massip (C. M.), Jean-Paul Montagnier (J.-P. M.), Emilio Moreno (E. M.), Jean-Michel Nectoux (J.-M. N.), Matthew O'Donovan (M. O'D.), Jean-Pierre Ouvrard (J.-P. O.), Ebba Schirmacher (E. S.), Hans Joachim Schulze (H. J. S.), Angus Smith (A. S.), Reinhard Strohm (R. S.), -Habakuk Traber (H. T.), Paul Van Nevel (P. V. N.), Thomas Walker (T. W.), Ralph Wehner (R. W.), Peter Wollny (P. W.)

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes de présentation, des traductions, ainsi que des textes chantés en PDF.

Illustration : Hans Memling, *La Passion*, 1470-71, Galleria Sabauda, Turin, Italie / Alinari / The Bridgeman Art Library

Maquette atelier harmonia mundi

Imprimé en Italie par Pozzoli S.p.A.

www.harmoniamundi.com

SACRED LES CHEFS-D'ŒUVRE DE LA MUSIQUE SACRÉE MUSIC CORNERSTONE WORKS OF SACRED MUSIC

4	Plages CD / Tracklisting
32	Texte Français
88	English Text
143	Deutscher Text
CD 30	CD-Rom Textes chantés
	Lyrics / Die gesungenen Texte (PDF)!

CD 1 - Les premiers chants chrétiens / Chant of the Early Christians

CHANT AMBROSIEN (répertoire milanais, début du v^e siècle)

Ambrosian Chant (repertory of Milan, early 5th century)

- | | |
|---|-------|
| 1. Lucernarium : <i>Paravi lucernam Christo meo</i> | 4'44 |
| 2. Ingressa : <i>Lux fulgebit hodie super nos</i> | 1'54 |
| 3. Psalmellus : <i>Tecum principium in die virtutis tue</i> | 10'21 |

CHANT VIEUX-ROMAIN (période byzantine, vii^e et viii^e siècles)

Old Roman Chant (Byzantine period, 7th and 8th centuries)

- | | |
|--|------|
| 4. Introït : Resurrexi | 7'24 |
| 5. Offertoire : Terra tremuit
V. Notus in Iudea - V. Et factus est in pace - V. Ibi confregit | 9'58 |
| 6. Alleluia V. Epi si Kyrie | 4'19 |

CHANT BENEVENTAIN (vii^e-ix^e siècles) Messe du jour de Pâques

Beneventan Chant (7th-9th centuries) Mass for Easter Day

- | | |
|--|------|
| 7. Introït : Maria vidit angelum (tutti) | 9'36 |
|--|------|

CHANT MOZARABE (vii^e-xi^e siècles)

Mozarabic Chant (7th-11th centuries)

Office des lectures

- | | |
|--|------|
| 8. Invocation sacerdotale d'introduction : <i>Per gloriam nominis tui</i> (MM) | 2'11 |
| 9. <i>Gloria in excelsis Deo</i> (Tol.B f°115) | 2'48 |

Prrière eucharistique

- | | |
|--|------|
| 10. <i>Ad confractionem panis</i> : Qui venit ad me non esuriat (Tol.B, f°116) | 2'35 |
| 11. <i>Prêtre</i> : Humiliate vos ad benedictionem ! (MM) | 0'47 |
| 12. <i>Ad accedentes</i> : Gustate et videte (Tol.B f°9v) | 2'26 |

CHANT VIEUX-ROMAIN (vi^e-xiii^e siècles)

Old Roman Chant (6th-13th centuries)

- | | |
|---|------|
| 13. Ad processionem Kyrie | 5'19 |
| 14. Alleluia - Versus <i>O kyrios evasileosen</i> / Versus <i>Ke gar estereosen</i> | 5'37 |

Ensemble Organum, Marcel Pérès

Solistes : Lycourgos Angelopoulos (1), Sœur Marie Keyrouz (3), Josep Cabré (4),

Marcel Pérès (8, 11), Jérôme Casalonga (9, 10)

Marcel Pérès, Jean-Etienne Langianni (13), Lycourgos Angelopoulos (14)

CD 2 - Mille ans de chant grégorien / A Millenium of Gregorian Chant

L'IMMENSE CORPUS GREGORIEN / THE VAST CORPUS OF GREGORIAN CHANT

- | | |
|--|------|
| 1. Universi qui te expectant (graduel)
<i>Dominique Vellard, ténor</i> | 2'19 |
| Messe de Requiem grégorienne | |
| 2. Introit : Requiem aeternam | 1'58 |
| 3. Kyrie eleison | 1'33 |
| 4. Graduel : Requiem aeternam | 3'06 |
| 5. Trait : Absolve, Domine | 2'23 |
| 6. Séquence : Dies irae | 6'27 |
| 7. Offertoire : Domine Jesu Christe | 3'55 |
| 8. Sanctus | 0'45 |
| 9. Agnus Dei | 0'51 |
| 10. Communion : Lux aeterna | 1'01 |
| 11. Repons : Libera me | 4'27 |
| 12. Antienne : In paradisum | 1'09 |
| <i>Deller Consort, dir. Alfred Deller</i> | |

UNE MESSE DE L'AN 1000 (extraits) / MASS FROM THE YEAR 1000 (excerpts)

- | | |
|---|------|
| 13. Agnus Dei : Omnipotens eterne | 3'00 |
| 14. Communion tropée : Corpus quod nunc / Psallite domino | 2'28 |
| 15. Hymne : Cives celestis patrie | 5'36 |
| <i>Anonymous 4</i> | |

CODEx CALIXTINUS (c. 1150)

Plain-chant pour saint Jacques de Compostelle / *Plainchant for Santiago da Compostela*

- | | |
|---|------|
| 16. Invitatoire : Regem regum dominum | 0'50 |
| 17. Répons : Iacobe servorum | 2'11 |
| 18. Offertoire : Ascendens Ihesus in montem | 3'46 |
| <i>Anonymous 4</i> | |

CHANT CISTERCIEN (xii^e siècle) / Cistercian Chant (12th century)

Répons de Matines pour la fête de saint Bernard

- | | |
|--|------|
| 19. In timore Dei | 5'59 |
| 20. Testamentum eternum | 5'33 |
| 21. Dedit Dominus confessionem sancto suo | 5'22 |
| <i>Ensemble Organum, dir. Marcel Pérès</i> | |

MAGNUS LIBER ORGANI (xii^e siècle) / (12th century)

- | | |
|---|------|
| 22. Anonyme : Natus est rex | 5'25 |
| 23. Adam de St. Victor : In natale | 6'03 |
| <i>Theatre of Voices, dir. Paul Hillier</i> | |

CD 3 - La naissance de la polyphonie (1100-1300) / The Birth of Polyphony

POLYPHONIE AQUITAINE A SAINT-MARTIAL DE LIMOGES (XII^e siècle)

12th-Century Polyphony in Aquitaine

- | | | |
|----|---|------|
| 1. | Domine labia mea aperies | 1'19 |
| | Deus in adjutorium meum (chœur) | |
| 2. | Versus : O primus homo coruit (à 2 voix) | 5'36 |
| | <i>Ensemble Organum, dir. Marcel Pérès</i> | |
| 3. | Resonemus hoc natali | 3'20 |
| | <i>Theatre of Voices, dir. Paul Hillier</i> | |

ECOLE DE NOTRE DAME (XII^e siècle) / The Notre Dame School (12th century)

Messe du jour de Noël / *Mass for Christmas Day*

- | | | |
|----|---|-------|
| 4. | Introït tropé : Puer natus est | 6'01 |
| 5. | Kyrie | 2'13 |
| | <i>Ensemble Organum, dir. Marcel Pérès</i> | |
| 6. | Léonin : Propter veritatem | 7'00 |
| 7. | Pérotin : Graduel Viderunt omnes / Notum fecit Dominus | 11'01 |
| | <i>Theatre of Voices, dir. Paul Hillier</i> | |

HOQUETS DU MANUSCRIT DE BAMBERG (XIII^e siècle) / Hockets from the Bamberg Manuscript (13th century)

- | | | |
|-----|---|------|
| 8. | In seculum Longum | 0'59 |
| 9. | In seculum Viellatoris | 1'05 |
| 10. | In seculum Breve | 1'05 |
| 11. | In seculum D'Amiens longum | 1'02 |
| | <i>Theatre of Voices, dir. Paul Hillier</i> | |

CHANSONS MARIALES DU XIII^e SIÈCLE / 13th-century Marian Songs

- | | | |
|-----|--------------------------------|------|
| 12. | Ave maria gracia plena | 2'40 |
| 13. | Pia mater gratie | 2'46 |
| 14. | Ave nobilis venerabilis | 3'44 |
| | <i>Anonymous 4</i> | |

GRADUEL D'ALIENOR DE BRETAGNE (XIII^e-XIV^e siècles)

The Gradual of Eleanor of Brittany (13th & 14th centuries)

- | | | |
|-----|--|------|
| 15. | Kyrie : Orbis factor | 5'38 |
| | <i>Ensemble Organum, dir. Marcel Pérès</i> | |

MESSE MARIALE A LA CATHEDRALE DE SALISBURY (XIII^e-XIV^e siècles)

An English Ladymass (13th & 14th centuries)

- | | | |
|-----|-----------------------------|------|
| 16. | Kyrie : Kyria christifera | 3'58 |
| 17. | Gloria | 2'59 |
| 18. | Sanctus - Benedictus | 1'44 |
| 19. | Agnus Dei : Virtute numinis | 2'43 |
| | <i>Anonymous 4</i> | |

CD 4 - La grande aventure du motet polyphonique

The Polyphonic Motet from Ars Antiqua to the Renaissance

ARS ANTIQUA

ÉCOLE DE NOTRE-DAME

1. ANON. (SCHOOL OF PEROTINUS) : **Virgo flagellatur** 6'30
2. PEROTINUS : **Mors** 1'33
Theatre of Voices, dir. Paul Hillier

L'ANGLETERRE DU XIV^e SIÈCLE

3. **Campanis cum cymbalis.** Honoremus Dominam 0'57
4. **Worldes blisse have good day** (Benedicamus Domino) 2'23
5. **Valde mane diluculo** 1'55
6. **Ovet mundus letabundus** 3'39
The Hilliard Ensemble, dir. Paul Hillier

ARS NOVA & PRÉ-RENAISSANCE

GUILLAUME DUFAY (c.1400-1474)

7. **Ave Regina coelorum** 6'58
The Orlando Consort

JOHN DUNSTABLE (1390-1453)

8. **Salve scema sanctitatis / Salve salus servulorum / Cantant celi agmina** 6'47
The Orlando Consort

JOHN PLUMMER (c.1410-c.1484)

9. **Anna Mater Matris Christi** 5'55
The Hilliard Ensemble

RENAISSANCE

JOSQUIN DESPREZ (c.1440-1521)

10. **Salve Regina** 4'03
La Chapelle Royale, dir. Philippe Herreweghe

CLEMENT JANEQUIN (c.1485-1558)

11. **Congregati sunt** 5'04
Ensemble Clément Janequin, dir. Dominique Visse

WILLIAM BYRD (1543-1623)

Canciones Sacrae

12. **Peccantem me quotidie** 5'21
Deller Consort, dir. Mark Deller

- | | | |
|-----|--|------|
| | CARLO GESUALDO (1560-1613) | |
| 13. | Tribulationem et dolorem | 4'02 |
| 14. | Ecce quomodo moritur justus (Sabbato Sancto) | 5'56 |
| | <i>Ensemble Vocal Européen, dir. Philippe Herreweghe</i> | |
| | HANS-LEO HASSLER (1562-1612) | |
| 15. | Ad Dominum | 4'13 |
| | <i>Ensemble Vocal Européen, dir. Philippe Herreweghe</i> | |

CD 5 - La messe polyphonique du Moyen Âge à la Renaissance (1)

The Polyphonic Mass from the Middle Ages to the Renaissance

GUILLAUME DE MACHAUT (c. 1300-1377)

Messe de Notre Dame

- | | | |
|----|----------------------------|------|
| 1. | Kyrie | 6'11 |
| 2. | Gloria | 4'10 |
| 3. | Credo | 5'49 |
| 4. | Sanctus | 3'57 |
| 5. | Agnus Dei | 3'16 |
| 6. | Ite Missa est | 0'56 |
| | <i>The Orlando Consort</i> | |

JOSQUIN DESPREZ (c.1440-1521?)

Missa Pangue lingua

- | | | |
|-----|--|------|
| 7. | Kyrie | 2'43 |
| 8. | Gloria | 4'57 |
| 9. | Credo | 7'03 |
| 10. | O Salutaris | 1'01 |
| 11. | Agnus | 7'00 |
| | <i>Ensemble Clément Janequin, dir. Dominique Visse</i> | |

CLÉMENT JANEQUIN (c.1485-1558)

Messe "La Bataille"

- | | | |
|-----|--|------|
| 12. | Kyrie | 2'58 |
| 13. | Gloria | 4'14 |
| 14. | Credo | 5'49 |
| 15. | Sanctus | 4'02 |
| 16. | Agnus Dei | 5'12 |
| | <i>Ensemble Clément Janequin, dir. Dominique Visse</i> | |

CD 6 - La messe polyphonique du Moyen Âge à la Renaissance (2)

The Polyphonic Mass from the Middle Ages to the Renaissance

ROLAND DE LASSUS (1532-1594)

Missa “Tous les regretz”

- | | |
|--------------|------|
| 1. Kyrie | 3'09 |
| 2. Gloria | 4'37 |
| 3. Credo | 7'26 |
| 4. Sanctus | 3'25 |
| 5. Agnus Dei | 3'30 |

Huelgas-Ensemble, dir. Paul Van Nevel

GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA (c.1525-1594)

Missa Viri Galilaei

- | | |
|------------------|------|
| 6. Kyrie | 3'58 |
| 7. Gloria | 4'44 |
| 8. Credo | 7'33 |
| 9. Sanctus | 3'23 |
| 10. Benedictus | 2'10 |
| 11. Agnus Dei I | 1'59 |
| 12. Agnus Dei II | 2'06 |

La Chapelle Royale - Ensemble Organum

Dir. Philippe Herreweghe

WILLIAM BYRD (c.1540-1623)

Mass for 4 Voices

- | | |
|----------------|------|
| 13. Kyrie | 2'25 |
| 14. Gloria | 5'16 |
| 15. Credo | 6'56 |
| 16. Sanctus | 2'06 |
| 17. Benedictus | 1'27 |
| 18. Agnus Dei | 3'30 |

Pro Arte Singers, dir. Paul Hillier

CD 7 - Petits et grands motets baroques / The French 'Petit Motet' and 'Grand Motet'

GRAND MOTET

HENRY DUMONT (1610-1684)

1. **Memorare** 8'37

JEAN-BAPTISTE LULLY (1632-1687)

2. **Dies irae** 18'44

Solistes, Chœur et Orchestre de La Chapelle Royale
Dir. Philippe Herreweghe

MICHEL-RICHARD DELALANDE (1657-1726)

Super flumina Babilonis

3. Symphonie. Super flumina 3'59
 4. In salicibus 2'35
 5. Quia illic interrogaverunt nos 0'40
 6. Hymnum cantate nobis 2'32
 7. Si oblitus fuero tui 1'30
 8. Adhaereat lingua mea 2'44
 9. Memor esto, Domine 1'10
 10. Filia Babilonis misera (soli) 1'19
 11. Filia Babilonis misera (chœur) 1'18

MARC-ANTOINE CHARPENTIER (1643-1704)

Te Deum H.146

12. Prélude 1'53
 13. Te Deum laudamus (*basse, 2 violons, basse continue*) 1'04
 14. Te aeternum Patrem (*soli, chœur et orchestre*) 3'59
 15. Per te orbem terrarum (*contre-ténor, ténor, basse, basse continue*) 3'22
 16. Tu devicto mortis aculeo (*soli, chœur et orchestre*) 1'52
 17. Te ergo quaesumus (*soprano, 2 flûtes, basse continue*) 2'25
 18. Aeterna fac cum sanctis tuis (*soli, chœur et orchestre*) 2'22
 19. Dignare Domine (*soprano, basse, 2 violons, basse continue*) 1'58
 20. Fiat misericordia tua Domine (*2 sopranos, basse, 2 flûtes, basse continue*) 1'43
 21. In te Domine speravi (*soli, chœur et orchestre*) 2'24

Les Arts Florissants, dir. William Christie

PETIT MOTET

JEAN-BAPTISTE LULLY (1632-1687)

22. **Ave Coeli** (*haute-contre, ténor, basse*) 3'35

MICHEL-RICHARD DELALANDE (1657-1726)

23. **Miserator et misericors** 6'44

Les Arts Florissants, dir. William Christie

CD 8 - Lamentations & Tenebrae

TIBURTIO MASSAINO (c.1550-c.1609)

**Musica super Threnos Ieremieae prophete in maiori hebdomada decantadas à 5
Feria V. In coena Domini**

- | | | |
|----|----------------|------|
| 1. | Lectio Prima | 5'07 |
| 2. | Lectio Secunda | 5'31 |
| 3. | Lectio Tertia | 6'53 |

ROLAND DE LASSUS (1532-1594)

Lamentationes Hieremieae

Feria sexta in Parasceve à 5

- | | | |
|----|--------------------|------|
| 4. | Lamentatio Prima | 7'35 |
| 5. | Lamentatio Secunda | 7'13 |
| 6. | Lamentatio Tertia | 6'48 |

Huelgas-Ensemble, dir. Paul Van Nevel

MARC-ANTOINE CHARPENTIER (1643-1704)

Leçons de Ténèbres du Mercredi Saint

- | | | |
|----|---|-------|
| 7. | Seconde Leçon : VAU - Et egressus est a filia Sion | 15'59 |
|----|---|-------|

FRANÇOIS COUPERIN (1668-1733)

Leçons de Ténèbres

- | | | |
|----|-----------------|-------|
| 8. | Troisième Leçon | 12'44 |
|----|-----------------|-------|

Concerto Vocale, dir. René Jacobs

ERNST KRENEK (1900-1991)

Hieremie prophetae Lamentationes

- | | | |
|-------|----------------------------------|-------------------|
| 9. | Lectio secunda | 9'08 |
| [8.1] | ALEPH. Quomodo obscuratum | SSAATB |
| [8.2] | BETH. Filii Sion inclyti | SAATB [à 1'18] |
| [8.3] | GHIMEL. Sed et laminæ | SATB [à 2'19] |
| [8.4] | DALETH. Adhesit lingua | SAATTBB [à 3'31] |
| [8.5] | HE. Qui vescebantur voluptuose | SAATTBB [à 4'57] |
| [8.6] | VAU. Et major effecta est | SAATTBB [à 6'03] |
| [8.7] | Jerusalem, convertere ad Dominum | SATBAATB [à 7'16] |

RIAS Kammerchor, dir. Marcus Creed

CD 9 - Vêpres baroques (1) / Baroque Vespers

CLAUDIO MONTEVERDI (1567-1643)

Vespro della Beata Vergine (I)

da concerto, composto sopra canti fermi, 1610

- | | |
|---|------|
| 1. Deus in adjutorium | 2'13 |
| 2. Antiphona - Dixit Dominus (Psalmus 109) | 8'22 |
| 3. Nigra sum (Concerto) | 3'28 |
| 4. Laudate pueri (Psalmus 112) | 6'42 |
| 5. Pulchra es (Concerto) | 3'50 |
| 6. Antiphona - Laetatus sum (Psalmus 121) | 7'18 |
| 7. Duo Seraphim (Concerto) | 5'53 |
| 8. Antiphona - Nisi Dominus (Psalmus 126) | 6'14 |
| 9. Audi coelum (Concerto) | 7'45 |
| 10. Antiphona - Lauda, Jerusalem, Dominum (Psalmus 147) | 4'36 |
| 11. Sonata sopra "Sancta Maria, ora pro nobis" | 6'53 |
| 12. Ave maris stella (hymnus, anon. XI ^e s.) | 6'55 |

Agnès Mellon, soprano 1

Guillemette Laurens, soprano 2

Vincent Darras, alto

Howard Crook, ténor 1

William Kendall, ténor 2

Gerard O'Beirne, ténor 3

Peter Kooy, basse 1

David Thomas, basse 2

La Chapelle Royale

Collegium Vocale Gent

Les Sacqueboutiers de Toulouse

Dir. Philippe Herreweghe

CD 10 - Vêpres baroques (2) / Baroque Vespers

Vespro della Beata Vergine (II)

1. Antiphona - Magnificat 18'16

Agnès Mellon, soprano 1
Guillemette Laurens, soprano 2
Vincent Darras, alto
Howard Crook, ténor 1
William Kendall, ténor 2
Gerard O'Beirne, ténor 3
Peter Kooy, basse 1
David Thomas, basse 2

La Chapelle Royale

Collegium Vocale Gent

Les Sacqueboutiers de Toulouse

Dir. Philippe Herreweghe

GIOVANNI ROVETTA (1596-1668)

Vespro solenne

2. **Dixit secondo** a 7 e due violini (1639) 8'07
3. **Confitebor tibi Domine** a 7 e due violini (1639) 8'23
4. **Beatus vir** a 8 (1639) 8'14
5. **Laudate pueri** a 6 et due violini (1639) 8'44
6. **Lauda Jerusalem** a 6 et due violini (1639) 11'57
7. **Magnificat** a 8 et due violini (1639) 10'04

Cantus Cölln, Dir. Konrad Junghänel

Nele Grams, Hedwig Westhoff-Düppmann, sopranos
Elisabeth Popien, Henning Voss(3, 7), altos
Hans-Jörg Mammel, Wilfried Jochens, Sebastian Hübner(4), ténors
Stephan Schreckenberger, Matthias Gerchen, basses
Bruce Dickey, Doron Sherwin, cornets
Ulla Bundies, Veronika Skuplik, violons
Albert Brüggem, violoncelle
Miriam Shalinsky, contrebasse
Carsten Lohff, orgue
Konrad Junghänel, luth

CD 11 - Les grands oratorios (1) / Great oratorios

ALESSANDRO SCARLATTI (1660-1725)

Cain ovvero **Il primo omicidio** (I)

Oratorio a 6 voci, 1707

Introduzione all'Oratorio

1. Spiritoso	1'05
2. Adagio	1'30
3. Allegro	1'48

Parte Prima

4. Recitativo	ADAMO : "Figli miseri figli"	1'00
5. Aria	ADAMO : "Mi balena ancor sul ciglio"	2'14
6. Recitativo	EVA : "Di Serpe ingannator perfa frode"	0'40
7. Aria	EVA : "Caro sposo, prole amata"	6'51
8. Recitativo	ABEL : "Genitori adorati"	0'44
9. Aria	ABEL : "Dalla mandra un puro agnello"	5'26
10. Recitativo	CAINO : "Padre questa d'Abel forz'è che sia"	0'24
11. Aria	CAINO : "Della Terra i frutti primi"	2'24
12. Recitativo	ADAMO : "Figli cessin le gare"	0'35
13. Aria	ADAMO : "Più dei doni il cor devoto"	4'29
14. Recitativo	EVA : "Disposto o figli è il sacrificio"	0'55
15. Aria	EVA : "Sommo Dio nel mio peccato"	5'23
16. Recitativo	ABEL, CAINO : "Miei Genitori, oh come dritta ascende"	0'31
17. Duetto	ABEL, CAINO : "Dio pietoso ogni mio armento"	3'53
18. Recitativo	EVA, ADAMO : "Figli balena il Ciel d'alto splendore"	0'32
19. Sinfonia		2'34
20. Recitativo	VOCE DI DIO : "Prima imagine mia, prima fattura"	1'18
21. Aria	VOCE DI DIO : "L'olocausto del tu Abelle"	4'31
22. Recitativo	VOCE DI DIO : "Ne' tuoi figli, e nipoti"	0'38
23. Recitativo	EVA, ADAMO : "Udiste, udiste, o figli"	0'20
24. Aria	EVA, ADAMO : "Aderite"	3'35
25. Sinfonia		1'20
26. Recitativo	LUCIFERO : "Cain, che fai, che pensi?"	1'03
27. Aria	LUCIFERO : "Poche lagrime dolenti"	3'11
28. Recitativo	CAINO : "D'ucciderlo risolvo; il core affretta"	0'13
29. Aria	CAINO : "Mascheratevi o miei sdegni"	1'55
30. Recitativo	ABEL, CAINO : "Ecco il fratello; anzi il nemico"	0'46
31. Duetto	ABEL, CAINO : "La fraterna amica pace"	3'58
32. Recitativo	ABEL, CAINO : "Sempre l'amor fraterno è un ben sincero"	0'29

CD 12 - Les grands oratorios (2) / Great oratorios

Cain overo Il primo omicidio (II)

Parte Seconda

1. Recitativo	CAINO : "Fermiam qui Abelle il passo"	0'47
2. Aria	CAINO : "Perché mormora il ruscello"	4'01
3. Aria	ABEL : "Ti risponde il ruscelletto"	3'57
4. Recitativo	ABEL : "Or se braman posar la fronda, e'l rio"	1'21
5. Recitativo	ABEL, CAINO : "Più non so trattenn l'impeto interno"	0'28
6. Andante e staccato		0'45
7. Recitativo	VOCE DI DIO, CAINO : "Cain dov'è il fratello? Abel dov'è?"	0'37
8. Recitativo	VOCE DI DIO : "Or di strage fraterna il suolo asperso"	0'34
9. Aria	VOCE DI DIO : "Come mostro spaventevole"	2'12
10. Recitativo	CAINO : "Signor se mi dai bando"	0'44
11. Aria	CAINO : "O preservami per mia pena"	3'39
12. Recitativo	VOCE DI DIO : "Vattene non temer; tu non morrai"	0'38
13. Aria	VOCE DI DIO : "Vuò il castigo, non voglio la morte"	3'13
14. Recitativo	CAINO : "O ch'io mora vivendo"	0'22
15. Aria	CAINO : "Bramo insieme, e morte, e vita"	3'01
16. Grave, e orrido		1'11
Recitativo	VOCE DI LUCIFERO : "Codardo nell'ardire, e nel timore"	
17. Aria	VOCE DI LUCIFERO : "Nel poter il Nume imita"	2'21
18. Recitativo	CAINO : "Oh consigli d'Inferno, onde soggiace"	0'43
19. Aria	CAINO : "Miei genitori, adio"	4'34
20. Aria	EVA, ADAMO : "Mio sposo al cor mi sento"	6'04
21. Aria	VOCE DI ABEL, EVA, ADAMO : "Miei genitori amati"	1'59
22. Aria	VOCE DI ABEL : "Non piangete il figlio ucciso"	2'07
23. Recitativo	EVA : "Ferma del figlio mio voce gradita"	0'41
24. Aria	EVA : "Madre tenera, et amante"	6'22
25. Recitativo	ADAMO : "Sin che spoglia mortale"	0'35
26. Aria	ADAMO : "Padre misero, e dolente"	4'33
27. Recitativo	EVA, ADAMO : "Spirto del figlio mio, questi son sensi"	1'46
28. Aria	ADAMO : "Piango la prole esangue"	2'45
29. Recitativo	VOCE DI DIO : "Adam prole tu chiedi, e prole avrai"	0'59
30. Aria	VOCE DI DIO : "L'innocenza peccando perdeste"	6'34
31. Recitativo	ADAMO : "Udii Signor della Divina Idea"	0'57
32. Duetto	EVA, ADAMO : "Contenti"	2'12

Caino

Bernarda Fink, alto

Abel

Graciela Oddone, soprano

Eva

Dorothea Röschmann, soprano

Adamo

Richard Croft, ténor

Voce di Dio

René Jacobs, contre-ténor

Voce di Lucifero

Antonio Abete, basse

Akademie für Alte Musik Berlin - dir. René Jacobs

CD 13 - Les grands oratorios (3) / Great oratorios

GEORG FRIEDRICH HAENDEL (1685-1759)

Messiah (I)

PART I

1.	Sinfonia			3'01
2.	Recitative	TENOR	<i>Comfort ye, my people, saith your God</i>	3'10
3.	Air	TENOR	<i>Every valley shall be exalted</i>	3'18
4.	Chorus		<i>And the glory of the Lord shall be revealed</i>	2'40
5.	Recitative	BASS	<i>Thus saith the Lord of Hosts</i>	1'39
6.	Air	ALTO	<i>But who may abide the day of His coming?</i>	4'37
7.	Chorus		<i>And He shall purify the sons of Levi</i>	2'16
8.	Recitative	ALTO	<i>Behold, a virgin shall conceive</i>	5'56
	Air	ALTO	<i>O thou that tellest good tidings to Zion</i>	
	Chorus		<i>O thou that tellest good tidings to Zion, arise</i>	
9.	Recitative	BASS	<i>For behold, darkness shall cover the earth</i>	5'42
	Air	BASS	<i>The people that walked in darkness</i>	
10.	Chorus		<i>For unto us a child is born</i>	3'38
11.	Pastoral Symphony		<i>(Pifa)</i>	2'54
12.	Recitative	TREBLE	<i>There were shepherds abiding in the field</i>	3'08
	Recitative	TREBLE	<i>And lo, the angel of the Lord came upon them</i>	
	Recitative	TREBLE	<i>And the angel said unto them: Fear not, for behold</i>	
	Chorus		<i>Glory to God in the highest</i>	
13.	Air	SOPRANO II	<i>Rejoice greatly, O daughter of Zion</i>	4'25
14.	Recitative	SOPRANO I	<i>Then shall the eyes of the blind be opened</i>	5'59
	Air	ALTO, SOPRANO I	<i>He shall feed His flock like a shepherd</i>	
15.	Chorus		<i>His yoke is easy, and His burthen is light</i>	2'17

PART II

16.	Chorus		<i>Behold the lamb of God</i>	2'19
17.	Air	ALTO	<i>He was despised and rejected of men</i>	11'06
18.	Chorus		<i>Surely He hath borne our griefs</i>	7'18
	Chorus		<i>All we like sheep have gone astray</i>	

CD 14 - Les grands oratorios (4) / Great oratorios

Messiah (II)

1. Recitative	TENOR	<i>All they that see Him laugh Him to scorn</i>	2'54
Chorus		<i>He trusted in God that He would deliver Him</i>	
2. Recitative	TENOR	<i>Thy rebuke hath broken His heart</i>	3'55
Air	TENOR	<i>Behold and see if there be any sorrow</i>	
Recitative	SOPRANO I	<i>He was cut off out of the land of the living</i>	
3. Air	SOPRANO I	<i>But Thou didst not leave His soul in hell</i>	2'30
4. Chorus		<i>Lift up your heads, O ye gates</i>	2'43
5. Recitative	TENOR	<i>Unto which of the angels said He at any time</i>	1'37
Chorus		<i>Let all the angels of God worship Him</i>	
6. Air	SOPRANO II	<i>Thou art gone up on high</i>	3'04
7. Chorus		<i>The Lord gave the world</i>	1'14
8. Air	SOPRANO I	<i>How beautiful are the feet of them</i>	2'32
9. Chorus		<i>Their sound is gone out into all lands</i>	1'15
10. Air	BASS	<i>Why do the nations so furiously rage together</i>	2'40
11. Chorus		<i>Let us break their bonds asunder</i>	1'43
12. Recitative	TENOR	<i>He that dwelleth in heaven shall laugh them to scorn</i>	2'12
Air	TENOR	<i>Thou shalt break them with a rod of iron</i>	
13. Chorus		<i>Hallelujah!</i>	3'20

PART III

14. Air	SOPRANO I	<i>I know that my redeemer liveth</i>	6'11
15. Chorus		<i>Since by man came death</i>	2'14
16. Recitative	BASS	<i>Behold, I tell you a mystery</i>	9'17
Air	BASS	<i>The trumpet shall sound</i>	
17. Recitative	ALTO	<i>Then shall be brought to pass the saying that is written</i>	3'30
Duet	ALTO, TENOR	<i>O Death, where is thy sting?</i>	
Chorus		<i>But thanks be to God who giveth us the victory</i>	
18. Air	SOPRANO II	<i>If God be for us, who can be against us?</i>	4'51
19. Chorus		<i>Worthy is the Lamb that was slain</i>	3'28
20. Chorus		<i>Amen</i>	3'18

Soprano I *Barbara Schlick*
Soprano II *Sandrine Piau*
Alto *Andreas Scholl*
Tenor *Mark Padmore*
Basse *Nathan Berg*
L'ange *Tommy Williams, Soprano*

Les Arts Florissants

Dir. William Christie

CD 15 - Les grands oratorios (5) / Great oratorios

FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY (1809-1847)

Paulus, oratorio op.36 (I)

Première partie / First Part / Erster Teil

1.	Ouverture		6'30	
2.	N°1	Chor	<i>Herr, der du bist der Gott</i>	4'32
3.	N°2	Choral	<i>Allein Gott in der Höh' sei Ehr</i>	1'30
4.	N°3	Rezitativ (S, B)	<i>Die Menge der Gläubigen</i>	2'01
5.	N°4	Chor	<i>Dieser Mensch hört nicht auf</i>	3'19
6.	N°5	Rezitativ & Chor (S, T)	<i>Und sie sahen auf ihn alle / Weg mit dem!</i>	4'33
7.	N°6	Aria (S)	<i>Jerusalem, die du tödest die Propheten</i>	3'04
8.	N°7	Rezitativ & Chor (T)	<i>Sie aber stürmten auf ihn ein / Steiniget ihn!</i>	1'57
9.	N°8	Rezitativ & Choral (T)	<i>Und sie steinigten ihn</i>	2'43
			<i>Dir, Herr, will ich mich ergeben</i>	
10.	N°9	Rezitativ (S)	<i>Und die Zeugen legten ab ihre Kleider</i>	0'58
11.	N°10	Chor	<i>Siehe, wir preisen selig die erduldet haben</i>	3'45
12.	N°11	Rezitativ & Aria (T, B)	<i>Saulus aber zerstörte die Gemeinde</i>	2'22
			<i>Vertilge sie, Herr Zebaoth</i>	
13.	N°12	Rezitativ & Arioso (A)	<i>Und zog mit einer Schaar gen Damaskus</i>	2'49
14.	N°13	Rezitativ mit Chor (T, B)	<i>Und als er auf dem Wege war</i>	2'45
15.	N°14	Chor	<i>Mache dich auf!</i>	5'01
16.	N°15	Choral	<i>Wachet auf, ruft uns die Stimme</i>	2'05
17.	N°16	Rezitativ (T)	<i>Die Männer aber</i>	1'43
18.	N°17	Aria (B)	<i>Gott, sei mir gnädig</i>	6'25
19.	N°18	Rezitativ (T, S)	<i>Es war aber ein Jünger zu Damaskus</i>	1'36
20.	N°19	Aria mit Chor (B)	<i>Ich danke dir, Herr, mein Gott</i>	5'08
21.	N°20	Rezitativ (S, T)	<i>Und Ananias ging hin</i>	1'51
22.	N°21	Chor	<i>O welch eine Tiefe</i>	5'41

CD 16 - Les grands oratorios (6) / Great oratorios

Paulus, oratorio op.36 (II)

Deuxième partie / Second Part / Zweiter Teil

1.	N°22	Chor	<i>Der Erdkreis ist nun des Herren</i>	4'23
2.	N°23	Rezitativ (S)	<i>Und Paulus kam zu der Gemeinde</i>	0'58
3.	N°24	Duettino (T, B)	<i>So sind wir nun Botschafter</i>	1'22
4.	N°25	Chor	<i>Wie lieblich sind die Boten</i>	3'08
5.	N°26	Rezitativ & Arioso (S)	<i>Und wie sie ausgesandt</i>	2'26
6.	N°27	Rezitativ (T)	<i>Da aber die Juden das Volk sahn</i>	1'32
		Chor	<i>So spricht des Herr</i>	

7. N°28	Chor	<i>Ist das nicht der zu Jerusalem verstörte alle</i>	5'48
	Choral	<i>O Jesu Christe, wahres Licht</i>	
8. N°29	Rezitativ (T, B)	<i>Paulus aber und Barnabas sprachen</i>	0'54
9. N°30	Duetto (T, B)	<i>Denn also hat uns der Herr geboten</i>	2'39
10. N°31	Rezitativ (S)	<i>Und es war ein Mann zu Lystra</i>	1'05
11. N°32	Chor	<i>Die Götter sind den Menschen gleich geworden</i>	1'19
12. N°33	Rezitativ (S)	<i>Und nannten Barnabas Jupiter</i>	0'32
13. N°34	Chor	<i>Seid uns gnädig, hohe Götter</i>	2'51
14. N°35	Rezitativ, Aria (T, B)	<i>Da das die Apostel hörten / Ihr Männer</i>	7'58
	Chor	<i>Aber unser Gott ist im Himmel</i>	
15. N°36	Rezitativ (S)	<i>Da ward das Volk erregt wider sie</i>	0'20
16. N°37	Chor	<i>Hier ist des Herren Tempel!</i>	1'50
17. N°38	Rezitativ (S)	<i>Und sie alle verfolgten Paulus</i>	0'34
18. N°39	Cavatine (T)	<i>Sei getreu bis in den Tod</i>	3'46
19. N°40	Rezitativ (S, B)	<i>Paulus sandte hin</i>	1'47
20. N°41	Chor & Rezitativ (TB)	<i>Schöne doch deiner selbst! / Was machet ihr</i>	3'55
21. N°42	Chor	<i>Sehet, welch eine Liebe</i>	2'47
22. N°43	Rezitativ (S)	<i>Und wenn er gleich geopfert wird</i>	1'14
23. N°44	Schlußchor	<i>Nicht aber ihm allein</i>	6'16

Melanie Diener, soprano

Annette Markert, mezzo-soprano

James Taylor, ténor

Matthias Goerne, baryton

La Chapelle Royale - Collegium Vocale

Orchestre des Champs Élysées

Dir. Philippe Herreweghe

CD 17 - Musiques de la Réforme (1) / Music for the Reformed Church

CHANSONS ET PSAUMES DE LA RÉFORME

1. **Claudin de Sermisy** (c.1490-1562). Tant que vivray en aège florissant (2, 3, 4, 7) 1'13
2. **Paschal de l'Estocart**. Estans assis aux rives aquatiques (Ps. 137) 1'59

Ensemble Clément Janequin

THOMAS TALLIS (c. 15005-1585)

9 Psalm Tunes for Archbishop Parker's Psalter

3. First Tune: Man blest no doubt 1'11
4. Second Tune: Let God arise 0'51
5. Third Tune: Why fum' th in fight 0'56
6. Fourth Tune: O come in one to praise the Lord 0'58
7. Fifth Tune: E'en like the hunted hind 1'04
8. Sixth Tune: Expend, O Lord 1'10
9. Seventh Tune: Why brag' st in malice 0'46
10. Eighth Tune: God grant with grace 1'35
11. Veni creator: Come Holy Ghost 0'29

Stile Antico

HENRY PURCELL (1659-1695)

12. **Remember not, Lord, our offences**, full anthem Z.50 3'03

Collegium Vocale, dir. Philippe Herreweghe

HEINRICH SCHÜTZ (1585/1672)

13. **Concert in Form einer deutschen Begräbnis** 26'01

La Chapelle Royale, dir. Philippe Herreweghe

NIKOLAUS BRUHNS (1665-1697)

Deutsche Kantaten

Hemmt eure Tränenflut

14. Hemmt eure Tränenflut 5'14
15. Der Stein war allzu groß 2'27
16. Die Christi Grab bewacht sind weg 2'44
17. Verlaß ich gleich die Welt 3'10
18. Amen 0'59

Cantus Cölln, dir. Konrad Junghänel

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

Missa brevis in F-dur / Fa majeur / F major BWV 233

19. 1. Kyrie 3'38
20. 2. Gloria 5'00
21. 3. Domine Deus 3'26
22. 4. Qui tollis 5'00
23. 5. Quoniam 3'49
24. 6. Cum Sancto Spiritu 2'20

Cantus Cölln, dir. Konrad Junghänel

CD 18 - Musiques de la Réforme (2) / Music for the Reformed Church

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

Weihnachts-Oratorium BWV 248 (I)

Erster Teil / Am ersten Weihnachtstag

Première Partie / Pour le jour de Noël

First Part / For the First Day of Christmas

1.	1. Chor		<i>Jauchzet, frohlocket, auf, preiset die Tage</i>	7'31
2.	2. Rezitativ	EVANGELIST	<i>Es begab sich aber zu der Zeit</i>	1'19
3.	3. Rezitativ	ALT	<i>Nun wird mein liebster Bräutigam</i>	0'58
4.	4. Arie	ALT	<i>Bereite dich, Zion, mit zärtlichen Trieben</i>	4'48
5.	5. Choral		<i>Wie soll ich dich empfangen</i>	1'41
6.	6. Rezitativ	EVANGELIST	<i>Und sie gebar ihren ersten Sohn</i>	0'25
7.	7. Choral	SOPRAN	<i>Er ist auf Erden kommen arm</i>	3'19
	Rezitativ	BASS	<i>Wer will die Liebe recht erhöhen</i>	
8.	8. Arie	BASS	<i>Großer Herr und starker König</i>	4'51
9.	9. Choral		<i>Ach mein herzliebtes Jesulein</i>	1'22

Zweiter Teil / Am zweiten Weihnachtstag

Deuxième Partie / Pour le deuxième jour de Noël

Second Part / For the Second Day of Christmas

10.	10. Sinfonia			7'48
11.	11. Rezitativ	EVANGELIST	<i>Und es waren Hirten in derselben Gegend</i>	0'39
12.	12. Choral		<i>Brich an, o schönes Morgenlicht</i>	1'30
13.	13. Rezitativ	EVANGELIST	<i>Und der Engel sprach zu ihnen</i>	0'42
		ENGEL	<i>Fürchtet euch nicht</i>	
14.	14. Rezitativ	BASS	<i>Was Gott dem Abraham verheißt</i>	0'38
15.	15. Arie	TENOR	<i>Frohe Hirten, eilt, ach eilet</i>	3'24
16.	16. Rezitativ	ENGEL	<i>Und das habt zum Zeichen</i>	0'20
17.	17. Choral		<i>Schaut hin, dort liegt im finstern Stall</i>	0'55
18.	18. Rezitativ	BASS	<i>So geht denn hin, ihr Hirten, geht</i>	0'51
19.	19. Arie	ALT	<i>Schlafe, mein Liebster, genieße der Ruh</i>	10'14
20.	20. Rezitativ	EVANGELIST	<i>Und alsbald war da bei dem Engel</i>	0'14
21.	21. Chor		<i>Ehre sei Gott in der Höhe</i>	2'19
22.	22. Rezitativ	BASS	<i>So recht, ihr Engel, jauchzet und singet</i>	0'23
23.	23. Choral		<i>Wir singen dir in deinem Heer</i>	1'52

Dritter Teil / Am dritten Weihnachtstag

Troisième Partie / Pour le troisième jour de Noël

Third Part / For the Third Day of Christmas

24.	24. Chor		<i>Herrscher des Himmels, erhöhe das Lallen</i>	1'46
25.	25. Rezitativ	EVANGELIST	<i>Und da die Engel von ihnen gen Himmel fuhren</i>	0'09

26.	26. Chor		<i>Lasset uns nun gehen gen Bethlehem</i>	0'40
27.	27. Rezitativ	BASS	<i>Er hat sein Volk getöst</i>	0'36
28.	28. Choral		<i>Dies hat er alles uns getan</i>	0'56
29.	29. Duett	SOPRAN, BASS	<i>Herr, dein Mitleid, dein Erbarmen</i>	7'04
30.	30. Rezitativ	EVANGELIST	<i>Und sie kamen eilend und fanden beide</i>	1'24
31.	31. Arie	ALT	<i>Schließe, mein Herze, dies selige Wunder</i>	4'54
32.	32. Rezitativ	ALT	<i>Ja, ja, mein Herz soll es bewahren</i>	0'24
33.	33. Choral		<i>Ich will dich mit Fleiß bewahren</i>	1'09

CD 19 - Musiques de la Réforme (3) / Music for the Reformed Church

Weihnachts-Oratorium BWV 248 (II)

1.	34. Rezitativ	EVANGELIST	<i>Und die Hirten kehrten wieder um</i>	0'25
2.	35. Choral		<i>Seid froh</i>	1'02
3.	Chor (Da capo Nr.24)		<i>Herrscher des Himmels, erhöre das Lallen</i>	1'47

Vierter Teil / Am Fest der Beschneidung Christi

Quatrième Partie / Pour la Fête de la Circoncision du Christ

Fourth Part / For the Feast of the Circumcision of Christ

4.	36. Chor		<i>Fallt mit Danken, fällt mit Loben</i>	5'01
5.	37. Rezitativ	EVANGELIST	<i>Und da acht Tage um waren</i>	0'28
6.	38. Rezitativ	BASS	<i>Immanuel, o süßes Wort!</i>	2'34
	Choral	SOPRAN	<i>Jesus, du mein liebstes Leben</i>	
7.	39. Arie	SOPRAN, ECHO*	<i>Flößt, mein Heiland, flößt dein Namen</i>	5'34
8.	40. Rezitativ	BASS	<i>Wohlan, dein Name soll allein</i>	1'44
	Choral	SOPRAN	<i>Jesus, meine Freud und Wonne</i>	
9.	41. Arie	TENOR	<i>Ich will nur dir zu Ehren leben</i>	4'28
10.	42. Choral		<i>Jesus richte mein Beginnen</i>	2'34

* ECHO: Steffen Barkawitz, Aurelius-Sängerknaben Calw

Fünfter Teil / Am Sonntag nach Neujahr

Cinquième Partie / Pour le dimanche après le Jour de l'An

Fifth Part / For the Sunday after New Year

11.	43. Chor		<i>Ehre sei dir, Gott, gesungen</i>	6'03
12.	44. Rezitativ	EVANGELIST	<i>Da Jesus geboren war zu Bethlehem</i>	0'22
13.	45. Chor		<i>Wo ist der neugeborene König der Juden?</i>	1'41
	Rezitativ	ALT	<i>Sucht ihn in meiner Brust</i>	
14.	46. Choral		<i>Dein Glanz all Finsternis verzehrt</i>	1'05
15.	47. Arie	BASS	<i>Erleucht auch meine finstre Sinnen</i>	4'29
16.	48. Rezitativ	EVANGELIST	<i>Da das der König Herodes hörte</i>	0'09
17.	49. Rezitativ	ALT	<i>Warum wollt ihr erschrecken?</i>	0'34
18.	50. Rezitativ	EVANGELIST	<i>Und ließ versammeln alle Hohenpriester</i>	1'12

19.	51. Terzett	SOPRAN, ALT, TENOR	<i>Ach, wenn wird die Zeit erscheinen?</i>	5'59
20.	52. Rezitativ	ALT	<i>Mein Liebster herrschet schon</i>	0'29
21.	53. Choral		<i>Zwar ist solche Herzensstube</i>	1'13

Sechster Teil / Am Epiphaniasfest

Sixième Partie / Pour la Fête de l'Epiphanie

Sixth Part / For the Feast of Epiphany

22.	54. Chor		<i>Herr, wen die stolzen Feinde schnauben</i>	5'12
23.	55. Rezitativ	EVANGELIST	<i>Da berief Herodes die Weisen heimlich</i>	0'42
	Rezitativ	HERODES	<i>Ziehet hin und forschet fleißig nach dem Kindlein</i>	
24.	56. Rezitativ	SOPRAN	<i>Du Falscher, suche nur den Herrn zu fällen</i>	0'50
25.	57. Arie	SOPRAN	<i>Nur ein Wink von seinen Händen</i>	4'15
26.	58. Rezitativ	EVANGELIST	<i>Als sie nun den König geböret hatten</i>	1'14
27.	59. Choral		<i>Ich steh an deiner Krippen hier</i>	1'45
28.	60. Rezitativ	EVANGELIST	<i>Und Gott befahl ihnen im Traum</i>	0'23
29.	61. Rezitativ	TENOR	<i>So geht! Genug, mein Schatz geht nicht von hier</i>	1'54
30.	62. Arie	TENOR	<i>Nun mögt ihr stolzen Feinde schrecken</i>	4'17
31.	63. Rezitativ	SOPRAN, ALT, TENOR, BASS	<i>Was will der HölLEN Schrecken nun</i>	0'51
32.	64. Choral		<i>Nun seid ihr wohl gerochen</i>	3'36

Dorothea Röschmann, soprano

Andreas Scholl, alto

Werner Güra, ténor

Klaus Häger, basse

RIAS Kammerchor

Akademie für Alte Musik Berlin

Dir. René Jacobs

CD 20 - Stabat Mater (1)

GIOVANNI BATTISTA PERGOLESI (1710-1736)

Stabat Mater pour soprano, alto, cordes et orgue

- | | |
|--|------|
| 1. Duo : <i>Stabat Mater Dolorosa</i> | 3'32 |
| 2. Aria (soprano) : <i>Cuius animam gementem</i> | 2'18 |
| 3. Duo : <i>O quam tristis et afflicta</i> | 2'07 |
| 4. Aria (alto) : <i>Quae moerebat et dolebat</i> | 2'20 |
| 5. Duo : <i>Quis est homo, qui non fletet</i> | 2'52 |
| 6. Aria (soprano) : <i>Vidit suum dulcem natum</i> | 3'25 |
| 7. Aria (alto) : <i>Eja, Mater, fons amoris</i> | 2'33 |
| 8. Duo : <i>Fac, ut ardeat cor meum</i> | 2'23 |
| 9. Duo : <i>Sancta Mater, istud agas</i> | 5'39 |
| 10. Aria (alto) : <i>Fac, ut portem Christi mortem</i> | 3'42 |
| 11. Duo : <i>Inflammatum et accensum</i> | 2'22 |
| 12. [12.1] Duo : <i>Quando corpus morietur</i> | 3'55 |
| [12.2] Duo : <i>Amen</i> | |

Sebastian Hennig, soprano (garçon)

René Jacobs, contre-ténor

Concerto Vocale

Dir. René Jacobs

LUIGI BOCCHERINI (1743-1805)

Stabat Mater G. 532, première version 1781

pour soprano, deux violons, alto et deux violoncelles

- | | |
|--|------|
| 13. <i>Stabat Mater dolorosa</i> . Grave assai | 5'04 |
| 14. <i>Cujus animam gementem</i> . Allegro | 2'16 |
| 15. <i>Quae moerebat et dolebat</i> . Allegretto con motto | 3'14 |
| 16. <i>Quis est homo</i> . Adagio assai / Recitativo | 1'26 |
| 17. <i>Pro peccatis suae gentis</i> . Allegretto | 3'53 |
| 18. <i>Eja mater, fons amoris</i> . Larghetto non tanto | 7'11 |
| 19. <i>Tui nati vulnerati</i> . Allegro vivo | 4'26 |
| 20. <i>Virgo virginum praeclara</i> . Andantino | 5'18 |
| 21. <i>Fac ut portem Christi mortem</i> . Larghetto | 2'37 |
| 22. <i>Fac me plagis vulnerari</i> . Allegro commodo | 2'38 |
| 23. <i>Quando corpus morietur</i> . Andante lento | 4'17 |

Agnès Mellon, soprano

Ensemble 415, dir. Chiara Banchini

CD 21 - Stabat Mater [2]

ANTONIO VIVALDI (1678-1741)

Stabat Mater RV 621

- | | |
|---|------|
| 1. <i>Stabat Mater dolorosa.</i> Largo | 2'54 |
| 2. <i>Cujus animam gementem.</i> Adagio | 1'47 |
| 3. <i>O quam tristis.</i> Andante | 1'53 |
| 4. <i>Quis est homo.</i> Largo | 2'50 |
| 5. <i>Quis non posset.</i> Adagio | 2'04 |
| 6. <i>Pro peccatis suae gentis.</i> Andante | 1'49 |
| 7. <i>Eja mater, fons amoris.</i> Largo | 2'43 |
| 8. <i>Fac ut ardeat.</i> Lento | 1'38 |
| 9. <i>Amen.</i> Allegro | 1'01 |

Andreas Scholl, contre-ténor

Ensemble 415, dir. Chiara Banchini

GIOACCHINO ROSSINI (1792-1868)

Stabat Mater

- | | |
|---|------|
| 10. I. Introduzione. Andante moderato. <i>Stabat Mater dolorosa (S1, S2, T, B, Coro)</i> | 8'39 |
| 11. II. Aria. Allegretto maestoso. <i>Cujus animam gementem (T)</i> | 5'48 |
| 12. III. Duetto. Largo. <i>Quis est homo, qui non fletet (S1, S2)</i> | 6'19 |
| 13. IV. Aria. Allegretto maestoso. <i>Pro peccatis suae gentis (B)</i> | 4'18 |
| 14. V. Coro e Recitativo. Andante mosso. <i>Eja Mater, fons amoris (B, Coro)</i> | 4'47 |
| 15. VI. Quartetto. Allegretto moderato. <i>Sancta Mater, istud agas (S1, S2, T, B)</i> | 6'49 |
| 16. VII. Cavatina. Andante grazioso. <i>Fac, ut portem Christi mortem (S2)</i> | 4'30 |
| 17. VIII. Aria e Coro. Andante maestoso. <i>Inflammatum et accensus (S1, Coro)</i> | 4'27 |
| 18. IX. Quartetto. Andante. <i>Quando corpus morietur (Coro)</i> | 5'47 |
| 19. X. Finale. Allegro. <i>In sempiterna saecula. Amen (Coro)</i> | 5'39 |

RIAS Kammerchor

Dir. Marcus Creed

CD 22 - Requiem (1)

WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791)

Requiem K. 626

- | | | | |
|-----|------------------------|---|------|
| 1. | I. Introitus | <i>Requiem aeternam.</i> (Adagio) | 4'42 |
| 2. | II. Kyrie | (Allegro) | 2'28 |
| 3. | III. Sequenz | 1. <i>Dies Irae.</i> (Allegro assai) | 2'03 |
| 4. | | 2. <i>Tuba mirum.</i> (Andante) | 3'17 |
| 5. | | 3. <i>Rex tremendae</i> | 1'51 |
| 6. | | 4. <i>Recordare.</i> | 4'58 |
| 7. | | 5. <i>Confutatis.</i> (Andante) | 2'28 |
| 8. | | 6. <i>Lacrimosa</i> (Larghetto) | 3'03 |
| 9. | IV. Offertorium | 1. <i>Domine Jesu.</i> (Andante con moto) | 3'38 |
| 10. | | 2. <i>Hostias.</i> (Andante . Andante con moto) | 3'56 |
| 11. | V. Sanctus | (Adagio . Allegro) | 1'26 |
| 12. | VI. Benedictus | (Andante . Allegro) | 4'38 |
| 13. | VII. Agnus Dei | | 3'23 |
| 14. | VIII. Communio | <i>Lux aeterna</i> | 5'11 |
| 15. | Kyrie K.341 | | 6'21 |

Sibylla Rubens, soprano - Annette Markert, alto

Ian Bostridge, ténor - Hanno Müller-Brachmann, baryton

La Chapelle Royale - Collegium Vocale

Orchestre des Champs Élysées - dir. Philippe Herreweghe

CD 23 - Requiem (2)

JOHANNES BRAHMS (1833-1897)

Ein deutsches Requiem op.45

- | | | |
|----|---|-------|
| 1. | <i>Selig sind, die da Leid tragen</i> (Chœur) | 10'12 |
| 2. | <i>Denn alles Fleisch, es ist wie Gras</i> (Chœur) | 13'53 |
| 3. | <i>Herr, lehre doch mich, daß ein Ende mit mir haben muß</i> (Baryton et chœur) | 9'29 |
| 4. | <i>Wie lieblich sind deine Wohnungen, Herr Zebaoth</i> (Chœur) | 5'02 |
| 5. | <i>Ihr habt nur Traurigkeit</i> (Soprano et chœur) | 6'51 |
| 6. | <i>Denn wir haben hier keine bleibende Statt</i> (Baryton et chœur) | 11'14 |
| 7. | <i>Selig sind die Toten, die in dem Herren sterben</i> (Chœur) | 9'28 |

Christiane Oelze, soprano - Gerald Finley, baryton

La Chapelle Royale - Collegium Vocale

Orchestre des Champs Élysées - dir. Philippe Herreweghe

CD 24 - Requiem (3)

GABRIEL FAURÉ (1845-1924)

Requiem op.48 (1893)

pour soprano, baryton, chœur et orchestre

- | | |
|--|------|
| 1. I. Introït (<i>chœur</i>) | 7'20 |
| 2. II. Offertoire (<i>baryton, chœur</i>) | 8'00 |
| 3. III. Sanctus (<i>chœur</i>) | 3'26 |
| 4. IV. Pie Jesu (<i>soprano</i>) | 4'23 |
| 5. V. Agnus Dei (<i>chœur</i>) | 6'38 |
| 6. VI. Libera me (<i>baryton</i>) | 4'34 |
| 7. VII. In Paradisum (<i>chœur</i>) | 4'01 |

Agnès Mellon, soprano

Peter Kooy, baryton

Les Petits Chanteurs de Saint-Louis (chef de chœur Olivier Schneebeli)

Ensemble Musique Oblique

Dir. Philippe Herreweghe

MAURICE DURUFLÉ (1902–1986)

Requiem, op. 9 (third version, for choir, small orchestra & organ)

- | | |
|-------------------------|------|
| 8. Introït | 3'17 |
| 9. Kyrie | 3'05 |
| 10. Domine Jesu Christe | 7'49 |
| 11. Sanctus | 2'42 |
| 12. Pie Jesu | 2'58 |
| 13. Agnus Dei | 3'16 |
| 14. Lux aeterna | 3'20 |
| 15. Libera me | 5'12 |
| 16. In Paradisum | 2'56 |

The Choir of Magdalen College, Oxford

Dir. Bill Ives

CD 25 - Les Temps modernes (1) / 19th and 20th centuries

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

Missa Solemnis op.123 en Ré majeur / *D major* / D-dur

- | | |
|---------------|-------|
| 1. Kyrie | 11'48 |
| 2. Gloria | 16'52 |
| 3. Credo | 17'37 |
| 4. Sanctus | 5'16 |
| 5. Benedictus | 9'17 |
| 6. Agnus Dei | 16'08 |

Rosa Mannion, soprano - Birgit Remmert, alto
James Taylor, ténor - Cornelius Hauptmann, basse

Chœurs de la Chapelle Royale & du Collegium Vocale
Orchestre des Champs Elysées - dir. Philippe Herreweghe

CD 26 - Les Temps modernes (2) / 19th and 20th centuries

FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY (1809-1847)

- | | | |
|-------------------------------------|---|------|
| 1. Psalm 100: | <i>"Jauchzet dem Herrn alle Welt"</i> | 3'53 |
| 2. Psalm 2 op.78 Nr.1: | <i>"Warum toben die Heiden"</i> | 6'43 |
| 3. Psalm 43 op.78 Nr.2: | <i>"Richte mich, Gott"</i> | 3'47 |
| 4. Psalm 22 op.78 Nr.3: | <i>"Mein Gott, warum hast du mich verlassen?"</i> | 6'50 |
| 5. Choralmotette op.23 Nr.3: | <i>"Mitten wir im Leben sind"</i> | 6'41 |
| 6. Motette op.69 Nr.1: | <i>"Herr, nun lässest du deinen Diener in Frieden fahren"</i> | 4'20 |
| 7. Motette op.69 Nr.2: | <i>"Jauchzet dem Herrn alle Welt"</i> | 5'08 |
| 8. Motette op.69 Nr.3: | <i>"Mein Herz erhebet Gott, den Herrn"</i> | 9'03 |
| 9. Missa breve: | <i>* Kyrie eleison</i> | 7'07 |
| | <i>* Ehre sei Gott in der Höhe</i> | |
| | <i>* Heilig, heilig, heilig</i> | |
| 10. Zum Abendsegen: | <i>"Herr, sei gnädig unserm Flehn"</i> | 2'12 |

RIAS Kammerchor, dir. Marcus Creed

ANTON BRUCKNER (1824-1896)

Motets

- | | |
|-------------------------|------|
| 11. Ave Maria | 3'39 |
| 12. Christus factus est | 6'07 |
| 13. Os justi | 4'41 |
| 14. Locus iste | 3'03 |
| 15. Vexilla regis | 4'51 |

La Chapelle Royale - Collegium Vocale Gent
Ensemble Musique Oblique - dir. Philippe Herreweghe

CD 27 - Les Temps modernes (3) / 19th and 20th centuries

FRANCIS POULENC (1899-1963)

Quatre motets pour un temps de pénitence (1938-39)

- | | |
|---|------|
| 1. Timor et tremor. <i>Largement</i> (à Monsieur l'Abbé Maillot) | 3'20 |
| 2. Vineam electam. <i>Tendrement et mélancoliquement lent</i> (à Yvonne Gouverné) | 3'39 |
| 3. Tenebræ factæ sunt. <i>Très lent</i> (à Nadia Boulanger) | 4'39 |
| 4. Tristis est anima mea. <i>Très calme</i> (à E. Bourmauck) | 3'33 |

Quatre motets pour le temps de Noël (1952)*

- | | |
|---|------|
| 5. O magnum mysterium. <i>Très calme et doux</i> (à Felix de Nobel) | 3'05 |
| 6. Quem vidistis pastores dicite. <i>Allegretto</i> (à Simone Girard) | 2'42 |
| 7. Videntes stellam. <i>Calme et doux</i> (à Madeleine Bataille) | 3'17 |
| 8. Hodie Christus natus est. <i>Allegro maestoso</i> (à Marcel Couraud) | 2'25 |

Messe en Sol majeur / G major / G-dur (1939)*

- | | |
|--|------|
| 9. I. Kyrie. <i>Animé et très rythmé</i> | 3'13 |
| 10. II. Gloria. <i>Très animé</i> | 4'07 |
| 11. III. Sanctus. <i>Très allant et doucement joyeux</i> | 2'34 |
| 12. IV. Benedictus. <i>Calme mais sans lenteur</i> | 3'39 |
| 13. V. Agnus Dei. <i>Très pur, très clair modéré</i> | 4'45 |

RIAS Kammerchor, dir. Marcus Creed

LEONARD BERNSTEIN (1918-1990)

MASS : A Theatre Piece for Singers, Players and Dancers (I)

I. Devotions before Mass

- | | |
|--------------------------------------|------|
| 14. 1. Antiphon: "Kyrie eleison" | 2'28 |
| 15. 2. Hymn and Psalm: A simple song | 3'46 |
| 16. 3. Responsory: "Alleluia" | 1'07 |

II. First Introit (Rondo)

- | | |
|--|------|
| 17. 1. Prefatory Prayers | 5'06 |
| 18. 2. Thrice – Triple Canon: Dominus vobiscum | 0'42 |

III. Second Introit

- | | |
|--|------|
| 19. 1. In nomine Patris | 2'03 |
| 20. 2. Prayer for the Congregation (<i>Chorale</i> : "Almighty Father") | 1'39 |
| 21. 3. Epiphany | 0'56 |

IV. Confession

- | | |
|------------------------------|------|
| 22. 1. Confiteor | 2'10 |
| 23. 2. Trope: "I don't know" | 1'30 |
| 24. 3. Trope: "Easy" | 4'44 |

CD 28 - Les Temps modernes (4) / 19th and 20th centuries

MASS : A Theatre Piece for Singers, Players and Dancers (II)

- | | |
|---|-------|
| 1. V. Meditation No. 1 | 6'11 |
| VI. Gloria | |
| 2. 1. Gloria tibi | 1'38 |
| 3. 2. Gloria in excelsis | 1'16 |
| 4. 3. Trope: "Half of the People" | 0'59 |
| 5. 4. Trope: "Thank you" | 2'42 |
| 6. VII. Meditation No. 2 | 3'37 |
| 7. VIII. Epistle "The Word of Lord" | 5'53 |
| 8. IX. Gospel-Sermon "God said" | 4'25 |
| X Credo | |
| 9. 1. Credo in unum Deum | 1'10 |
| 10. 2. Trope: "Non Credo" | 2'17 |
| 11. 3. Trope: "Hurry" | 1'22 |
| 12. 4. World Without End | 1'34 |
| 13. 5. Trope: "I Believe in God" | 1'58 |
| 14. XI. Meditation No.3 (De profundis, part 1) | 2'43 |
| 15. XII. Offertory (De profundis, part 2) | 2'02 |
| XIII. The Lord's Prayer | |
| 16. 1. "Our father..." | 2'07 |
| 17. 2. Trope: "I Go On" | 2'34 |
| 18. XIV. Sanctus "Holy! Holy! Holy!..." | 5'19 |
| 19. XV. Agnus Dei | 5'37 |
| 20. XVI. Fraction "Things Get Broken" | 14'19 |
| 21. XVII. Pax: Communion "Secret Songs" | 9'43 |

Jerry Hadley, ténor

Rundfunkchor Berlin

Pacific Mozart Ensemble

Deutsches Symphonie-Orchester Berlin

Dir. Kent Nagano

CD 29 - Musique orthodoxe / Orthodox Church Music

ORTHODOX CHANT 17th & 18th Centuries

1. DMITRY BORTNIANSKY (1751-1825) 6'53
Let my prayer arise (No. 2) (*Da ispravitsia molitva moia*)
 2. GIUSEPPE SARTI (1729-1802) 5'36
Now the Powers of Heaven (*Nyne sily nebesnyia*)
 3. DMITRY BORTNIANSKY 3'54
The Cherubic Hymn (No. 7) (*Kheruvimskaia pesn*)
 4. VASSILY TITOV (c. 1650-c. 1715) 3'15
Glory / Only-begotten Son (*Slava / Yedinorodnyi Syne*)
 5. BALDASSARE GALUPPI (1706-1785) 2'46
In the flesh Thou didst fall asleep (*Plotiyu usnuv*)
 6. DMITRY BORTNIANSKY 6'11
I lift up my eyes to the mountains (Choral Concerto No. 24) (*Vozvedokh ochi moyi v gory*)
 7. NIKOLAI DILETSKY (c. 1630-c. 1680) 2'01
Praise the Name of the Lord (*Khvalite imia Gospodne*)
 8. DMITRY BORTNIANSKY 9'05
With my voice I cried out to the Lord (Choral Concerto No. 27) (*Glasom moim ko Gospodu vozzvakh*)
 9. ARTEMY VEDEL (1767-1808) 10'13
By the rivers of Babylon (*Na rekakh vavilonskikh*)
 10. DMITRY BORTNIANSKY 8'14
Lord, make me to know my end (Choral Concerto No. 32) (*Skazhi mi, Gospodi, konchinu moyu*)
- SERGEI RACHMANINOV (1873-1943)
All-Night Vigil op.37. Vespers
11. Come, let us worship 2'48
 12. Praise the Lord, O my soul 4'48
 13. Blessed is the man 4'16
 14. O gentle light 3'19
 15. Lord, now lettest Thou 3'32
 16. Rejoice, O Virgin 2'45

Estonian Philharmonic Chamber Choir
Dir. Paul Hillier

FRANÇAIS

La naissance de l'immense fond monodique de la musique chrétienne reste assez inextricable, tant sur le plan linguistique (coexistence de chants en grec, araméen, hébreu, en langues vernaculaires puis finalement en latin), sur le plan des influences, intime mélange d'orient et d'occident, incarné plus tard par les différences entre les Églises de Rome et de Byzance, et enfin sur le plan de la liturgie. Celle-ci, rythmant le silence des monastères, trouve une première organisation avec saint Benoît (480-543). Les prières, au nombre de huit, y encadrent la messe comportant *propre* (ce qui est spécifique à un jour de l'année et qui donnera lieu aux premières polyphonies) et *ordinaire* (ce qui est chanté à toute messe, et qui constituera l'essentiel du répertoire polyphonique à partir de l'Ars Nova).

Les premières notations neumatiques n'apparaissent qu'aux alentours du IX^e siècle, c'est-à-dire alors que l'essentiel du répertoire est déjà fixé. De plus, ces premières notations, simples pense-bêtes sans rapports d'intervalles, ne sont pas transcripibles. Heureusement, la comparaison de ces premières notations avec la notation carrée plus tardive permet de restituer une grande partie des premières pièces, d'origines géographiques très diverses. La psalmodie en constitue la dimension essentielle, chant des psaumes tournant autour d'une ou deux notes, dites cordes de récitation, et visant la compréhension du texte. Mais elle n'interdit pas les Antiennes, Hymnes et Répons aux mélodies beaucoup plus riches, avec parfois de merveilleuses vocalises, souvent sur *Alleluia*, et qui arracheront ces mots à saint Augustin : "il m'arrive d'être plus ému par le chant que par le contenu des paroles."

Pendant toute l'époque pré-carolingienne, les liturgies furent pratiquées de manière très diverse, l'ordonnance, le style et le contenu de chaque répertoire pouvant varier sensiblement même si le fonds restait commun. Le latin ne commence à s'y imposer que progressivement, vers le IV^e siècle, où il cohabite avec le grec. Dans cette mosaïque occidentale, se dégagent cinq "églises" aux personnalités bien déterminées géographiquement et musicalement : l'Église milanaise au nord de l'Italie (chant ambrosien), l'Église bénéventaine au sud, l'Église de la péninsule ibérique (répertoire mozarabe), l'Église de Rome (vieux romain / période byzantine) et le rite gallican, propre aux Gaules. Ce dernier se rattache sensiblement au futur chant grégorien.

LE CHANT AMBROSIEN

On s'accorde pour attribuer à l'évêque saint Ambroise (c.340-397) les origines du chant dit *ambrosien*, plus répandu sous le terme de répertoire milanais, et qui constitue le répertoire chrétien le plus ancien d'Occident. Un siècle avant la formation du répertoire "vieux-romain", saint Augustin relate en substance qu'Ambroise aurait ramené de Constantinople l'usage du chant antiphonique. Évêque de Milan – alors carrefour névralgique de langues et de cultures –, il fut nommé avant même d'avoir été baptisé :

"Poète de talent, le nouvel évêque composa des hymnes nombreuses dont certaines sont encore utilisées aujourd'hui", écrit Jean-François Labie. Au plus fort de la crise de l'arianisme, l'impératrice Justine, qui penchait pour l'hérésie, envoya des troupes pour prendre possession de certaines des basiliques de la ville. Ambroise s'opposa à cette demande et fit occuper par la foule des fidèles les églises menacées. C'est à cette occasion, dit Augustin, qu'on se mit à chanter les hymnes et les psaumes selon la coutume des régions d'Orient pour empêcher le peuple de se laisser aller à la tristesse et à l'ennui."

Et saint Augustin de souligner que non seulement ce répertoire s'est maintenu au long des siècles, mais qu'une fois la crise terminée, il s'est même étendu "dans le reste du monde".

Non seulement il perdura au-delà de la grande réforme grégorienne, mais il survécut aussi au Concile de Trente. Certes, elle a intégré au fil des siècles des éléments et une partie des répertoires gallican ou vieux-romain, pourtant plus récents ; on retrouve dans les pièces chantées par l'Ensemble Organum des traits mélodiques familiers qui se sont répandus jusqu'à nous dans les liturgies les plus usuelles. Néanmoins, la manière avec laquelle Marcel Pérès et ses compagnons ont appliqué les habitudes de chant et les modes des Églises d'Athènes et d'Antioche semble s'imposer avec pertinence.

LE RÉPERTOIRE VIEUX-ROMAIN

Le répertoire "vieux-romain" désigne l'ancien chant de l'Église de Rome ; il est lui aussi antérieur au "grégorien" constitué dans l'empire carolingien, qui s'en est beaucoup inspiré et se substituera à lui, tout au moins à Rome, seulement au XIII^e siècle. Marcel Pérès : *"L'ancien chant de l'Église de Rome s'est formé au cours du VI^e et du VIII^e siècles. Son caractère nettement oriental qui lui donne l'aspect d'une cantilation ornée n'est nullement surprenant lorsque l'on pense qu'à cette époque l'Italie, non seulement dépendait de l'empereur byzantin, mais encore fut une terre d'asile pour une importante colonie grecque venue s'y réfugier. (...) C'est surtout au plus fort de la querelle iconoclaste que les moines fuirent l'Orient pour se regrouper dans la péninsule italique : entre 726 et 755, près de cinquante mille moines se réfugièrent en Italie du Sud. Beaucoup de papes d'origine syrienne ou grecque président alors aux destinées de l'Église de Rome."*

L'interprétation joue à cet égard un rôle de toute première importance. Avec l'aide de Lycourgos Angelopoulos, directeur du Chœur Byzantin de Grèce, Marcel Pérès a pu mettre en évidence de nombreuses similitudes entre le Vieux-Romain et le chant byzantin : *"Par certains côtés, le vieux-romain se présente comme un témoin direct du vieux chant byzantin. Ainsi, les versets alléluïatiques grecs conservés dans les manuscrits de vieux-romain seraient les témoins directs de l'usage de l'Allélouia tel qu'il se pratiquait à Byzance au VII^e siècle."*

Dans les pièces présentées ici, l'usage d'un ison (note tenue par les voix de basse pour souligner les transformations modales) semble s'imposer par des descriptions de l'époque faisant état d'une tradition "polyphonique" à Rome, personnalisée dans les effectifs de la chapelle papale par les trois paraphonistes (para/phonos : celui qui chante à côté de la mélodie) – mais aussi par la musique elle-même, qui apparaît construite autour de degrés spécifiques à tel mode et qu'il semble naturel de manifester afin de la révéler dans sa véritable dimension sonore.

La chute de Constantinople n'opéra pas une cassure, contrairement à ce qu'on crut certains musicologues occidentaux. Bien au contraire, il apparaît de plus en plus que les musiques turques et arabes ont énormément hérité de l'esthétique byzantine. La confrontation avec le Vieux-Romain est sur ce point éclairante. Certaines pièces de ce répertoire, qu'on ne peut considérer avoir été soumises à une quelconque influence islamique, présentent des constructions et des formules absolument identiques à des pièces tirées du répertoire byzantin.

LE CHANT BÉNÉVENTAIN

Au sud-ouest de la péninsule italienne, la cité de Benevento jouait au début du Moyen Âge le rôle de capitale politique et culturelle de la civilisation lombarde, alors prédominante. Or, la liturgie bénéventaine serait bientôt appelée "chant ambrosien" par ceux-là même qui la pratiquaient, une manière de reconnaître leur héritage commun avec les Lombards du Nord... à moins que l'invocation d'Ambroise ne leur ait bientôt servi à marquer leur hostilité envers le chant "grégorien".

Quoi qu'il en soit, textes, structure liturgique et styles musicaux bénéventains s'écartaient sensiblement de la pratique milanaise, et leur sort fut moins favorable puisque les manuscrits furent pratiquement tous détruits et la liturgie proscrite sur l'ordre

d'Étienne IX, en 1058. Il nous est cependant parvenu une source assez riche, issue des manuscrits de la cathédrale de Bénévent, contenant notamment la Messe du jour de Pâques, dont la Communion *Qui manducaverit* atteint un degré d'élaboration musicale tout à fait extraordinaire. Thomas Forrest Kelly : *"Le style musical du chant bénéventain se manifeste à la fois par sa pureté, son archaïsme et son raffinement. De petites cellules mélodiques caractéristiques parsèment cette musique à l'envi et lui confèrent une saveur toute particulière."* Effectivement, l'intrôit de la Messe du jour de Pâques semble basée sur la répétition périodique d'une mélodie unique.

Cette musique n'est pas divisée en modes ; elle n'a pas eu à pâtir de la restructuration résultant généralement de l'importation en son sein du système des huit modes. Elle nous transmet l'image sonore d'une culture et d'un moment esthétique particuliers. Sa valeur, à nos yeux, n'est pas due à la seule redécouverte d'un répertoire archaïque, sinon obsolète. C'est un exemple de pureté et de maturité issues d'une culture qui trouvait en elle sa forme suprême d'expression artistique.

CHANT DES "MOZARABES"

Avec le chant mozarabe, nous changeons de péninsule...

Né au début de l'évangélisation des provinces de l'Hispania romaine, et affirmé sous le règne des Wisigoths (466-711), le chant mozarabe (les Mozarabes étaient les chrétiens "arabisés" de la Péninsule) résista fort longtemps aux critiques venues de l'Église Universelle puisque ce n'est qu'en 1081 qu'il fut supplanté par le grégorien (Concile de Burgos). Ismael Fernandez de la Cuesta : *"Tout au long de cette véhémente controverse de plus de deux siècles entre la Rome carolingienne et les églises hispaniques, les diligentes abbayes de régions de Castille et de Léon eurent le temps de copier bon nombre de codex liturgiques avec cette belle notation neumatique wisigothique, au tracé fin et ondulé, à la calligraphie très soignée."* Certaines églises de Tolède n'avaient jamais accepté la réforme liturgique imposée à la fin du x^e siècle et maintinrent la tradition orale du chant mozarabe. Autour de 1500 ce chant fut noté grâce à la clairvoyance du cardinal Cisneros, l'une des grandes figures de la reconquête. Celui-ci réinstitutionnalisa le rite mozarabe en affectant une chapelle de la cathédrale, celle du Corpus Christi, à la conservation de ces antiques traditions. Il confia au chanoine Alonso Ortiz la charge de reconstituer la liturgie. Celui-ci a pu modifier certains chants, notamment ceux de la schola, mais dans l'état actuel de nos connaissances nous ne pouvons apprécier l'importance de ses transformations.

Marcel Pérès : *"Seulement trois manuscrits nous transmettent ce chant, deux pour la messe et un pour l'office de vêpres. Actuellement conservés dans la chapelle mozarabe de la cathédrale de Tolède, nous avons pu les consulter grâce à l'aimable courtoisie du maître de chœur. La musique est traduite par une notation mensurale de la fin du x^e siècle et donc parfaitement lisible quant au rythme et à la mélodie. (...) Malgré leur date de publication, ces pièces reflètent une tradition très ancienne, les chants des célébrants étant généralement transmis avec une grande stabilité. Les dialogues entre les célébrants et la schola sont essentiels pour saisir le rythme et la spécialisation de ces liturgies qui plongent leurs racines dans l'antiquité proche-orientale et nord-africaine."*

“Chant grégorien” : le terme lui-même est singulier. Saint Grégoire (c.532-604) n'est en effet pour rien dans l'édification de ce chant (fin du VIII^e siècle). Sa contribution s'est limitée à organiser la liturgie. Oublions donc son Antiphonaire, ses écoles de chant ou sa notation des neumes sous la dictée de l'Esprit Saint incarné en une colombe. Ces légendes sont l'œuvre des carolingiens qui souhaitaient notamment unifier leur empire par le chant. Il y eut alors de nombreux échanges de chantes entre Rome et la Gaule pour organiser cette réforme qui s'étendra bientôt à toute la chrétienté occidentale, excepté Rome restée fidèle au chant vieux-romain jusqu'au XIII^e siècle.

Le concile de Trente qui chargea Palestrina de débarrasser le grégorien de ses “superfluités”, puis la révolution française, eurent raison des traditions d'interprétation de ce répertoire. À partir de la fin du XIX^e siècle, les moines de l'Abbaye de Solesmes ont tenté de la redécouvrir, s'attachant à élaborer une édition fiable (l'Édition vaticane, puis le Graduale triplex). Comment notamment, rythmer ce plain-chant (*chant plane*) ? Différentes visions coexistent, depuis la version sobre de Solesmes jusqu'aux versions plus ornementées, recherchant les racines orientales de ce chant comme celles de M. Péres ou D. Vellard.

LE RÈGNE DU CHANT GRÉGORIEN

Le fonds commun de la liturgie s'étant dispersé en de nombreuses branches plus ou moins autonomes (CD 1), il apparut assez tôt nécessaire à la papauté d'en restituer l'unité. Plusieurs conditions favoriseraient cette restauration : les monastères, fondés sous l'impulsion de saint Benoît à partir du VI^e siècle, devinrent de véritables conservatoires, lieux privilégiés pour l'enseignement du chant liturgique “officiel”. Le royaume franc, puis l'Empire carolingien donneraient cette impulsion politique décisive qui manquait à la volonté romaine. Dans cette restauration du répertoire, le rôle de la composante gallicane semble avoir été très important.

Quoi qu'il en soit, prolongée et même intensifiée après l'accession au trône de Charlemagne (768) qui se chargerait de la faire respecter partout, cette restauration consistant globalement à constituer une liturgie romaine fixe à partir des principaux répertoires (essentiellement romain et gallican) fut dans un premier temps engagée à Metz, patrie du réformateur nommé par le pape Etienne II. C'est ainsi que l'*Antiphonaire* grégorien, canonisé, prit sa forme définitive : si l'organisation de l'*office des heures* (organisation de la journée monastique) déjà fixée par saint Benoît conservait une certaine souplesse, en revanche la messe fut rigoureusement établie, même si toutes ses composantes ne seraient finalement réunies qu'au XI^e siècle avec l'adjonction du *Credo*. Le *Kyrie*, le *Gloria*, le *Credo*, le *Sanctus* et l'*Agnus Dei* (plus l'*Ite missa est*) constituaient le *commun* de toutes les messes, tandis que les pièces du *Propre* variaient en fonction de la fête.

La messe des morts – ou Requiem – est la seule forme de la messe à comporter à la fois le Propre et le Commun, composant la série de chants présentés sur ce disque dans leur quasi-intégralité. De par sa diversité, le Requiem grégorien exploite ainsi une palette émotionnelle étendue, faisant appel à tous les modes ou tons ecclésiastiques : Fa plagal (6^e mode) pour l'Introït et le Kyrie, Ré plagal (2^e mode) pour le Graduel, très vocale, Ré authentique (1^{er} mode) pour le fameux Dies irae, pour l'Offertoire et pour le Libera me, Sol plagal (8^e mode) pour le Trait, etc.

UNE MESSE DE L'AN 1000

Vers la fin du premier millénaire, les alliances conclues au IX^e siècle dans l'empire de Charlemagne se désagrègent, et l'Europe plonge dans un cycle cauchemardesque de luttes, d'invasions et de guerres meurtrières. Mais alors que l'Eglise transformait progressivement son autorité spirituelle en pouvoir politique sous l'autorité de Sylvestre II, la peur et l'attente du Jugement

dernier et de la fin du monde influencèrent la vision du monde à la fin du x^e siècle chrétien. Ignorant que le “calendrier officiel” n’indique pas la date de naissance du Christ, clercs et laïcs débattaient du jour et de l’heure de “la fin”. Aurait-elle lieu le 31 décembre 999, le 1^{er} janvier 1000, à Pâques, à l’Ascension ou à Noël, ou se produirait-elle en 1033 – mille ans après la mort et la résurrection de Jésus ? Dans l’Apocalypse, saint Jean raconte qu’il a vu le diable être enchaîné et enfermé pour mille ans, après quoi il sera libéré pour “un peu de temps” : la terreur et les incertitudes que connaissait le x^e siècle étaient-elles le signe du retour de Satan ? Un antéchrist allait-il surgir et être mis en échec en vue du Jugement dernier ? Qui allait être sauvé, qui allait être damné, quelles horreurs attendaient la terre ?

On retrouve la grande peur de l’an mil notamment dans des manuscrits réalisés vers l’an 1000 en Aquitaine, surtout à l’abbaye Saint-Martial de Limoges. Il est presque certain que les chanteurs aquitains ornementaient les tropes de façon polyphonique d’après les règles d’improvisation que nous ont conservées les traités théoriques du temps. La prose, ou prose avec séquence, dont l’origine est liée à la pratique du trope, était un ajout relativement récent à la messe, et les compositeurs francs des ix^e et x^e siècles en introduisirent un grand nombre dans les messes propres à des saints et à des fêtes de plus ou moins grande importance. L’hymne *Gives celestis patrie*, par exemple, fait la description et explique la signification mystique des pierres précieuses qui constituent les fondations de la nouvelle Jérusalem – la cité parfaite qui remplacera la terre à la fin des temps.

CODEx CALIXTINUS (LIBER SANCTI JACOBI)

Depuis la fin du xiv^e siècle, la cathédrale Saint-Jacques de Compostelle possède un manuscrit intitulé *Jacobus* (également nommé *Liber Sancti Jacobi* ou *Codex Calixtinus*). Il se compose de cinq livres et contient des sermons sur saint Jacques, des chants et des leçons pour ses fêtes, la relation de ses miracles et de sa légende, un conte épique sur la venue de Charlemagne en Espagne, un guide de voyage plein d’informations sur les routes du pèlerinage à travers la France et l’Espagne et un “supplément” de musique polyphonique de la même époque. Personne ne sait de façon certaine comment il parvint à Compostelle, mais il s’agit assurément d’un manuscrit français, probablement compilé ou écrit à Cluny vers 1150.

Aux 9/10^e, il se compose de plain-chant pour la vigile et la fête de saint Jacques (25 juillet) ainsi que pour la translation de son corps de Palestine en Galice (30 décembre). Elle est essentiellement liturgique : hymnes, antienne, répons et versets pour l’office divin, le propre et l’ordinaire de la messe. Un très grand nombre – si ce n’est la plupart – de ces pièces sont des *contrafacta* (c’est-à-dire des adaptations de chants déjà existants) ; elles sont généralement attribuées à des auteurs spécifiques (généralement français) – ecclésiastiques et auteurs notables, certains célèbres et d’autres inconnus. Il y a peu encore, ces attributions étaient considérées comme fantaisistes, mais les recherches ont établi l’exactitude d’un grand nombre d’entre elles. Pour les pièces de plain-chant basées sur des mélodies existantes, les auteurs écrivirent probablement de nouveaux textes, plus souvent tirés de l’abondante littérature qu’avait inspirée la vie miraculeuse de saint Jacques que des Écritures... – S.H.

LE CHANT CISTERCIEN

Le répertoire grégorien était à peine constitué que tropes, *séquences* et autres gloses “impures” commençaient à se multiplier au sein de la chrétienté : c’est en tout cas l’analyse qu’en firent au xiv^e siècle, les moines de l’abbaye de Cîteaux, fondateurs de l’ordre cistercien. Ils se mirent donc en quête de retrouver les formes originelles de la vie monastique, quitte à remettre en cause des usages établis déjà depuis des siècles.

Une démarche de simplification, de retour à la pureté originelle tout à fait comparable à celle qu’ils mènent sur le plan architectural, que ce soit à Cîteaux ou à Fontenay...

Pour Étienne Harding, troisième abbé de Cîteaux, cette redécouverte de la pureté originelle du chant de l'Église imposait le retour à l'usage romain. Rome et l'Italie étant alors en proie à de violents troubles politiques, il fut décidé d'envoyer des chantes en mission à Metz, capitale supposée de la réforme grégorienne... Malgré leur déception en face de la tradition messine, qui leur semblait corrompue et fautive, Etienne Harding, très attaché au respect de la tradition "romaine", leur ordonna néanmoins d'en recopier les livres.

Après sa mort, en 1134, ses successeurs, plus attachés à leurs idéaux de pureté qu'au respect de fausses traditions, s'employèrent davantage à "purifier" le chant des "tournures étrangères" au "cadre logique des arcanes théoriques", comme l'écrit Marcel Pérès : *"La modalité devait apparaître clairement dans chaque pièce, sans ambiguïté ni mélange des modes. A l'intérieur d'un mode, chaque degré de l'échelle sonore devait tenir son rang hiérarchique (...); l'ambitus de chaque mode devait de même ne pas outrepasser les limites qui lui étaient imparties"*, etc. : essentiellement consacrée à la matière mélodique (quitte à composer un répertoire nouveau), cette réforme intervint effectivement au moment où se construisaient les églises cisterciennes de Fontenay, Fontfroide, Sénanque ou du Thoronet, dont l'acoustique caractéristique se distingue par des temps de réverbération très longs, amplifiant les harmoniques et permettant aux degrés principaux de chaque mode d'être pleinement mis en valeur, comme on pourra le constater à l'audition des répons de Matines pour la fête de saint Bernard (20 août), qui appartiennent de plein droit au répertoire créé de toutes pièces par les successeurs d'Etienne Harding. Marcel Pérès : *"Chantés au cœur de la nuit, après chacune des douze lectures de l'office monastique des matines, ils ponctuent le chant des psaumes, et sont comme un ultime hommage où s'incarne parfaitement l'esprit musical de Cîteaux."*

MAGNUS LIBER ORGANI

Avec le *Magnus Liber Organi*, nous entrons de plain-pied dans un grand monument de la culture religieuse et musicale du Moyen Âge : Notre-Dame de Paris. On s'attendrait à vivre ici les prémices de la première grande révolution médiévale, à savoir la naissance de la polyphonie. Les deux pièces présentées ici demeurent pourtant obstinément monodiques !

Première remarque, mais pour un changement de taille : avec la pièce *In Natale*, on découvre pour la première fois le nom d'un compositeur. Toute la musique qui provient de Saint-Martial de Limoges était anonyme, ce qui reflète bien l'effacement et l'esprit de groupe caractéristiques – et attendus – des moines médiévaux. Il n'en va pas de même pour la musique de Notre-Dame. Nombreux sont les compositeurs qui sont non seulement connus, mais qui ont compté parmi les membres les plus distingués de la communauté cathédrale. Adam de Saint-Victor fut maître de chapelle de Notre-Dame du début du siècle jusqu'à sa mort vers 1140. Il fut ainsi l'un des dignitaires les plus haut placés dans la hiérarchie de la cathédrale. Il avait entre autres pour charge de contrôler la musique qui servait la liturgie, et c'est probablement à ce titre qu'il créa un corpus d'œuvres qui devint célèbre dans toute l'Europe. Adam de Saint-Victor sera le premier nom d'une auguste lignée... – PHi.

CD 3

Embellissement spontané de la liturgie, la première polyphonie est improvisée. Nous ne la connaissons donc pas ! Seuls survivent les traités enseignant l'art de la réaliser. La méthode qu'ils présentent en premier, une doublure du plain-chant à la quartie inférieure, s'apparente plus à un effet de timbre. Mais, dès la polyphonie de Saint-Martial de Limoges, les voix s'individualisent. Le XI^e siècle, avec l'école de Notre-Dame, constitue une phase d'approfondissement. L'exploration de la polyphonie

à 3, puis à 4 voix, conduit à abandonner le temps subjectif du plain-chant pour, au contraire, mesurer précisément les durées: en effet, autrement, comment contrôler les rencontres de notes ? Il faut bien savoir quand apparaissent des dissonances et les résoudre sur des consonances. Les compositeurs classent alors les intervalles par familles. Toutefois, les classifications témoignent de différences importantes entre le continent et les Anglais, seuls à utiliser les tierces et les sixtes sans précautions. Ce n'est d'ailleurs que grâce aux notes d'un étudiant anglais, document que Coussemaker référence comme Anonyme IV, que nous avons connaissance de l'existence des deux premiers grands compositeurs de l'histoire de la musique, Léonin et Pérotin (petit Léon et petit Pierre), et que de nombreuses œuvres ont pu leur être attribuées.

LA POLYPHONIE AQUITAINE (SAINT-MARTIAL DE LIMOGES)

On attribue traditionnellement l'apparition du chant polyphonique à l'attestation qu'en fait Hucbald de Saint-Amand (en fait, un certain Otger, de Laon) dans un traité du ^x^e siècle intitulé *Musica Enchiridis*, où l'auteur décrit ce que l'on nomme l'*organum parallèle*. Il s'agit alors d'une mélodie grégorienne (*vox principalis*) en notes régulières doublée d'une voix "organe" consonante, autrement dit – pour l'époque – en quartes ou quintes (presque) strictement parallèles : seul le triton fa-si (la quarte augmentée dans le solfège moderne) est à proscrire pour sa sonorité très dissonante. Mais ce *diabolus in musica*, en fait, entrouvrirait timidement la porte de la création musicale : "l'auteur" devait en effet trouver une autre consonance, comme l'octave ou l'unisson ; ces intervalles devinrent souvent point de départ ou d'arrivée.

On s'en doute, un tel système ne pouvait qu'être appelé à se développer et à se diversifier, ne serait-ce que par l'émergence lente et progressive de la notion de mouvement contraire, une ligne mélodique montant lorsque l'autre descend (en dépit de fréquents croisements, la *vox principalis* demeure la plus grave). L'essentiel du contrepoint occidental réside dans cette loi. Avec ceux de Chartres ou de Winchester, les manuscrits de Saint-Martial de Limoges – centre artistique essentiel au ^x^e siècle, point de rencontre privilégié de par sa position sur le chemin de Compostelle – constituent le témoignage le plus important d'une pratique dont Marcel Pérès a souligné les difficultés de lecture et d'exécution de nos jours : *"La lecture n'est pas aisée (notation diastématique à points, mais avec une portée imaginaire), l'interprétation rythmique n'est pas à chercher uniquement dans les signes graphiques et, de plus, cette musique appelle une haute virtuosité vocale. (...) Là où l'ornementation se complexifie et s'épanouit en "floraison", le mouvement est créé par le pouvoir dynamisant des consonances (quartes, quintes, octaves) et des dissonances (...). La tierce et la sixte sont fausses, donc génératrices de vibrations et d'instabilité. (...) La musique Aquitaine romane est un incroyable art de synthèse où le connaisseur peut discerner des éléments d'art polyphonique décrit par des philosophes et des théoriciens depuis le ^x^e siècle, et également des intuitions géniales quasi visionnaires. Un peu comme le sera plus tard l'œuvre d'un J.S.Bach, cette musique porte en elle toutes les acquisitions d'une tradition qui informe et vivifie la projection créatrice dans le futur."*

Mais le futur de la polyphonie occidentale, c'est dans le Paris des ^x^e-^{xiii}^e siècles qu'il faut le chercher...

L'ÉCOLE DE NOTRE-DAME

De même que la vitalité de la création lyrique profane se déplaçait du sud (troubadours) vers le nord (trouvères, Minnesänger), de nombreuses énergies artistiques se retrouvèrent au nord de la Loire : l'art roman cédait la place aux grandes cathédrales gothiques, de même les musiciens de talent rejoignirent-ils la grande école de chant de Notre-Dame de Paris, dont le prestige augmentait avec la mise en chantier de la cathédrale en 1163, l'expansion de Paris sous Philippe Auguste (roi de 1180 à 1223) et la création de l'Université par Robert de Sorbon en 1227, qui lui donnerait son nom.

Dès le début du XII^e siècle, Notre-Dame rayonne déjà dans toute la chrétienté “*par la qualité de ses chanteurs et surtout, par l’art avec lequel ils improvisent les organums*” (Marcel Pérès) ; parmi les grands noms qui se succéderont dans le cercle très fermé de l’école épiscopale, trois nous sont parvenus : Maître Albert, dont il ne resterait qu’un conduit à trois voix, Léonin, qui aurait exercé vers le milieu du siècle, et Pérotin, au tournant du XIII^e siècle. On attribue généralement les compositions à deux voix à Léonin ; consignées dans le *Magnus Liber Organi* (cf. CD 2), certaines d’entre elles auraient été modifiées par Pérotin, auteur par ailleurs d’organums à trois et quatre voix, d’une puissance tout à fait impressionnante. Le *Magnus Liber Organi* ayant disparu, ces compositions nous sont parvenues dans des compilations datant du XIII^e siècle, dont la notation rythmique est toujours subordonnée au jeu entre consonances et dissonances.

La Messe du jour de Noël présentée ici remonte au milieu du XII^e siècle. L’Introït est abondamment tropé, pratique sans cesse croissante dans ce Moyen Âge intarissable en matière d’ornement et d’enluminure ; ici, chaque glose est chantée par le soliste. Chaque imploration du Kyrie est énoncée par le soliste, soutenue puis reprise par le chœur à l’unisson, puis en organum parallèle. Le Graduel “*Viderunt omnes*” est un des plus célèbres organums “fleuris” de l’École de Notre-Dame, dans lesquels chacune des notes de la mélodie grégorienne (teneur) est immensément allongée tandis que s’y superposent à la voix organale des guirlandes mélismatiques toujours plus longues et plus belles...

Après l’Évangile, la liturgie rentre dans une intériorisation symbolique de l’acte mystérieux de l’Eucharistie. Les chants prennent alors un tout autre caractère ; les tropes du Sanctus sont traités en organum, et les notes de la teneur de l’Ite missa est sont étirées à l’extrême, pratiquement jusqu’à l’immobilité, “*tandis que son enluminure au discantus évolue en ornant continuellement les intervalles de quinte et d’octave. Pouvait-on trouver un symbole plus explicite de l’éternité fécondant le temps ?*” (Marcel Pérès).

HOQUETUS

Musique vocale de l’Europe médiévale - Hoquetus : boquet ; également nommé truncatio.

Le procédé du hoquet remonte au moins au XI^e siècle – la musique de Pérotin est particulièrement inoubliable à cet égard – et semble être né de l’improvisation de variations sur une mélodie existante. Il est probablement beaucoup plus ancien que l’invention de la notation musicale et apparaît dans la musique africaine comme dans la musique européenne. Plus récemment, la technique a été reprise par des compositeurs comme György Ligeti, Conlon Nancarrow, Steve Reich, Kevin Volans et Louis Andriessen (qui a utilisé le mot *boketus* pour désigner une composition et un ensemble).

Le hoquet consiste à superposer deux parties de façon à ce que les silences de l’une coïncident avec les notes de l’autre, et vice versa ; cette combinaison engendre une continuité entre deux parties elles-mêmes discontinues. Le procédé repose sur d’étroits échanges de notes ou petits groupes de notes, et prépare la voie à d’autres techniques de polyphonie médiévale comme l’échange de voix (où les groupes de notes deviennent de courtes phrases) et l’imitation en canon. Il conduit aussi très naturellement aux modèles isorythmiques et à la superposition de voix caractéristiques de nombreux motets médiévaux. On peut distinguer trois types de hoquets : le hoquet-variation (qui emploie une polyphonie préexistante), dont il ne subsiste pas d’exemples complets puisqu’il s’agissait d’une technique d’improvisation ; le hoquet indépendant, où le procédé caractérise toute la pièce ; et le hoquet fortuit, où le hoquet sert à orner ou à intensifier l’expression. – P. Hi.

D'AUTRES EXPERIENCES DE LA POLYPHONIE

De la Renaissance à nos jours, l'Église catholique a périodiquement trouvé nécessaire de limiter l'influence de la Vierge Marie dans la liturgie et les traditions. En d'autres âges et lieux, le culte rendu à Marie suscita tant de zèle qu'il en vint à éclipser celui de Dieu. L'Europe occidentale de l'époque gothique – soit de 1250 à 1400 environ – fut assurément un de ces âges et lieux. Les cathédrales s'élevèrent vers le ciel, dédiées pour la plupart à Marie comme Notre-Dame de Paris et de Chartres. La rhétorique honorant Marie en prose, en vers et en chansons fut la plus ardente jamais couchée sur le papier et dépassa même la luxuriante poésie amoureuse des troubadours et des trouvères à laquelle elle emprunte nombre de ses tournures romantiques. Les pièces du XIII^e siècle français d'abord. Ces pièces en latin sont toutes des conductus ou "conducts", terme générique dérivé de la pratique qui consistait à chanter des œuvres paraliturgiques pour accompagner ou "conduire" des processions lors des services solennels. Le conduit se distingue des autres compositions latines de son temps par certaines caractéristiques : son texte est en vers — il s'agit généralement de poésie religieuse ; contrairement au motet et à l'organum, il ne s'inspire pas d'un plain-chant préexistant, et, dans le conduit polyphonique, toutes les parties ont le même texte. Si certains conductus ne sont que déclamation, d'autres tendent au déploiement de virtuosité sur un minimum de texte (*Ave maria gratia plena*). Selon une croyance aussi ancienne que tenace, la relation serait mince entre texte et musique dans les compositions vocales médiévales, mais de douces et touchantes pièces comme *Ave nobilis venerabilis* suffisent à montrer que leurs auteurs avaient autant de talent pour la mise en musique que pour les feux d'artifice vocaux.

L'Angleterre médiévale fut balayée, de manière beaucoup plus fervente que sur le continent, par une vague d'adoration passionnée de la Vierge Marie. Deux tiers de la polyphonie anglaise qui nous est parvenue de cette époque relèvent de son culte. Messes mariales et offices votifs étaient dits et chantés quotidiennement dans les églises et dans les cathédrales, comme à Salisbury. Malheureusement, à la différence des motets français et un siècle avant les premières messes complètes, la fragmentation et la dispersion des sources anglaises obligent les interprètes à puiser dans de nombreuses sources, à les confronter, afin d'obtenir un programme cohérent. Dans les extraits de la messe mariale présentée ici, le *Kyrie* et le *Gloria* proviennent d'un même manuscrit, et relèvent du même tourbillon de notes ornementales et de virtuosité. Le *Kyrie* est d'ailleurs affecté d'un trope en l'honneur de la "Christifera" (celle qui a porté le Christ). Le *Sanctus* est composé dans le style du conduit, l'*Agnus Dei* dans le style "alternatif", où le plain-chant "officiel" alterne avec son trope marial polyphonique.

CD 4

ARS ANTIQUA

Trois genres dominaient la production polyphonique de l'École de Notre-Dame : l'*organum fleuri*, le *conduit* (composition originale non liturgique en vers latins, dans laquelle aucune des voix n'est empruntée au corpus grégorien) et le *motet*. Né au début du XIII^e siècle à partir de la *clausule d'organum* (sorte de "coda"/résumé composée à la manière du conduit), ce dernier va acquérir au fil des deux siècles à venir une importance des plus considérables, devenant la principale source d'intérêt des compositeurs. Appelé rétrospectivement *Ars Antiqua* par les théoriciens de l'*Ars Nova*, période suivante, le XIII^e siècle sera donc le théâtre d'une complexification croissante de la polyphonie (et de ses composantes rythmiques). Elle atteint son apogée au tournant du XIV^e siècle, avec les motets d'un Pierre de la Croix, actif entre 1270 et 1300.

La musique de l'Ars Antiqua a gardé son lot de mystères. Car au début du XIV^e siècle, un nouveau système de notation vit le jour,

visant à accorder encore plus de liberté aux voix organales en les dotant d'une variété rythmique et d'une célérité accrues ; sur un plan purement technique, la porte de l'*Ars Nova* était entrouverte, qui passait paradoxalement par une systématisation de la structure rythmique. La teneur avait été la première affectée du procédé d'*isorythmie*, consistant à introduire une répétition perpétuelle du rythme ; les rythmes devinrent plus complexes, l'*isorythmie* gagna les autres voix, aboutissant parfois à la *panisorythmie* (= toutes les voix sont isorythmiques), sorte de "programmation intégrale" de la rythmique de toute une pièce. Cette cérébralisation avancée de la composition est tout à fait perceptible dans certains motets, dont les effets de hoquet, cultivé par les trouvères, seront repris par les compositeurs et théoriciens de l'*Ars Nova*.

L'ANGLETERRE DU XIV^e SIÈCLE

Campanis cum cymbalis / Honoremus Dominam

Ce bref motet célèbre le pouvoir de la musique chantée à la louange de Dieu ; le deuxième texte est en l'honneur de la Vierge Marie. Les voix graves évoquent les sonneries de cloches et l'accord conclusif est – chose inhabituelle – un accord parfait majeur complet.

Worldes blisse have good day / Benedicamus Domino

Cette pièce a survécu sur la page de garde d'un manuscrit du début du XIV^e siècle, et on ne doit qu'au hasard d'avoir préservé cet exemple de chant médiéval. Sur la même page de garde figure un motet français et quelques pièces à trois voix sans texte. Techniquement, il s'agit d'un motet dans lequel la partie inférieure, sans texte, est une élaboration isorythmique du plain-chant *Benedicamus* (chanté d'abord ici en solo).

Valde mane diliculo

Ce motet survit dans la reliure d'un manuscrit de Tours. "C'est un étrange mystère, écrit Frank Ll Harrison, que des relieurs français d'un manuscrit du XV^e siècle des œuvres de Tércence aient inséré dans la reliure quelques feuilles de parchemin comportant des motets du XIV^e siècle d'origine anglaise. Le style, la présence de l'un d'eux dans une source anglaise antérieure et la partie de ténor marquée *Wynther* – manifestement le titre d'une chanson anglaise – d'un autre, tout cela prouve que les motets sont anglais. L'une des explications possibles à leur présence serait peut-être un certain intérêt pour les choses anglaises de la part de l'ecclésiastique qui possédait le manuscrit ; car deux des pages intérieures comportent des notes en français sur des questions ayant trait à l'histoire de l'Angleterre. Le fait d'avoir dans un motet des voix qui comportent le même ou les mêmes mots, comme c'est le cas dans cette pièce, est également une caractéristique plus particulièrement anglaise."

Ovet mundus letabundus

Ce motet à quatre voix est en deux sections, dont chacune est répétée. Pour la reprise, les deux voix supérieures doivent échanger leurs parties, tandis que les deux voix inférieures se contentent de répéter les mêmes parties. Seule la voix supérieure est dotée d'un texte ; les autres sont par conséquent vocalisées. – P. Hi.

ARS NOVA & PRÉ-RENAISSANCE

Nous reviendrons plus en détail sur cette période avec la *Messe de Notre Dame* de Guillaume de Machaut. Bien plus tard, il est raisonnable de présumer que Guillaume Dufay composa l'ultime version (la plus élaborée) de son *Ave Regina celorum* en pensant à sa fin prochaine. Le motet proprement dit datait du milieu des années 1460 (Dufay avait donc à peu près l'âge de Machaut quand celui-ci composa la *Messe de Notre Dame*). L'ajout d'invocations personnelles à la Vierge trahit la motivation sous-jacente de Dufay, à savoir le salut de son âme à l'heure de sa mort. Son testament stipulait d'ailleurs que le motet devrait

être chanté à son chevet par un chœur d'hommes et de garçons, le moment venu. Mais, le 27 novembre 1474 à Cambrai, il fut impossible de réunir à temps les interprètes et l'exécution souhaitée eut lieu le lendemain du décès du compositeur. Avec John Dunstable, les commentateurs contemporains ont vu en lui l'initiateur du "nouveau style". Les quatre voix pré-déterminées rythmiquement et la division en trois sections de proportion 3-2-1 du puissant *Salve scema sanctitatis* sont typiques de l'ancienne rigueur formelle du motet isorythmique, mais la nouvelle grâce mélodique prédomine dans les deux voix supérieures. Son texte, un poème sur la vie de sainte Catherine où les allitérations surabondent, a été réparti entre les deux voix supérieures, tandis que le ténor répète un fragment du répons *Virgo flagellatur*, de l'office du jour de sa fête. – G. C.

LA MUSIQUE ANGLAISE DU XV^e SIÈCLE

La prédominance de la "contenance angloise" ne dura qu'une ou deux générations. Selon ce qu'écrivit vers 1470 le théoricien flamand Tinctoris, alors que Dunstable avait été la source et l'origine de la musique nouvelle (de Dufay, Binchois et plus tard Ockeghem), les Anglais "continuent à utiliser un seul et même style de composition, ce qui dénote une grande pauvreté d'invention". Dans *Anna mater* (Anne, mère de la Vierge Marie) de John Plummer, nous trouvons un exemple précoce de l'antienne votive qui fut ensuite si prisée des compositeurs anglais vers le tournant du siècle. Alors que les entrées en forme de canon sur un bourdon continu ressemblent à certaines pièces du manuscrit *Old Hall*, l'imitation joue un rôle plus structurel, tout comme elle commençait à le faire sur le continent. Personnage le plus important de la musique anglaise entre Dunstable et les compositeurs du *Eton Choirbook*, John Plummer a été plutôt négligé. Sa musique a un air de famille avec certains *carols*, mais on peut découvrir un pré-écho du style du *Eton Choirbook* par sa manière d'amplification sonore dans les tutti après les passages en duo. Plummer était le premier Maître des Enfants de la Chapelle Royale (nommé en 1444) et travailla plus tard à la chapelle Saint-Georges de Windsor – Eton étant juste de l'autre côté de la rivière. – P. Hi.

RENAISSANCE

Le motet et le répertoire religieux pendant la Renaissance

Au cours de la seconde moitié du XV^e siècle, Johannes Tinctoris établit une hiérarchie des genres en fonction des textes utilisés. Au sommet de ce qu'il appelle le *cantus* (chant, composition), il plaçait la messe, immédiatement suivie par les compositions sur d'autres textes sacrés. La *cantilena* ou chant profane venait en troisième position. Tinctoris explicite cette division ternaire en ajoutant au mot *cantus* les qualificatifs *magnus*, *mediocris* et *parvus* (respectivement : grand, moyen et petit). Tinctoris qualifie de *cantus mediocris* la musique religieuse qui ne concerne pas l'ordinaire de la messe et il désigne l'ensemble de ces œuvres par le terme de "motet". Le mot pose cependant un problème quand on l'applique à toute œuvre basée sur un texte sacré des XV^e et XVI^e siècles. Les manuscrits et éditions distinguent souvent les compositions strictement liturgiques de celles ayant un caractère religieux plus général, que l'on avait le loisir d'inclure ou non dans la liturgie. Une collection de motets comprenait généralement un mélange hétéroclite de compositions sur des textes de nature variée : des psaumes entiers ou des fragments de psaumes, des antiennes, des prières en l'honneur des saints, etc. Les pages de titre indiquaient en termes généraux *Sacrae cantiones* (ou *Cantiones sacrae*) *quae vulgo moletta vocant* ("Chants sacrés communément appelés motets"). Au fil du temps, le motet s'est progressivement libéré de toute forme rigoureuse, déterminée au préalable. Le compositeur put concevoir lui-même en toute liberté l'œuvre dans son intégralité. Les motets que Josquin Desprez a composés sur des textes de psaumes occupent une place cruciale dans ce phénomène d'émancipation parce qu'ils marquent le début d'une importante production répartie sur tout le XVI^e siècle.

Dans le *Salve Regina*, un motet en l'honneur de la Vierge Marie, Josquin cite en le paraphrasant le chant grégorien sur ce texte marial. Dans un contrepoint imitatif continu, il crée un tissu splendide de quatre voix qui présentent en équivalence des variations captivantes du chant. Le même esprit serein règne dans *Congregati sunt*, le seul motet de Clément Janequin qui nous soit parvenu, tiré d'une collection italienne de 1538 éditée à Ferrare. Malgré les références du texte aux ennemis et au combat, Janequin ne se laisse pas séduire par les attraits d'une évocation comme il le faisait avec insistance dans sa célèbre chanson La Bataille... Pourtant, l'évolution vers le motet librement conçu fut particulièrement influencée par la tendance à exprimer le contenu du texte. À cet égard, Josquin surtout avait ouvert la voie vers une musique conçue comme son prolongement : chez lui le texte devint peu à peu le nouveau fil conducteur. Son art marque l'irruption définitive de l'humanisme dans la musique : une musique à la mesure de l'homme, une musique dans laquelle l'auditeur se sent immédiatement impliqué, une musique qui nous "parle". Partant du langage, du mot, elle s'adresse directement à nous.

Tandis que Lassus, à la cour de Munich, s'imprégnait profondément de la sévérité et du dépouillement de la contre-réforme, des changements radicaux se produisirent en Angleterre aussi bien dans le style musical que dans le rôle de la musique, qui y subissait l'influence de la religion beaucoup plus fortement que sur le continent. Témoin des révolutions et contre-révolutions religieuses successives, Thomas Tallis (c. 1505-1585) connut le règne de quatre rois : Henri VIII qui réalisa la rupture officielle avec l'église de Rome, Edouard VI, sous lequel les réformateurs jouaient librement, Marie Tudor, elle-même catholique intransigeante, qui réinstaura la soumission romaine, et enfin Elisabeth I^{re}, fondatrice de l'anglicanisme, religion "officielle" inspirée du protestantisme. William Byrd (1543-1623), disciple de Tallis, subit peut-être davantage encore les conflits religieux, parce que, catholique convaincu, il resta en Angleterre, où lui-même et sa famille furent maintes fois assujettis au système d'amendes qui pénalisait les catholiques. Grâce à la protection de la reine, il put faire publier ses premiers motets latins, dont une sélection parue en 1575 avec des œuvres de Thomas Tallis, dans un recueil dédié à la souveraine. Dans le motet *Peccantem me quotidie*, le jeune Byrd se révèle un compositeur maîtrisant parfaitement les techniques savantes du contrepoint imitatif, mais sans faire d'effort particulier pour exprimer avec insistance le contenu du texte.

LE "MODERNISME" DANS LE MOTET : HASSLER ET GESUALDO

Mais le motet fut aussi – certes plus rarement que le madrigal – le champ d'expérimentation des tendances les plus modernes, inspirées surtout par la relation intense entre le son et les mots. Hans Leo Hassler, auteur de la messe plutôt traditionnelle *Dixit Maria*, composa aussi un motet rempli de chromatismes, par lesquels il rompt consciemment l'équilibre de l'harmonie diatonique habituelle. Il est évident que ce choix est dicté par le texte du psaume, *Ad Dominum cum tribularer*, qui parle du tourment (*cum tribularer*) du fidèle et de la "langue fourbe" (*lingua dolosa*) – d'où cette musique "tourmentée" et "fourbe" ! Tandis que cet art du chromatisme est exceptionnel chez Hassler, Carlo Gesualdo (1560-1611), ce maître napolitain réputé surtout comme compositeur-assassin (il assassina son épouse et l'amant de celle-ci), s'est au contraire plongé sans réserve dans ce langage musical chromatique. Ceci ne marque pourtant pas le début d'une nouvelle époque (le Baroque), mais plutôt la fin d'une précédente (la Renaissance). Il est significatif que Gesualdo, malgré son écriture harmonique très instable, ait persisté dans la tradition polyphonique et n'ait jamais écrit de monodies. Dans ses Répons pour le Samedi Saint (comme *Ecce quomodo moritur justus*) et ses motets (comme *Tribulationem et dolorem*) règne un esprit de "fin de siècle" aussi exalté que l'écriture

CD 5-6

LA MESSE POLYPHONIQUE DU MOYEN ÂGE À LA RENAISSANCE

La *Messe de Notre Dame* de Guillaume de Machaut date probablement du début des années 1360. Considérant les multiples développements ultérieurs de la musique classique occidentale, il est assez étonnant de constater que les exécutions publiques de ce chef-d'œuvre suscitent encore aujourd'hui toutes sortes de réactions de la part du public, du simple choc à l'incrédulité. Par son exubérance rythmique étincelante et son langage harmonique qui semble faire fi de toutes les conventions – médiévales et modernes – cette œuvre fondamentale occupe un univers sonore rebelle à toute définition simple (voire simpliste). Chaque génération qui a eu le privilège de découvrir cette musique l'a reçue comme une musique "nouvelle". Interpréter la *Messe* donne l'occasion, magnifiquement libératrice, de se débarrasser des étiquettes musicales prédéterminées. Ce même esprit de liberté a soufflé sur la composition de notre programme. Les quelque 650 ans qui séparent la plus ancienne et la plus moderne des œuvres présentées n'ont plus ici aucune importance.

Peut-être la conscience aiguë de sa propre finitude inspira-t-elle au poète et musicien la *Messe de Notre Dame* ? Né vers 1300, il était déjà très âgé selon les critères de son temps, et en mauvaise santé, de surcroît. Si sa renommée de poète avait depuis longtemps dépassé les frontières du royaume, il ne jouissait pas d'une grande considération à la cour du Dauphin Charles, duc de Normandie. Le vieil homme était notamment tourné en ridicule pour s'être entiché de la jeune Péronne, une adolescente à laquelle il dédiait ses poèmes. Par ailleurs, l'époque était terrible. Le souvenir de la Peste Noire était présent dans toutes les mémoires et la France souffrait toujours de l'effroyable désolation semée par l'interminable Guerre de Cent Ans. La *Messe* fut certainement interprétée du vivant de Machaut. Toutefois, son testament stipulait la création d'un fond servant à financer l'exécution hebdomadaire d'une messe chantée en sa mémoire à la cathédrale de Reims.

Pour simplifier, les mouvements de la *Messe* sont de deux styles. Le Kyrie, le Sanctus et l'Agnus Dei, lyriques et sensuels, déroulent de longues phrases amples. Les dissonances sont non seulement assumées mais, pour ainsi dire, revendiquées haut et fort jusqu'au point de bascule où la douleur devient extase. (Certes, la perception de la dissonance a changé, mais les harmonies de Machaut défient tous les critères modernes et médiévaux de la consonance). En dépit de leur douceur, ces mouvements modérés présentent pourtant des syncopes complexes qui les apparentent au genre plus exubérant du Gloria, du Credo et de l'Ite missa est. Là, l'énonciation du texte se caractérise par un sentiment d'urgence, brisé seulement pour des raisons bien spécifiques : la lenteur de "et in terra pax" (paix sur la terre), dans le Gloria, est certainement une référence à la guerre qui faisait encore rage. Et, comme l'a fait remarquer Daniel Leech-Wilkinson, grand spécialiste de Machaut, la déclaration "ex Maria Virgine", dans le Credo, est une allusion ciblée à la consécration mariale de la cathédrale de Reims. L'alliance cumulative de la force et de l'énergie de la musique, dans les passages lents comme dans les passages rapides, entraîne l'auditeur toujours plus avant. Et l'"Amen" du Gloria, d'une virtuosité extraordinaire dans la partie de basse, est absolument remarquable de ferveur et de joie intenses. – A. S.

LA MESSE À LA RENAISSANCE

Pendant la Renaissance, la messe était le genre polyphonique le plus apprécié en raison de son "statut" religieux, mais aussi parce qu'elle représentait la pierre de touche en matière de maîtrise des techniques de composition. Destinée à la liturgie, la messe est fondée sur les textes de l'ordinaire ou du "commun", à savoir les parties fixes qui reviennent quotidiennement dans chaque célébration et dont les textes sont immuables : Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus et Agnus Dei. À cet égard, la création de la messe cyclique fut la réalisation la plus novatrice et la plus durable de toute la musique du x^v siècle. Dans sa forme achevée, elle se présentait comme une composition en cinq parties formant un cycle unifié par un élément mélodique commun aux cinq mouvements, connu sous le nom de cantus firmus ("chant fixe"). Cette mélodie "empruntée" apparaissait tout au long

de la messe comme une donnée “constante”. Le principe n’était pas nouveau en soi : au Moyen Âge, la polyphonie était née de la superposition d’une nouvelle voix à une mélodie grégorienne existante. La véritable innovation se situait ici dans le caractère monumental (cinq parties) de la construction à partir d’un élément unique. Il faut savoir que ce cantus firmus, le plus souvent présenté en valeurs longues, pouvait aussi bien provenir du répertoire profane que du corpus religieux. Tandis que dans la messe sur cantus firmus les voix ajoutées ne sont généralement pas basées sur la mélodie empruntée, présentée par le tenor, dans la messe paraphrase, au contraire, le cantus firmus fournit en quelque sorte le matériau thématique aux voix qui “l’entourent”. On pourrait comparer la messe sur cantus firmus à un tableau du Moyen Âge qui juxtapose des scènes disparates autour du thème principal. La messe paraphrase, dans laquelle toutes les voix sont plutôt des “partenaires égaux” unis par leur relation mélodique, relève véritablement d’une conception propre à la Renaissance, où la perspective établit des liens entre tous les éléments. La *Missa Pange lingua* de Josquin Desprez (c.1440-1521), le compositeur le plus célèbre de son temps, constitue sans doute l’un des exemples les plus éloquents de la messe paraphrase : dans toutes les parties de cette œuvre magnifique, la mélodie de l’hymne grégorien sert de point de départ à un riche contrepoint imitatif qui irrigue toutes les voix.

Construite sur l’hymne *Pange lingua* (du 3^e ton) de la Fête du *Corpus Christi*, la messe de Josquin est manifestement destinée à la messe de la *Fête-Dieu*. Deux au moins des sources manuscrites qui nous sont transmises la désignent d’ailleurs comme *Missa de Venerabili Sacramento*.

Les musicologues s’accordent pour y voir une œuvre tardive, vraisemblablement composée dans les quinze dernières années de sa vie (v.1515). On peut en tout cas remarquer que Petrucci ne la connaissait sans doute pas en 1514 : il ne l’inclut pas dans son troisième volume des Messes du musicien. Elle ne sera d’ailleurs publiée que beaucoup plus tard, en 1539, dans les *Missae Tredecim* de l’éditeur allemand Ott. Vers 1517, en tous cas, elle est déjà connue en Italie, puisque le luthiste Vincenzo Capirola la met en tablature. Cette messe semble, d’ailleurs, avoir été très connue et largement diffusée dans toute l’Europe : on la trouve dans au moins 16 manuscrits en 4 éditions imprimées, aussi bien en Allemagne, en France qu’en Espagne, en Italie et aux Pays-Bas.

La mélodie de l’hymne *Pange lingua* sert de matériau – ou de “sujet” – à la totalité de l’ordinaire. En cela, cette messe se distingue d’autres œuvres, comme la *Missa De Beata Virgine* de Josquin. Dans celle-ci, en effet, ce sont les mélodies de l’ordinaire qui fournissent les sujets respectifs de chacun des mouvements : l’œuvre est donc sous le signe de la différence, comme dans un ordinaire en plain-chant. La *messe Pange lingua*, au contraire, est sous le signe de l’unité formelle, comme ces messes construites sur un seul thème, telles les *Missae L’homme armé* ou *Herculs dux Ferrariae* du même musicien. Cependant, l’usage que Josquin fait de la mélodie-mère est ici tout à fait différent de la technique ancienne du *cantus firmus*, utilisée pendant tout le x^e siècle – dans ces deux dernières messes, notamment. La mélodie y est traitée avec une grande liberté : paraphrasée et développée dans toutes les voix, elle irrigue donc largement le tissu polyphonique, constitué essentiellement de contrepoint en imitation. On l’a compris, cependant, l’intention liturgique, négligée au premier degré, s’y trouve transcendée au profit d’un sens plus élevé de la situation liturgique, celle de la Fête même du *Corpus Christi*, emblématiquement inscrite dans la totalité de l’œuvre par la mélodie “populaire” de l’hymne *Pange lingua*. – J.-P. O.

Les deux Messes que Janequin nous a laissées (en fait, il s’agit du traitement polyphonique des cinq pièces de l’Ordinaire, que les éditeurs et les copistes ont pris l’habitude de désigner par le terme de *Missa* suivi d’une référence musicale permettant de l’identifier) se rattachent à la technique de compositions appelées *missa parodia* : le compositeur emprunte à une de ses propres œuvres, ou à une œuvre, généralement notoire, d’un de ses confrères, le matériel polyphonique attaché à un texte. Il

le réélabora en fonction du texte latin de l'Ordinaire de la messe, connu de tous. L'habilité du musicien à utiliser la trame de l'œuvre antérieure, à s'en rapprocher et à s'en écarter sans incohérence, en fonction des exigences prosodiques et sémantiques de la nouvelle situation, était à cette époque propre à confirmer un prestige de compositeur tout autant qu'une œuvre nouvelle. La *Missa "La Bataille"*, disposée sur la superbe ouverture invitoriale de *La Guerre* de Janequin (une pièce que l'on devrait considérer autant comme une cantate que comme une chanson), fut publiée à Lyon en 1532 par l'éditeur Jacques Moderne, dans un recueil somptueusement imprimé de dix messes "d'auteurs célèbres". Elle correspondrait à la période angevine de Clément Janequin. Le chanteur familier de la chanson de *La Guerre* n'a pas de peine à entrer dans l'aspect spatial et la sonorité presque héraldique qui se maintient dans la réalisation de la Messe. Mais le moment le plus saisissant y est peut-être la "conversion", par la grâce de Dieu et le savoir-faire du compositeur, d'un chant de guerre (qu'on écoutait en frémissant) en chant de paix dans les trois versions si simples et si droites de l'*Agnus Dei*. — J.-Y. H.

La messe de **Lassus** n'est pas construite sur un motif mélodique unique, mais sur une chanson à plusieurs voix de Nicolas Gombert, *Tous les regrets*, qui donne d'ailleurs son nom à la messe. Lassus reprend tous les ingrédients de Gombert : les six voix, la "tonalité" (*sol*-dorique), les éléments mélodiques et les remarquables tournures harmoniques. Mais naturellement, il ne s'est pas contenté de reprendre docilement le matériau de Gombert. Il s'approprie les thèmes et les transforme, en les ouvrageant, en les développant pour les adapter au texte et à la structure de la messe. Il produit là un modèle de ce qu'était la messe-parodie au XVI^e siècle : un procédé selon lequel une œuvre préexistante, tout en demeurant la base de la pièce, connaît une métamorphose contrapuntique complète. — P. V. N.

Les dates de publication des œuvres de Palestrina ne suffisent pas, dans l'état actuel de nos connaissances, à les situer avec précision dans la carrière du compositeur. Certaines de ces éditions, d'ailleurs, sont posthumes : c'est le cas, par exemple, de la *Missa Viri Galilaei*, à six voix, composée à partir du motet "Viri Galilei" et publiée seulement en 1601, sept ans après la mort du musicien, dans le *Missarum... Liber Duodecimus* (à Venise, chez Scotto).

Ici, les sujets initiaux des deux parties du motet-modèle fournissent respectivement aux mouvements pluripartites l'invention liminaire de chacune des parties principales. C'est un art consommé de la variation qui s'exerce ici chez le polyphoniste, digne de rivaliser avec les instrumentistes les plus inventifs : pratique virtuellement inépuisable d'une véritable combinatoire virtuose, manipulée sans sécheresse. La technique y est au service du texte, comme en témoigne l'exploitation musicale que Palestrina y fait des nombreux mouvements anaphoriques du Credo et du Gloria. Au service du message chrétien, enfin.

L'association des images sonores de l'Ascension ("Ascendit Deus") et de la Crucifixion n'est pas un hasard, mais bien un choix porteur de sens, métaphore éclairante, brachylogie provocatrice et signifiante : c'est en prédicateur que Palestrina compose, sa polyphonie est un sermon. Ce qu'il propose ici n'est rien moins qu'un commentaire théologique des paroles que saint Jean prête à Jésus : "Et pour moi, quand j'aurai été élevé de la terre, j'attirerai tout à moi. Ce qu'il disait pour marquer de quelle mort il devait mourir." (Saint Jean, XII, 32-33). — J.-P. O.

Les compositions de William Byrd pour la liturgie catholique romaine témoignent non seulement de son immense talent, mais aussi de sa ténacité. Il semblerait qu'il se soit converti au catholicisme romain, puisque ses frères, qu'évoque John Harley dans sa récente biographie (1997), étaient des protestants. Byrd aurait pu adopter la religion dominante, mais il choisit la voie la plus difficile, ce qui les exposa lui et son entourage aux tracasseries de la justice et au paiement de lourdes amendes à partir de 1584. Byrd écrivit trois messes pour l'ordinaire, à trois, quatre et cinq voix, et se risqua à les faire imprimer (et non publier offi-

ciellement). Comme l'a montré Peter Clulow, Thomas East, l'imprimeur de Byrd, exécuta ce travail sans donner de titre aux minces cahiers de quatre pages, peut-être par précaution. La *Messe à quatre voix* parut la première, en 1592-1593 ; elle se réfère explicitement à la messe "Meane" de John Taverner, son prédécesseur sous les Tudor, de même qu'elle reprend très fidèlement son plan général, choix qui soulève de très intéressantes questions sur les intentions de Byrd. Dans son Sanctus, Byrd reprend l'imitation initiale du Sanctus de Taverner (d'une façon beaucoup plus développée) et, pour être tout à fait clair, il cite aussi brièvement un motif de la fin du Hosanna dont il camoufla le caractère un peu archaïque en le faisant très naturellement procéder de la ligne précédente. — P. Br.

CD 7

GRAND MOTET

Le grand motet, à l'origine, était une très complexe mosaïque de passages solistes plus ou moins courts (les "récits" contrastant avec des passages chorals confiés, soit au "grand chœur" regroupant tous les chanteurs, soit au "petit chœur" réunissant un petit nombre de solistes, ces deux chœurs permettant des effets polychorals hérités de l'Italie voisine. Un orchestre à cinq parties de cordes, auxquelles étaient adjoints les vents doublant les pupitres extrêmes (basse et dessus), introduisait le motet proprement dit par une page instrumentale assez développée (la "symphonie") et assurait ritournelles et accompagnements. Ce prototype fut mis au point concurremment par Lully et Dumont dès l'organisation de la Chapelle de Louis XIV. De fait, le *Dies irae* du premier, qui cite presque note pour note la prose grégorienne en son début (en ultime adieu à la reine Marie-Thérèse), le *Memorare* et le *Super flumina Babylonis* du second découpent le texte liturgique en de brefs passages solistes et chorals, moyen efficace pour "suivre" au mieux chacun des versets et moyen technique pratique pour construire de grands édifices. C'est encore cette architecture fondée sur les contrastes que Charpentier adopta dans son *Te Deum* (composé vers 1690) et dans son *Motet pour l'Offertoire de la Messe Rouge*, célébrée lors de la rentrée du Parlement de Paris et à l'occasion de laquelle les membres revêtaient leur robe écarlate.

Avec Delalande, ce moule éclata en raison des nouvelles possibilités de développement offertes par le système tonal : les marches harmoniques (découverte souvent associée à Corelli et Vivaldi), qui permettent de prolonger les formules mélodiques, et partant de projeter la musique dans la durée avec un minimum de matériau thématique. D'un grand motet en un seul tenant, Delalande conçut le motet à *numéros* autonomes (généralement un mouvement par verset de psaume), comparable aux cantates de J. S. Bach. — J.-P. M.

L'œuvre de Dumont est remarquable par l'alliance qu'il a su faire de la tradition et de la nouveauté. Il a su garder le meilleur de ce qui lui venait de la grande tradition polyphonique à la Chapelle Royale ; d'autre part, s'il n'a pas écrit les premiers motets récitatifs avec basse continue, il a donné à ce genre, tout nouvellement arrivé en France, une qualité expressive qui fait de lui, dans ce domaine, un précurseur.

Les *Grands Motets* obéissent à un plan qui, sans être uniforme, se retrouve de l'un à l'autre et qui traduit, ici aussi, un remarquable équilibre. Toutes les formes expérimentées tour à tour par Dumont dans ses œuvres précédentes – récit, dialogue, double chœur – se réunissent ici en des ensembles pleinement maîtrisés. C'est l'aisance avec laquelle le musicien passe d'un mode d'expression à l'autre, selon la suggestion du texte du psaume ou de l'hymne, qui est frappante.

Avec le *Memorare*, Dumont s'engage dans un art un peu pointilliste, soucieux dans de longs récits d'exprimer, détail après

détail, les images successives d'un texte moins classique que le grand psaume de David, plus baroque, plus rhétorique : *ad te curro, ad te venio* suscitent des images de mouvement et de hâte, *gemens peccator* une lamentation dépressive, *noli verba despicere* une supplication.

Massif, franc, direct, le ***Dies Irae*** de Lully (1674) s'impose par sa grande efficacité dramatique. Il est vrai que le texte de Thomas de Celano, disciple de François, semble appeler l'emphase baroque par tous ses vers. Mais Lully est un dramaturge, l'un des plus savants agenciers de coups de théâtre qu'ait produit l'Europe musicale du ^{xvii} siècle : le ***Dies Irae*** sur un thème en plain-chant (pourvu d'une sensible) aussitôt coupé par le terrifiant *quantus tremor*, le pathétique *mors stupebit* de la basse, les dramatiques interjections du chœur pour le *rex tremendae majestatis*, autant d'"épisodes" conçus par un tragédien sacré... Quant au *lacrimosa* à cinq, c'est probablement l'une des plus émouvantes pages que nous ait laissées le Surintendant, en quelques mesures : car s'il ne ménage pas la violence de ses effets, il ne les prolonge jamais : chose dite, n'y revenons pas... Le *Pie Jesu* seul sera répété deux fois par les solistes, puis par un vaste chœur qui fait à lui seul mentir à la fois ceux qui prétendent que Lully ne savait pas le contrepoint, ceux qui affirment qu'il n'avait pas de cœur, et ceux qui concluent qu'il n'avait pas de génie. — P. Be.

Super flumina Babilonis de Delalande (1687, Psaume 137) est le cri de détresse des Juifs exilés sur les rives de Babylone (peut-être une allusion à la révocation de l'édit de Nantes en 1685 ?). Quatre mouvements du grand chœur structurent le motet, de la grande déploration d'entrée (99 mesures) en ut mineur jusqu'au chœur final (43 mesures). La mise en musique du texte est particulièrement suggestive au cours du deuxième mouvement lorsque l'ensemble à trois voix semble suspendu à la phrase "Suspendimus organa" ou encore dans le quatrième mouvement en Ut majeur de la jubilation du baryton et du chœur sur "Hymnum cantate nobis". — B. C.

Parmi les quatre ***Te Deum*** conservés de Charpentier, celui en Ré majeur, H.146, est sans conteste le plus célèbre, grâce aux producteurs de télévision qui choisirent, aux débuts des années 1950, son prélude comme indicatif de l'Eurovision. Ce choix a priori improbable — ils auraient dû logiquement retenir un extrait des déjà célèberrimes *Quatre saisons* d'Antonio Vivaldi — doit probablement être relié à la publication en 1943 d'une partition établie par Guy Lambert, et à son enregistrement en 1953 par Louis Martini à la tête de la Chorale des Jeunes Musicales de France et de l'Orchestre de chambre des Concerts Pasdeloup.

Bien que Charpentier soit né à Paris et que sa carrière parisienne soit assez bien documentée, on ne sait presque rien de la genèse et des premières exécutions de son ***Te Deum*** en Ré majeur. La composition semble remonter au début des années 1690. Il aurait peut-être été composé pour accompagner les célébrations saluant la victoire militaire de Steinkerke (3 août 1692), au cours de laquelle le maréchal de Luxembourg écrasa Guillaume III, futur roi d'Angleterre. Il est même encore admis que la partition de Charpentier aurait été commandée par les jésuites de l'église Saint-Louis, pour lesquels le musicien travaillait depuis 1687 : le manuscrit autographe mentionne en effet le nom de la basse Pierre Beaupuy qui, avant de chanter pour les jésuites, servait comme "musicien ordinaire" à l'Hôtel de Guise, où il fit la connaissance de notre compositeur.

Le ***Te Deum*** en Ré majeur, ton "joyeux et très guerrier" selon l'auteur, est le seul de Charpentier à exiger trompettes et timbales, à l'instar de la partition homonyme de Jean-Baptiste Lully. Après le (trop) célèbre prélude en rondeau, s'ensuit une mosaïque de sections musicales plus ou moins contrastées et regroupées en huit "mouvements", dans lesquels huit solistes et un chœur à quatre voix dialoguent agréablement, afin d'exprimer au mieux le texte littéraire. Pour revenir sur l'emploi politique de l'Hymne, il n'est pas inintéressant de relever que le vocable "Patrem" (s'agit-il du *Pater divinitatis* ou du *Pater patrie* ?) est

rehaussé par le chœur, alors que les mots “omnis terra veneratur”, proférés unanimement, sont prolongés par une descente conjointe de l’orchestre, comme si toute la terre s’inclinait devant le Très-Haut et/ou le Très-Christien... À l’opposé de ces pages brillantes, auxquelles il convient d’ajouter le “Judex crederis”, Charpentier ménage de très belles pages suppliantes, délicates et introverties, comme le magnifique “Te ergo quæsumus” en mi mineur ou le trio “Fiat misericordia tua”. – J.-P. M.

PETIT MOTET

Avec ses *Cantica Sacra* de 1652, Henry Dumont lança un genre nouveau, qui connaîtrait sous les auspices de Louis XIV une vogue importante, et ce jusqu’au milieu du XVIII^e siècle. Ces petits motets, la “Chapelle Musique” les exécutait à l’origine à la messe (pendant l’Élévation), entre un grand motet et le *Domine salvum fac Regem* qui concluait chaque cérémonie. Vers 1700, sous l’instigation de Philippe II d’Orléans et de ses musiciens (Bernier, Campra, Morin), le genre devint une sorte de “cantate religieuse” avec airs et récitatifs, dans laquelle le style italien fut mis à l’honneur. Grâce à ses modestes dimensions et à son effectif réduit à quelques chanteurs et instrumentistes soutenus par l’inévitable basse continue, le petit motet offrait un répertoire idéal pour les églises et communautés religieuses (comme Saint Cyr), pour les offices de vêpres, pour les processions, et pour les concerts tant privés que publics (Concert Spirituel).

Les petits motets de Delalande sont beaucoup moins connus que leurs grands frères, justement parce que la plupart sont “artificiels”, ou plus précisément, parce qu’ils sont composés à partir de ces récits de grands motets qui charmaient tout Paris. Mis à part le *Miserere à voix seule*, ce sont des arrangements de grands motets adaptés pour soprano, basse continue et ritournelles d’orgue (réductions des ritournelles d’orchestre) parfois écrites en toutes notes. ***Miserator et misericors*** combine deux psaumes, divisant chacune de ces pièces en deux parties contrastées tant par le caractère que par l’écriture musicale. La prière débute par deux sections de tempo contrasté (“lentement” en la mineur, “leger et gracieux” en La majeur) pour le Psaume 144, et se poursuit en La majeur par un air “gayment” en deux parties elles-mêmes entrecoupées de deux courtes plages “lentement” (Psaume 67). – J.-P. M.

Les petits motets de Lully occupent une place tout à fait particulière dans la production du Florentin. À la différence des grands motets pour lesquels nous avons quelques témoignages contemporains, aucun chroniqueur, aucun épistolier n’ont consigné les impressions que l’audition de ces œuvres leur aurait laissées.

Un aspect essentiel de ces œuvres est leur italianisme évident : l’écriture de Lully plonge ici ses racines dans la tradition de Carissimi, dont l’autre représentant français est évidemment Charpentier : voici les rivaux réconciliés dans un genre bien particulier. Quels sont les traits que Lully a retenus du style de Carissimi ? D’abord l’effectif, trois voix accompagnées par une simple basse continue ; seuls deux motets comportent également une ritournelle (i.e. introduction) pour violon et basse continue. La plupart de ces motets sont écrits pour trois voix de dessus, ce qui rend vraisemblable l’hypothèse de leur destination initiale, un couvent de femmes, telle qu’elle apparaît dans le catalogue de Philidor de 1729. Il indique le couvent des Filles de l’Assomption, rue Saint-Honoré, fondé en 1622. Ce couvent était connu pour la qualité des voix de ses religieuses qui attiraient un public nombreux, notamment pour les Offices des Ténébres pendant la Semaine Sainte.

L’écriture de Lully paraît ici d’une grande fluidité car il travailla ses trois voix réelles en un jeu imitatif constant avec des canons à la quinte ou à l’octave ; mais il sait aussi insérer un long passage pour soliste ou faire avancer la dynamique de la pièce par une section homophone et syllabique.

Le compositeur témoigne d’une grande intelligence du texte : selon l’atmosphère choisie, il en imprègne soit le motet dans son entier, soit tel verset.

Ces petits motets ne sont pas isolés dans la musique française religieuse de l'époque : les petits motets et élévations, terme qui indique leur place dans la liturgie de la messe, des Dumont, Robert, Danielis témoignent aussi du genre. Pourtant le petit corpus légué par Lully, par l'aisance de l'écriture, par la grâce de l'émotion qui s'en dégage, mérite de figurer dans notre mémoire du ^{xvii} siècle français. – C. M.

CD 8

LAMENTATIONS & LEÇONS DE TÉNÉBRES

Les Lamentations (*Thbrēnoi*, *Thbreni*, *Lamentationes*) du Prophète Jérémie furent écrites lors de la prise de Jérusalem qui entraîna la chute du royaume de Juda en 586 av. J.C. En fait, ce texte était vraisemblablement dû à des témoins oculaires et prit sa forme définitive durant la captivité babylonienne. Il est tout à fait possible que Jérémie n'ait même pas pris part à son écriture. Les Lamentations se divisent en cinq chapitres, ou élégies, ou encore *cantos*. Les structures des premier, second et quatrième chapitres sont identiques : chacun d'eux se compose de 22 versets, ce qui correspond au nombre de lettres de l'alphabet hébraïque. La Vulgate latine s'est appliquée à préserver la réminiscence de cet alphabet en précédant chaque verset d'une lettre hébraïque. Ainsi, le premier verset des chapitres 1, 2 et 4 commence par la lettre ALEPH suivie du texte latin, le deuxième par BETH, le troisième par GHIMEL, etc. De plus, la première Lamentation est précédée de la locution "Incipit Lamentatio Hieremiae Prophetae", même si celle-ci n'est pas toujours chantée.

La structure de la troisième Lamentation diffère des précédentes, dans lesquelles chaque verset comprend deux (IV) ou trois "phrases" (I, II). Ici, chaque verset est constitué d'une seule "phrase", mais les versets sont néanmoins regroupés par trois, et chacun des versets de chacun des groupes est précédé de la même lettre hébraïque (ce qui donne : ALEPH [...], ALEPH [...], ALEPH [...], BETH [...], BETH [...], BETH [...], etc.). Au lieu des 22 versets, on aboutit donc à 22 x 3, soit 66 versets pour la troisième Lamentation. Quant à la cinquième, il s'agit d'une prière (la Vulgate la titre avec le terme "*oratio*"...) beaucoup plus courte que les chapitres précédents. Aucun de ses 22 versets n'est précédé d'une lettre hébraïque, et leur structure se limite à une courte "phrase" divisée en deux sections.

Le texte des Lamentations est très émouvant, richement imagé, dans un style abondamment fourni en tournures rhétoriques. Dans la mesure où il fut écrit par des gens qui ont assisté au drame de Jérusalem, il manifeste de toute évidence une relation intime avec les larmes, la détresse, l'amertume et les supplications du peuple de Juda. C'est précisément cette combinaison d'éléments dramatiques et de fragments méditatifs, liés par la citation incantatoire des lettres hébraïques, qui attira sans doute l'attention des compositeurs du Moyen Âge et surtout ceux de la Renaissance. Autrement, comment expliquer qu'un texte utilisé lors de la semaine sainte (une seule fois par an : on est bien loin du texte de la messe, par exemple), ait pu inspirer tant de compositeurs ?

Depuis le Moyen Âge, cette lecture de passages des Lamentations avait lieu lors des matines de la semaine sainte, à un moment bien particulier de l'office divin – avant l'aube. Les matines consistaient en une succession de prières et de services chantés divisés en trois *nocturnes*. Chacun de ces nocturnes était composé de trois psaumes et de trois leçons (*lectiones*) successifs. Trois Lamentations faisaient donc partie de chacun des premiers nocturnes des matines du jeudi, du vendredi et du samedi saints, ce qui porte le nombre de leçons à neuf. Il faut noter que chacune était pour l'occasion suivie d'un verset non biblique, "*Jerusalem, Jerusalem, convertere ad Dominum Deum tuum*", un peu à la manière d'un refrain. – P. V. N.

La popularité des *Lamentations de Jérémie* durant l'époque baroque est un fait connu, grâce aux innombrables *Leçons de Ténèbres* signées par des compositeurs français tels que Lambert, Charpentier, Delalande et bien sûr, François Couperin. Leurs œuvres ont contribué à mieux faire connaître ce "genre" religieux spécifique auprès du grand public, notamment à la faveur du renouveau baroque des années 70.

Cet engouement présentant les inconvénients de ses avantages, les *Leçons* baroques ont eu tendance à occulter les lamentations qui les avaient précédées, mais également celles qui les avaient suivies. Il faut dire qu'en ce domaine, l'après-Couperin serait assez terre, comme si la plainte sur la chute de Jérusalem n'était plus tout à fait "dans le coup". Devenues spectacles à la fin du Grand Siècle, les *Leçons de Ténèbres* ne pourraient donc survivre aux Lumières... et c'est seulement au *xx*^e siècle que le texte et l'organisation poétique très particulière des Lamentations susciterait un intérêt renouvelé de certains compositeurs, tels Ernst Krenk en 1941 et Igor Stravinsky en 1958.

Paradoxalement, les maîtres de la musique n'avaient pas attendu la faveur des *affetti* baroques pour se mesurer au texte attribué au prophète Jérémie. De nombreuses variantes du *tonus lamentationum* (dont la présence est attestée dès le *xiii*^e siècle) avaient circulé au Moyen Âge, preuves de l'intérêt majeur que l'on portait alors aux lamentations. Mais c'est véritablement à la Renaissance que l'on constate l'essor assez phénoménal dont témoigne ce disque. – C. G.

Tiburtio Massaino (c.1550-1609) était un moine augustinien, compositeur et chanteur à Crémone, Innsbruck (à la cour de l'archiduc Ferdinand II) et Salzbourg où il fut arrêté, soupçonné d'homosexualité. Il dut s'exiler à Prague, devint chanteur à la cour de l'Empereur Rodolphe, mais revint en Italie en 1594, comme maître de chapelle à Lodi et à Plaisance. Ses *Lamentations à 5*, dédiées au monastère du Mont des Oliviers de Plaisance, furent publiées en 1599. L'œuvre correspond parfaitement à un usage monastique : le langage relève de la polyphonie, mais s'avère le plus souvent syllabique. La structure est soutenue par une riche palette harmonique, non exempte de surprises – comme dans le texte "...et lacrimae" du verset BETH. Les "acclamatio" mélismatiques des lettres hébraïques sont courtes, comparées à celles de ses contemporains (cinq à six brèves). On notera la beauté du "Hierusalem", faisant appel à un lent motif descendant sur le mot "convertere".

Les *Lamentations à 5* de **Roland de Lassus** (1532-1594) font partie de son œuvre tardive. Elles furent publiées à Munich en 1585 par Adam Berg avec dix autres motets. À l'instar de Massaino, Lassus avait en tête une destination monastique, comme en témoigne le préambule qu'il dédia à l'abbé Jean, supérieur du couvent de Benediktbeuren, dans lequel il souhaite que ces Lamentations servent seulement à la liturgie. De fait, Lassus nous livre un cycle complet de Lamentations, comprenant trois leçons du mercredi, du jeudi et du vendredi saints (ces dernières ayant été retenues dans cet enregistrement).

Tout ici porte la marque du maître. Chaque lettre hébraïque est prolongée d'un riche mélisme et dotée d'un véritable caractère d'"acclamatio" (cf. JOD). La richesse contrapuntique des versets implique de perpétuelles surprises et une mise en musique du texte d'une grande beauté plastique. On citera notamment l'appel au registre grave sur les mots "Defixae sunt in terra portae ejus" (leçon I, verset 2), "...Sederunt in terra" (leçon I, verset 3) "...tenebras" (leçon III, verset 1). De plus, l'alternance savamment pesée des passages homophoniques et des interpolations polyphoniques est faite avec un art consommé ; les répétitions verbales délibérées, (sur "Quis medebitur tui" dans la deuxième leçon, par ex.) sont soutenues par la richesse en imitations de l'écriture. Avec son chant du cygne *Les Larmes de saint Pierre*, ces Lamentations constituent le testament de Roland de Lassus. – P. V. N.

“On change en divertissement ce qui n’est établi que pour produire en l’âme des chrétiens une sainte et salubre tristesse.” Tel fut le commentaire d’un prêtre parisien sur les *Leçons de Ténèbres*, et il demande s’il est convenable que ces lamentations, chantées aux matines du *sacrum triduum* ou récitées sur le mode grégorien, soient interprétées par des chanteurs bien connus du théâtre, et dans le style profane des airs de cour ou d’opéras. Cette musique nouvelle ne dégénère-t-elle pas en “spectacle extraordinaire pour les Ténèbres”, alors que “la musique dans le deuil est impertinente et importune” ?

Vers la fin du *xvii^e* siècle, les Leçons de Ténèbres furent en France plus populaires que jamais. Elles connurent leur grande époque durant le règne de Louis XIV, et constituèrent véritablement des événements mondains. Mais la responsabilité en incombait à la société et non au compositeur. Les *Lamentations* ont inspiré beaucoup de musiciens qui ont tous écrit dans un style né d’une tradition vocale spécifiquement française, qui “voulait autant charmer l’oreille qu’émouvoir le cœur”.

Les Leçons de Ténèbres de **Charpentier** représentent le point culminant de ce que l’on peut appeler le *style mélismatique hautement développé*. Durant toute sa carrière de compositeur, Charpentier a expérimenté ce genre.

Après Charpentier, le contraste entre les lettres hébraïques (en style mélismatique, donc l’élément archaïque) et les versets (en style de motet, donc l’élément nouveau) deviendra de plus en plus important. Brossard, Couperin et Delalande font imprimer leurs Leçons de Ténèbres respectivement en 1721, 1714 et 1730 ; ce qui prouve l’énorme popularité du genre, mais, au sens strict, leurs Leçons de Ténèbres ne sont plus des Lamentations.

Les Leçons de Ténèbres mélismatiques de Charpentier ont été écrites pour un monastère de femmes. Nous connaissons les noms des religieuses qui les ont chantées : Mère Ste Cécile, dessus, Mère Camille, bas-dessus, et Mère Desnots, un haut-contre féminin, un alto très bas. Charpentier indique pour le continuo : “Si l’on peut joindre une *basse de viole* ou de violon à l’accompagnement de l’*orgue* ou du *clavecin*, cela fera du bien.” Nous avons utilisé ces trois instruments de continuo pour cet enregistrement, mais aussi le théorbe, l’instrument sur lequel Lambert accompagna ses propres Leçons de Ténèbres.

Couperin composa ses *Leçons de Ténèbres* entre 1713 et 1717. Les trois premières, pour le Mercredi Saint, furent imprimées ; nous avons malheureusement perdu toute trace des six autres, bien que le compositeur nous fasse savoir dans la Préface qu’il a déjà composé trois leçons pour le Vendredi Saint et annonce son intention de publier ultérieurement le cycle complet. Les Leçons de Couperin sont, en premier lieu, de la musique absolue, intemporelle, qui relègue les considérations stylistiques d’une époque au second plan. Couperin ne considère pas non plus la nomenclature originale pour deux sopranos comme strictement obligatoire :

“Les premières et secondes Leçons de chaque jour seront toujours à une voix, et les troisièmes à deux ; ainsi deux voix suffiront pour les exécuter : quoique le Chant en soit noté sur la clef de dessus, toutes autres Espèces de Voix pourront les chanter, d’autant que la plus part des personnes d’aujourd’hui qui accompagnent s’avaient transposer.” (Préface)

Chez aucun de ses prédécesseurs ou contemporains on ne trouve un contraste aussi fort entre le caractère instrumental, d’une transparence céleste, des lettres hébraïques et la plénitude dramatico-lyrique des versets. D’un point de vue musical, Couperin parle ici (et avec quelle éloquence !) le langage de la tragédie lyrique où les éléments déclamatoires et lyriques se fondent en une seule unité. Les versets forment un grand récitatif lyrique, et on ne remarque pas de grande différence entre les sections que Couperin indique spécifiquement comme telles et celles qui ne comportent aucune indication, sauf que les “Récitatifs” proprement dits commencent habituellement par un grand accord tenu de la basse. La troisième Leçon est la plus émouvante : un “Récitatif en duo” presque ininterrompu où Couperin apparaît clairement comme un héritier de Monteverdi et de Carissimi. — R. J.

Né en 1900 à Vienne, **Ernst Krenek** a traversé notre siècle comme peu d'autres. Dépasant l'expressionnisme de ses premières œuvres (encore influencées par son maître Franz Schreker), il accéda à la musique atonale pour atteindre un point culminant avec (ce qu'il considérait comme) la plus importante et la plus ambitieuse de ses œuvres, la *Deuxième Symphonie* (1922), encore écrite pour un orchestre dans la tradition mahlérienne. Puis, en passant par le néo-classicisme (*Concerto grosso*, 1924), il rechercha une expression moderne dans son opéra *Jonny spielt auf* (1927), influencé par la musique de divertissement américaine. Krenek, avant de s'approprier la technique dodécaphonique, fit une ultime tentative pour sortir de cette impasse en utilisant, presque sans faille, les modes d'expression romantiques, dans le cycle de lieder d'inspiration schubertienne *Reisebuch aus den österreichischen Alpen*. Son orientation vers la technique dodécaphonique résulta d'une longue recherche de matériau sonore, stimulée notamment par ses discussions avec Theodor W. Adorno, et véritablement mise en œuvre pour la première fois dans l'opéra *Charles Quint* de 1938, année où il émigra aux États-Unis. Lorsqu'en novembre 1941 il entreprit la composition de son opus 93, les *Lamentations du prophète Jérémie*, il se voyait confronté à une sombre période : l'Europe était bien lointaine, un retour y était incertain, amis et interlocuteurs faisaient défaut, l'Amérique se préparait à entrer en guerre, et son propre gagne-pain était loin d'être assuré – c'était le tribut de l'exil. Krenek composa cette lamentation désespérée du prophète sur la chute de la Ville Sainte, sans se préoccuper de savoir si cette œuvre était seulement jouable, puisque plus jamais peut-être de la musique ne serait ni jouée ni chantée. Il sélectionna lui-même ses extraits des Lamentations de Jérémie. Il n'envisageait toutefois pas d'écrire une œuvre pour la pratique liturgique, mais fit le choix de ces textes "parce qu'ils sont sanctifiés par l'autorité de l'Institution qui les a distingués, une institution dans laquelle je suis né et avec laquelle je suis lié au plus profond de moi-même, depuis que l'Allemagne dominée par les nazis a entrepris de menacer ma patrie autrichienne de l'anéantissement". Influencé par son étude de la musique médiévale, Krenek, toujours soucieux d'un développement mélodieux, commença par disposer les séries dodécaphoniques de manière modale, sans craindre les consonances, et notamment les octaves (dans le développement). Il subdivisa la série en deux groupes complémentaires de six tons et appliqua le principe de rotation : en reléguant à la dernière place la première note de l'hexacorde initial, il créait un nouvel hexacorde à partir de la deuxième, par là-même une nouvelle série – et ainsi de suite. En hauteurs fixes, les séries étaient donc toutes semblables à la série originale, de manière à permettre à l'oreille de maintenir entre elles des relations formelles et "idiomatiques". – E. S.

VÊPRES BAROQUES

L'office du soir est sans doute l'«heure» la plus importante de la journée liturgique. Dans la liturgie catholique, les vêpres s'articulent principalement autour de la récitation de quatre ou cinq psaumes encadrés d'antiennes. Ces psaumes sont précédés d'une introduction (*Deus in adiutorium*) et suivis d'une hymne et du *Magnificat*, entrecoupés de prières et de rites. Les compositeurs n'ont généralement proposé que des fragments de vêpres dans des styles divers et variables selon les époques. Parmi les rares cycles complets, on compte les *Vêpres de la Vierge* de Monteverdi ou les *Vêpres d'un Confesseur* de Mozart.

Le titre de la publication de 1610 ne laisse pas d'intriguer : les *Vêpres*, pour nous œuvre majeure de Monteverdi, y semblent graphiquement au second plan, derrière la messe à 6 voix – *Missa da cappella fatta Sopra il motetto In illo tempore del Gomberti*. On a souvent cherché à expliquer cette présentation par la dédicace du recueil, adressée au pape Paul V. Cette hypothèse a l'avantage de poser d'emblée le problème du style : Monteverdi aurait mis en avant une messe composée dans le style ancien (*stile antico*) pour mieux faire admettre les audaces modernes du *stile concertato* des *Vêpres*... On pourrait aussi voir dans cette publication stylistiquement composite une sorte de manifeste : depuis dix ans cible des attaques d'Artusi, Monteverdi aurait voulu ainsi faire reconnaître sa maîtrise de l'un et de l'autre styles...

Il faut remarquer, en tout cas, que les deux œuvres ne sont pas non plus sur le même plan quant à leur destination : alors que la *Missa da cappella* est explicitement destinée aux chœurs des églises (*ad ecclesiarum choras*), les *Vêpres*, ainsi que les *concerts sacrés* qui les accompagnent, sont proposées pour les chapelles privées ou les chambres des Princes (*ad sacella sive principum cubacula accommodata*). Réservées à l'usage particulier d'une chapelle princière, les *licences du stile concertato* seraient du même coup tolérées. Il est tout à fait vraisemblable, en effet, que les *Vêpres* aient été d'abord une œuvre de cour, destinée à la chapelle du duc de Mantoue, Vincenzo Gonzaga. La même cour pour laquelle Monteverdi, trois ans plus tôt, avait créé *Orfeo*. On en connaît donc le faste musical : peu d'endroits, en Italie, auraient pu réunir les moyens requis en instrumentistes et chanteurs virtuoses. Monteverdi le sait : en compositeur au service de l'église, il admet donc une certaine flexibilité de l'œuvre, pour qu'elle puisse s'adapter à des ressources moins importantes. Certaines ritournelles instrumentales du *Dixit*, par exemple, sont optionnelles (*ad libitum*). Par ailleurs, la *sonata sopra sancta Maria* et les *concerti*, qui requièrent respectivement une solide équipe instrumentale et des chanteurs virtuoses – comme le *Magnificat* à 7 –, sont des pièces mobiles : liturgiquement optionnelles, elles peuvent être remplacées par d'autres motets, stylistiquement et techniquement plus simples, voire tout simplement par les antiennes liturgiques en plain-chant.

On touche là un des problèmes principaux sur lequel se sont arrêtés récemment les commentateurs : les *Vêpres de la Sainte Vierge* sont-elles bien, à part entière, une musique liturgique ? Elles contiennent effectivement, dans l'ordre liturgique – ce qui est rare à l'époque –, les huit chants de l'*ordinaire* (l'introit *Deus in adiutorium* et son répons *Domine ad adjuvandum*, les cinq Psaumes, *Dixit Dominus*, *Laudate pueri*, *Laetatus sum*, *Nisi Dominus*, *Lauda Jerusalem*, l'hymne *Ave maris stella* et le *Magnificat*), entre lesquels sont intercalés quatre motets ou *concerti* (*Nigra sum*, *Pulchra es*, *Duo seraphim*, *Audi coelum*) et une *sonata* instrumentale *sopra sancta Maria*. Ces cinq pièces, précisément, ne semblent conformes à aucune liturgie de la Sainte Vierge. La place qu'elles occupent, cependant, dans le recueil, paraît bien attester qu'elles font fonction de *Propre*, tenant lieu, vraisemblablement, de répétition des antiennes après chacun des Psaumes. L'usage en était relativement courant en Italie du Nord, dans les liturgies solennelles des *Vêpres*. La *Sonata* instrumentale elle-même peut avoir cette fonction – qu'elle

soit construite sur un *cantus firmus* emprunté aux *Litanies* n'y ajoute rien. Ce phénomène, fréquent à Venise notamment, est aussi attesté à Rome en 1639, comme le rapporte Maugars dans sa *Réponse faite à un curieux sur le sentiment de la Musique d'Italie* : "Dans les Antiennes, ils firent encore de très bonnes symphonies, d'un, de deux ou trois violons avec l'orgue, et de quelques archiluths jouans de certains airs de mesure de ballet, et se respondant les uns aux autres."

Par ailleurs, stylistiquement, les *concerti* introduisent dans l'œuvre une dimension originale, ajoutant ainsi à la diversité paradoxale de la publication. Par bien des aspects, ces *Vêpres* sont, en effet, tout à fait exceptionnelles. Il est rare, d'abord, que les recueils destinés à ce type d'office présentent les œuvres dans un ordre liturgique précis. En 1610, de plus, il est tout à fait original que des musiques pour les Vêpres nécessitent des instruments obligés. Enfin, et ce n'est pas la moindre originalité, on ne connaît aucune autre publication de ce type dont la totalité – à l'exception des *concerti* – soit construite sur les *cantus firmi* liturgiques. Monteverdi prend bien soin de le souligner, d'ailleurs, au début des *Vêpres* : *Vespro della Beata Vergine da concerto, composto sopra canti fermi*... , comme si, au-delà de l'audace stylistique, il voulait explicitement s'inscrire dans une tradition très ancienne et inattaquable.

Ce faisant, c'est une véritable gageure que le musicien s'imposait : réconcilier des objectifs stylistiques inconciliables. Face aux attaques d'Artusi, autour de 1605 et du *Cinquième Livre de madrigaux*, la poétique monteverdienne prend forme, on le sait, dans une tentative de définition de la *seconda pratica* : "Le texte doit être le maître de la musique et non son serviteur." ("L'oration sia padrona del armonia e non serva.") Mais comment concilier cet objectif d'expressivité avec le carcan thématique et structuré du *cantus firmus*, surtout quand il s'agit des tons psalmodiques, dont la nature musicale implique d'emblée des contraintes d'uniformité évidentes, modales et harmoniques notamment ? C'est ce défi incroyable que Monteverdi parvient magistralement à transcender dans les *Vêpres*. Pour en mesurer la réussite, il suffit d'écouter, par exemple, le *Dixit* : malgré l'ossature constamment présente de la récitation psalmodique traitée en *cantus firmus* et déplacée dans l'espace polyphonique, du *cantus* au *bassus*, chaque verset du texte a sa couleur propre et constitue une unité autonome. D'une manière encore différente, l'Introït *Domine ad adjuvandum*, par sa position liminaire, donne emblématiquement le ton de l'œuvre en proposant une confrontation stylistique quasi provocante : la récitation psalmodique traitée polyphoniquement en *falso bordone*, selon un usage liturgique traditionnel, s'y trouve superposée à une *foccata* instrumentale qui n'est autre que l'ouverture d'*Orfeo*. On ne peut mieux dire l'intention de réunir, dans cette œuvre, profane et sacré dans la même expression. Ce que Monteverdi réalise aussi dans les quatre *concerti* en y adoptant très clairement le style et les techniques expressives du madrigal *concertato* et de l'*opéra*. Il y mêle le *recitar cantando* et les *affetti* du nouveau chant (à la manière de Caccini) – dans *Nigra sum* – à la virtuosité vocale maniériste du XVI^e siècle finissant – *Duo Seraphim* et *Audi coelum* – et à l'univers presque scénique du dialogue en écho – *Audi coelum* –, où le jeu de mot central (maria – Maria) a quelque chose d'essentiellement baroque, par son rapport à l'œuvre dans son ensemble, et de prémonitoirement vénitien. – J.-P. O.

"Des musiciens qui se trouvent à Venise, c'est le Signor Rueti qui fut choisi entre tous pour composer la musique et comme maître de chapelle ; on lui recommanda expressément de rassembler tous les chanteurs et tous les instrumentistes qu'il pouvait trouver dans la ville, pour satisfaire aux desseins grandioses de Son Excellence, qui souhaitait la musique la plus solennelle et la plus raffinée que se pût imaginer."

Son Excellence, c'était messire Hamelot de la Houssaye, ambassadeur de France à Venise en 1638. Et la musique "solennelle et raffinée" commandée par ce gentilhomme célébrait un événement hors du commun : à l'automne 1638, Venise fêtait en grande pompe la naissance de l'héritier du trône de France, Louis XIV, le futur Roi Soleil. De l'avis du seigneur de la Houssaye, rien n'était trop beau : la somptueuse église San Giorgio, qui se dresse face au palais des doges, semblait le lieu idéal pour y

exécuter la *Solemnissima Messa* et le *Te Deum* dont se composerait le service d'action de grâce. Après quoi on remonterait le Grand Canal en gondoles jusqu'au *palazzo* de l'ambassadeur, où les fêtes dureraient encore plusieurs jours ; ce ne serait que courses de taureaux, banquets plantureux, représentations théâtrales ; on donnerait un bal en l'honneur des jeunes dames, et le soir, on tirerait un feu d'artifice.

La musique jouait un rôle essentiel dans ces festivités, que ce fût à l'église, à table ou au bal, mais la plus prestigieuse devait être celle destinée à la messe solennelle en l'église San Giorgio, composée et dirigée par le "Signor Rueti". Ce dernier n'était autre que Giovanni Rovetta, vice-maître de chapelle à la cathédrale Saint-Marc, bras droit du maestro Claudio Monteverdi et placé directement sous les ordres du doge de Venise. Rovetta n'avait pas plus de trente ans lorsqu'il s'était vu confier en 1626 l'emploi envié de vice-maître de chapelle de cette cathédrale Saint-Marc où il avait débuté comme soprano dans son enfance pour y poursuivre ensuite une carrière d'instrumentiste ; en 1664, il y succéderait au *maestro di cappella* Claudio Monteverdi et dirigerait jusqu'à sa mort en 1668 la formation sacrée la plus célèbre d'Italie du Nord. La commande de l'ambassadeur de France montre combien la musique de Rovetta était appréciée à Venise dès les années 1630 : la relation de la fête, déjà citée, mentionne que *l'harmonie merveilleuse des chants suaves* avait plongé le public dans une sorte d'extase. Cette commande représente dans la carrière de Giovanni Rovetta une étape d'autant plus importante qu'elle devait lui fournir l'occasion de publier un volumineux recueil : c'est en 1639 que paraît la *Messa e salmi concertati* op.4, comprenant la *Solemnissima Messa* de 1638, douze psaumes de vêpres et un *Magnificat*. La somptueuse page de titre, imprimée en deux couleurs, fait ressortir tout particulièrement la dédicace au roi de France ; dans la préface, l'auteur mentionne explicitement le modeste service qu'il a pu rendre à l'occasion des fêtes d'action de grâce célébrées pour la naissance de Monseigneur le Dauphin. Pour Rovetta, cela représentait une occasion unique de montrer à ses contemporains la grande qualité de sa musique et l'estime dans laquelle le tenaient les grands de ce monde.

Les extraits du recueil de 1939 enregistrés ici – cinq psaumes et le *Magnificat* – ne représentent pas pour autant une tentative de reconstitution des vêpres chantées lors de la fête de 1638. Le chroniqueur ne mentionne que la *missa solenne* et un *Te Deum* ainsi que, sans autres précisions, quelques pièces pour voix seule. Il n'eût pas manqué de faire allusion aux vêpres si celles-ci avaient eu le faste que laissent entrevoir les psaumes de Rovetta. Notre programme n'en évoque pas moins directement les festivités de 1638, car les psaumes donnent une idée de ce que la Venise de la fin des années 1630 entendait par *musica solenne* pour les grandes fêtes religieuses.

Giovanni Rovetta a composé ses psaumes pour solistes, chœur et instruments. Soli, duos, tutti vocaux et ritournelles instrumentales alternant comme les images d'un kaléidoscope permettent aux compositeurs de déployer l'éventail du *concertato*, style qui domine la musique profane et sacrée depuis le début du XVII^e siècle. – L. M. K.

CD 11-16

LES GRANDS ORATORIOS

L'oratorio est tout autant une invention italienne que l'opéra. Les deux formes artistiques font appel à des chanteurs pour raconter un drame : un drame écrit par un poète, mis en musique par un compositeur et exécuté devant un auditoire. Mais alors que le sujet de l'opéra est classique et païen, celui de l'oratorio est catholique et sacré. Et si les créateurs de l'opéra sont devenus immortels... l'inventeur de l'oratorio fut canonisé. Le genre fut en effet développé par une congregazione fondée dans les années 1550 à Rome par saint Philippe de Néri ; sous sa tutelle, les membres de la congrégation chantaient ensemble des laudes (hymnes sacrés) dans leur oratoire ("oratorio") et c'est dans ce contexte qu'ils commencèrent d'interpréter des drames

religieux en musique, attirant un nombre croissant de fidèles. Très vite, ils adoptent le nouveau style opératique, avec arias, récitatifs, et le procédé de la basse continue instrumentale. Pas de mise en scène pour ces oratorios, mais la salle ou l'église sont en général richement décorées, et les gens s'habillent pour l'occasion comme pour les festivités les plus importantes. À la fin du *xvii^e*, le genre est établi (sous différents noms) dans de nombreuses villes d'Italie ainsi qu'à Vienne. Il est cultivé par les congrégations, les associations civiques, les académies, les écoles monastiques et les "conservatoires", et connaît un succès grandissant chez les nobles, qui n'hésitent pas à le produire dans l'intimité de leurs palais. Les œuvres sont généralement données lors du Carême ou de grandes fêtes religieuses, associées au service. Outre le plaisir qu'ils prennent à ces divertissements musicaux faisant appel à des chanteurs solistes, notamment à des castrats (plus tard, à des femmes), les auditeurs d'un oratorio ont ainsi l'avantage, par rapport aux amateurs d'opéra, de contribuer en même temps au salut de leur âme... L'oratorio ne fit son apparition à Venise, capitale mondiale de l'opéra, que dans les années 1660. La Congrégation de Santa Maria della Fava inaugura la pratique avec un budget très restreint, semble-t-il, mais parvint bientôt à faire appel à des compositeurs vénitiens de premier plan comme Giovanni Legrenzi et Carlo Pallavicino. Ceux-ci s'associèrent en outre aux célèbres écoles de musique vénitiennes, chargées de l'éducation des orphelins, qui leur fournissaient, à peu de frais, des voix jeunes. Les instrumentistes étaient généralement engagés à la basilique Saint-Marc pour un cachet minime.

Mais la capitale mondiale de l'oratorio demeurait Rome. C'est là qu'Alessandro Scarlatti (1660-1725) composa la plupart de ses œuvres appartenant au genre. Parmi les 38 oratorios, cantates sacrées et passions qu'il composa, 21 ont survécu. La partition autographe du présent ouvrage porte la mention : "**Il primo omicidio, Oratorio a 6 voci**... Venezia, Gennaio 1707" (Le Premier Meurtre, oratorio à 6 voix... Venise, janvier 1707) ; elle est datée du "7 Gennaio 1707".

Son sujet – le triste et macabre récit du premier meurtre et de ses conséquences pour l'humanité – est typique du genre. D'autres compositeurs des *xvii^e* et *xviii^e* siècles avaient d'ailleurs écrit des œuvres consacrées à Caïn et Abel.

L'intrigue comprend deux parties (forme habituelle) et fait appel aux dramatis personæ suivants : Adam (ténor), Ève (soprano), Caïn (alto), Abel (soprano), la Voix de Dieu (alto) et la Voix de Lucifer (basse). En outre, on entend depuis les cieux la voix d'Abel assassiné (soprano). L'œuvre n'est pas divisée en scènes, mais des arias *da capo* et des duos s'intercalent à intervalles réguliers entre monologues et dialogues.

Dans des arias contrastées comme il se doit, Adam et Ève se lamentent du péché qui les a chassés du Paradis, se posant en exemples pour leurs fils. L'angélique Abel réconforte ses parents en une aria pastorale, espérant calmer la colère divine par le sacrifice d'un agneau son troupeau. Déjà animé par la jalousie, Caïn revendique, en tant que fils aîné, le droit d'apaiser Dieu. Adam et Ève agréent les deux offrandes ; Caïn et Abel chantent alors un duo ("Dio pietoso") au cours duquel chacun décrit le résultat de son holocauste, Caïn murmurant dès à présent des menaces de mort à l'encontre de son frère. La Voix de Dieu bénit le sacrifice d'Abel au cours d'un récitatif accompagné et d'une aria, prolongés par un duo d'Adam et Ève. Puis, introduite par une sinfonia "Grave, e orrido, e staccato", la Voix de Lucifer murmure à l'oreille de Caïn ; celui-ci décide de tuer Abel (aria en aparté). La première partie s'achève par un dialogue et un duo contrapuntique opposant la crédulité de l'innocent Abel aux apartés haineux de Caïn.

Dans la deuxième partie, les deux frères sont partis dans la plaine ; alors que le murmure des ruisseaux et des brises trouble Caïn comme un mauvais augure, Abel n'y entend que paix et bonheur. Ces deux "arias de la nature" caractéristiques, se succédant sans interruption, sont toutes deux dans la même tonalité (ré mineur), mais magnifiquement contrastées. Les coups fatals surviennent lors d'un bref dialogue s'achevant sur le "Io moro" (je meurs) d'Abel et une sinfonia dramatique. Ce qui suit est quasiment une scène dialoguée entre la Voix de Dieu et Caïn, chacun chantant deux arias, plus un récitatif accompagné dans le cas de Dieu. Caïn se repent : sa dernière aria est une peinture captivante de la souffrance mentale.

Une nouvelle sinfonia “horrificque” annonce Lucifer, qui encourage Caïn (sonorités militaires), mais sera repoussé par le meurtrier repentant. La dernière “scène” exprime les pressentiments d’Ève concernant la tragédie (duo funèbre avec Adam) ; puis on entend, par miracle, la voix d’Abel, chantant depuis le Ciel les joies de la béatitude céleste. Elle laissera la place aux lamentations d’Ève (“sicilienne” en ut mineur) et d’Adam (écriture contrapuntique et chromatique, en si mineur) ; Adam exprime ensuite l’espoir d’une nouvelle descendance, secondé par la Voix de Dieu annonçant la rédemption dans une aria pastorale. L’ultime récitatif d’Adam mène à un joyeux finale, un duo Adam-Ève en forme de gigue (Ré majeur). – R. S.

En 1742, Haendel est à un point bas de sa carrière. Il ne s’est pas encore entièrement remis de la catastrophe de 1738. Cette année-là, le musicien, la cinquantaine passée, avait dû renoncer à son rêve d’imposer aux Anglais l’opéra à l’italienne à la gloire duquel il avait consacré trente ans de sa vie. Ruiné, abandonné de tous, malade, le géant s’était effondré et ses nombreux adversaires avaient pu croire qu’ils n’entendraient plus jamais parler de lui.

De fait, Haendel a déjà évacué ce premier champ de bataille ; il consacre son énergie à un autre combat. Dès 1739, apparaissent les premiers de la longue suite d’oratorios qui lui assureront une gloire inattaquable. Si *Saül, Israël en Égypte, L’Allegro, il Penseroso, ed il Moderato* surprennent le public londonien qui ne leur accorde en premier lieu qu’un accueil mitigé, ils n’en représentent pas moins une voie nouvelle. Même limité, le succès permet au compositeur de refaire surface et de payer le gros de ses dettes.

À l’automne de 1741 il est invité à Dublin par le Lord Lieutenant d’Irlande ; la capitale irlandaise est alors en plein âge d’or : par la population, la seconde ville du royaume ; intellectuellement, un centre littéraire et musical des plus actifs. Le public qui applaudira, le 13 avril 1742, la première audition du *Messiah* n’a rien du public provincial des caricatures. C’est une assemblée de gens de goût, certainement plus ouverts, plus exigeants peut-être, que leurs cousins londoniens.

L’oratorio connaît en Irlande un véritable triomphe. Ce qui rend d’autant plus amère la douche froide qui attend le compositeur lorsqu’il veut présenter son ouvrage dans la capitale. Une sorte de cabale dévote s’est formée, à laquelle l’évêque de Londres a donné sa caution. “Le nom de Messiah est trop sacré pour être prononcé sur une scène de théâtre. Une église est un lieu trop saint pour qu’on y tolère des acteurs.” Tel est le dilemme imbécile où ses adversaires tentent d’enfermer Haendel, qui essaie sans succès de tourner la difficulté en présentant son œuvre comme un “oratorio sacré” sans précision de titre.

Pendant plus de six ans, *Messiah*, perdu dans l’ensemble de la production haendélienne d’oratorios, ne connaîtra que des exécutions irrégulières. Les choses ne s’arrangeront qu’après 1750. À partir de cette date, Haendel associe son chef-d’œuvre à une des fondations charitables les plus populaires de Londres. Tous les ans, il dirige lui-même une ou deux exécutions du *Messiah* dans la chapelle du Foundling Hospital, l’hôpital des Enfants Trouvés. Tout le Londres élégant se presse à ces concerts sur lesquels le vieux musicien aveugle règne en maître.

Tel que l’a toujours dirigé Haendel, *Messiah* est assez différent de ce que nous entendons aujourd’hui. Nous n’en sommes pas séparés par le seul problème technique du diapason et des instruments utilisés. Une certaine propension au gigantisme s’affirme dès la fin du XVIII^e siècle dans les grands concerts du Festival Haendel qui provoqueront l’admiration de Joseph Haydn. Malgré la réaction de certains critiques, elle ira en s’exagérant tout au long du XIX^e siècle, enfin sous des effets de masse toute la pertinence du discours haendélien. Jusqu’à notre temps où les bons interprètes ont enfin appris à respecter un équilibre des volumes indispensable à la juste compréhension de l’œuvre.

Mais on oublie trop facilement que Haendel ne s’est jamais contenté, comme nous le faisons aujourd’hui, d’un plateau de quatre solistes. Ils étaient neuf à la création, six encore (ou peut-être sept) en 1758, lorsque le musicien a dirigé son œuvre pour la dernière fois. Au fil des années, le nombre de ces solistes a varié ; ce ne sont d’ailleurs pas toujours les mêmes registres

qui se sont dédoublés. Haendel semble ici plus soucieux des possibilités dramatiques qu'ouvrent les contrastes de timbres, que de la simple adéquation musicale des voix et de la partition.

Messiah est un oratorio ; comme tel, il obéit à certaines règles, parentes de celles du théâtre. Il cherche à nous intéresser à une histoire dramatique dont il présente les accidents. Une remarque toutefois : le Christ, héros central et unique de cette aventure, n'est jamais présenté directement. A part deux courts fragments narratifs, le texte utilisé n'est pas celui des Évangiles. Le livret appartient aux prophètes, à saint Paul, au saint Jean de l'Apocalypse. Tout tourne autour d'un personnage qui ne nous est jamais montré. Ce qui a permis à quelques critiques plaisamment irrespectueux d'établir un parallèle avec l'*Arlésienne* de Bizet.

Contrairement aux grandes passions luthériennes, l'aventure humaine du Christ souffrant n'est pas le seul centre du chef-d'œuvre haendélien. Il s'agit plutôt d'une méditation religieuse sur l'intervention dans la vie de l'homme du Dieu rédempteur. *Messiah* se divise ainsi en trois parties, dont chacune est porteuse d'une action dramatique indépendante. Le génie de Haendel est d'avoir maintenu la tension dans un discours quasi métaphysique. De fait, rien n'est joué d'avance. Le conflit entre la paix divine (le mot "*peace*" revient sans cesse dans le texte) et le tourment humain reste suspendu jusqu'à l'amen final.

En fait *Messiah* relève autant de la liturgie que du théâtre. Un discours musical de trois heures, découpé en scènes, ponctué par l'éclat des grands chœurs, nous apprend l'essentiel de ce que nous devons savoir et comprendre de notre rachat. Une première partie nous dit l'ordre de Dieu, la paix de la brebis dans le troupeau, la douceur du sacrifice accepté ; elle culmine sur l'image de la Nativité. En contraste, la seconde partie est toute de violence. Elle nous parle de l'indicible douleur du Christ sacrifié, de l'ordre de Dieu refusé, de la révolte et du combat, pour se terminer sur le cri de victoire du célèbre "*hallelujah*". La dernière partie nous concerne plus directement encore ; c'est notre propre mort qui est dépassée et comme niée par la victoire de l'Agneau. Il ne reste plus qu'à chanter la bénédiction et la félicité de l'amen.

La mise en pages musicale de cet immense sermon frappe l'imagination par son ampleur. Précisons qu'il s'agit d'ampleur et non de volume sonore ; ce n'est qu'après la mort du compositeur qu'une surenchère orchestrale a donné à son *Messiah* les dimensions d'un temple babylonien. — J.-F. L.

Dans une lettre adressée en 1832 à son ami Eduard Devrient, **Felix Mendelssohn-Bartholdy** relate : *"Je dois faire un oratorio pour la société Sainte Cécile... Le sujet doit en être l'apôtre Paul ; première partie : la lapidation d'Etienne et la persécution ; deuxième partie : la conversion ; troisième partie : la vie et la prédication chrétiennes, ensuite soit le martyre, soit la séparation d'avec la communauté."* Bientôt les idées du compositeur se précisent. *"Je voudrais prendre les paroles principalement dans la Bible et le recueil de cantiques, et puis être libre pour certains détails."*

Mendelssohn établit le texte en collaboration avec quelques amis, avant tout avec le théologien Julius Schubring, dont il avait fait la connaissance en 1825 à Berlin et qui l'aiderait de manière déterminante pour son second oratorio, *Elias*. Quatre années devaient pourtant s'écouler jusqu'à l'élaboration complète de *Paulus*. Le 23 mai 1836, Mendelssohn dirigea lui-même l'œuvre lors de sa création à Düsseldorf, dans le cadre des XVIII^e Fêtes Musicales du Niederrhein. Ce fut un immense succès, qui semblait reléguer dans l'ombre tout ce qui avait été produit en matière d'oratorio en Allemagne depuis les dernières œuvres de Haydn. En partant de Düsseldorf, *Paulus* entama une carrière triomphale à travers l'Europe. L'oratorio fut encore retravaillé, puis exécuté plus de cinquante fois en plus de quarante lieux durant les dix-huit mois qui suivirent. Il acquit ainsi une popularité qui ne devait être surpassée que par *Elias*.

À l'encontre du concept initial, en trois parties, l'action est répartie sur deux grands tableaux. Alors qu'il proclame l'enseignement du Seigneur, Étienne est accusé de blasphème par de faux témoins et se fait lapider par la foule. Sûl de Tarse est l'un des adversaires les plus farouches de la prédication chrétienne. Mais sur la route de Damas, il est confronté à la voix

de Jésus de Nazareth. Il est d'abord frappé de cécité trois jours durant, puis Ananie lui rend la vue sur ordre de Dieu, et il prend conscience de sa véritable destinée. Il se laisse baptiser et devient le défenseur zélé de la nouvelle foi en prenant de nom de Paul. Avec Barnabé, il entreprend des voyages comme apôtre pour convertir son prochain et annoncer la paix. Mais il se retrouvera dans la même situation qu'Étienne naguère, sera pris à partie par la foule en furie et ne devra son salut qu'à l'intervention divine. Paul part alors pour Jérusalem.

Ce sujet enthousiasma Mendelssohn et le conduisit à composer une œuvre musicale aussi impressionnante que diversifiées, réunissant avec bonheur des éléments tirés à la fois de la tradition et des tendances qui étaient d'actualité au XIX^e siècle. C'est précisément la découverte de ces relations stylistiques par une écoute attentive qui rend cet oratorio attachant. De tout temps, le public avait été frappé par le rôle particulier dévolu au choral. Dès l'ouverture retentit le choral *Wachet auf!* ("Réveillez-vous, c'est la voix qui nous appelle"), repris plusieurs fois à travers l'œuvre. Que ce soit sous cette forme ou comme modeste cantique, qu'il soit traité comme motet (n°35) ou comme intermède orchestral distinct, l'introduction du choral apparut très problématique aux contemporains parce qu'il rappelait par trop la musique du passé. Dans l'esprit de Mendelssohn, cette insertion allait pourtant de soi. Peu d'années auparavant, il avait déjà composé plusieurs cantates sur motif de choral (*Choralkantaten*) – notamment sur *Wir glauben all an einen Gott* ("Nous croyons tous en un seul Dieu"), qui est aussi le cantus firmus du chœur n°35 de *Paulus* ("Mais notre Dieu est dans les cieux"). C'est dire l'importance qu'il accordait au modèle du grand Bach. Le jeune compositeur écrivit à ce sujet : *"S'il y a ressemblance avec [Jean-/Sébastien Bach, je n'y suis de nouveau pour rien, car je l'ai composé comme je l'ai senti, et s'il se trouve que les paroles me l'ont fait ressentir tout comme au vieux Bach, alors j'en suis d'autant plus heureux. Car tu ne dois pas croire que je copie ses formes sans contenu ; à contrecœur et dans le vide je ne pourrais terminer aucun morceau"*. Ces paroles pourraient s'appliquer à *Paulus* tout entier, où Mendelssohn s'attacha à faire la synthèse entre les idées de Bach et les siennes propres.

En dehors des chorals, les chœurs méditatifs (par exemple les n°10, 21 et 42) et les grands chœurs d'introduction et final n'ont pas de lien direct avec l'action. Par leur écriture vocale tout à fait somptueuse, par leur exaltation atteignant l'intensité d'un hymne, par les rapports équilibrés entre passages en accords et épisodes en polyphonie allégée, c'est l'exemple de Georg Friedrich Haendel qui transparaît d'emblée. Mendelssohn avait découvert ses oratorios en Angleterre et dirigé *Israël en Égypte* en 1833 aux Fêtes Musicales de Düsseldorf. Mais on pourrait appliquer ici les mêmes commentaires à d'autres formes aux apparences "historisantes" : conquies à une tout autre époque, sous d'autres conditions et avec d'autres finalités, elles ne peuvent par conséquent que sonner différemment, avec un tout autre effet. Ce que résume Mendelssohn par ces mots : *"Que tout ce qui est ancien et bon reste neuf, quand bien même ce qui s'y ajoute doit être différent de l'ancien, parce que cela provient d'hommes neufs et différents"*. – R. W.

CD 17-19

MUSIQUES DE LA RÉFORME

On sait que la Réforme du XVI^e siècle a “démocratisé” la musique au sein de l’Église en confiant à l’assemblée des fidèles le soin d’assurer l’exécution du chant liturgique en lieu et place de la schola, constituée de chanteurs spécialisés. Ceux-ci avaient très tôt réduit le peuple chrétien au silence lors des cérémonies religieuses. Dans les églises protestantes, ce fut dès l’origine le peuple tout entier qui répondait à l’officiant par le chant à l’unisson d’hymnes en langue vernaculaire, pourvues de mélodies faciles à mémoriser et à exécuter. Il en est résulté dans l’église luthérienne l’immense trésor des chorals, initié par Martin Luther lui-même, et chez les calvinistes le corpus des 150 psaumes de David, traduits en rime française par Clément Marot et Théodore de Bèze. Cet ensemble clos, mais d’essence biblique, était chanté avec toutes ses strophes en quelque six mois, soit deux fois par an, partagé au culte entre le dimanche matin, le dimanche après-midi et le mercredi, jour des prières. Mais on sait moins que chez les réformés de France, la pratique musicale ne s’arrêtait pas à la sortie de l’église ou de l’école, car le chant des psaumes, auquel les enfants étaient très tôt associés, prenait encore place à côté de la lecture familiale de la Bible, enrichissant ainsi la piété domestique. Il retentissait également par les rues et dans les boutiques, et ponctuait fréquemment l’activité professionnelle des artisans. Dans les couches cultivées de la population qui pratiquaient la polyphonie à domicile comme divertissement de qualité, les psaumes puis les chansons spirituelles firent progressivement leur entrée dans le répertoire et détrônèrent rapidement les chansons profanes jugées folles, vaines et vilaines, en un mot immorales. De 1542 à la fin du XVI^e siècle, nombreux furent les compositeurs qui s’emparèrent du trésor littéraire et spirituel des psaumes huguenots, associés à leur mélodie ecclésiastique, pour en faire le sujet de compositions de forme, d’effectifs et de durée très variés, *“non pour induire à les chanter en l’Église, mais pour s’esjouir en Dieu particulièrement ès maison”* (Claude Goudimel, 1565). Certains de ces psaumes furent développés en forme de motets, c’est-à-dire que toutes les strophes du texte y étaient mises en musique, sous forme de vastes compositions en plusieurs parties. Mais la plupart des psaumes furent traités dans un style plus concis, avec mélodie au ténor ou au soprano, toutes les strophes du texte étant chantées sur la musique de la première. Toutefois la musique savante de la Réforme en France ne se limite pas aux psaumes polyphoniques. La chanson spirituelle en constitue un autre aspect, à peine moins important quantitativement. Sous ce terme, on réunit toutes les œuvres musicales écrites sur des textes religieux ou moraux autres que les paraphrases des psaumes. Non astreintes à citer une mélodie préexistante, elles revêtent un caractère plus libre, parfois même plus audacieux, et sont stylistiquement proches de la chanson profane. – M. H.

Les psaumes de Tallis, composés pour un nouveau psautier métrique, élaboré par l’archevêque Matthew Parker en 1567, sont l’exemple même de l’esthétique musicale protestante : une homophonie austère au service de la clarté des textes (bibliques). Les motets de Byrd, composés pour les catholiques réfractaires, mettent souvent en musique des textes latins aux sous-entendus politiques subversifs. Loin d’être austères, ils exaltent, en les utilisant à fond, toutes les capacités expressives de la polyphonie chorale faisant écho aux qualités émotionnelles du mot.

Pourtant, ces psaumes et ces motets ont plus de points communs qu’il n’y paraît. Les uns comme les autres furent composés pour être interprétés par les fidèles dans le secret de leurs demeures plutôt que par des chœurs professionnels dans les chapelles et les églises. On peut raisonnablement supposer qu’il s’agissait en général de petits ensembles : peut-être pas une voix par partie, comme il a été suggéré de manière assez dogmatique, mais un nombre de chanteurs assez restreint pour se rassembler autour de la table du salon ou, pour les plus fortunés, dans une chapelle privée. Ces prestations d’amateurs n’étaient pas pour autant synonyme de mauvaise qualité.

Et pour austères qu’ils soient, les psaumes de Tallis ne sont pas exempts d’expressivité. Leur simplicité manifeste est inhérente au genre : les psaumes métriques étaient conçus pour être chantés par le plus grand nombre. La diversité de ces mises en musique dépend beaucoup du mode ou du rythme choisi pour caractériser chaque mélodie, conférant ainsi à chacune une

identité unique. – M. O'D.

Les “full anthems” de Purcell sont dérivés de l’antiphona du Moyen Âge. Polyphoniques, ils s’inspirent de Byrd et de Tallis, empruntent leurs textes à l’Ancien Testament et particulièrement aux psaumes, et sont intelligibles pour tous les fidèles grâce à leur mélodie simple, leur contrepoint “note contre note” et leur syllabisme. Prières en musique destinées à l’assemblée mais ne faisant pas partie de la liturgie, les “full anthems” tiennent en quelque sorte le rôle du choral luthérien. La puissance poétique des textes bibliques stimule l’inspiration du compositeur et éveille sa sensibilité. Si l’on cherche une ferveur, une spiritualité dans la musique anglicane de cette époque, ce sont les “full anthems” de Purcell qui les recèlent, particulièrement les anthems pénitentiels admirables que sont *Remember not, Lord, our offences*, *Hear my prayer*, *O Lord* et *O Lord, God of Hosts*, tous trois composés entre 1680 et 1682, probablement pour l’abbaye de Westminster. On y trouve une puissance expressive souvent bouleversante et ces qualités de pudeur, de dignité et de simplicité particulières aux grandes œuvres anglicanes. – C. H.

En 1577, huit ans avant la naissance de Heinrich Schütz, la mort emporta à Weissenfels (où le compositeur passa une partie de son enfance) 660 pestiférés, soit près du tiers de la population. En 1585, on y dénombra 596 victimes, en 1599, 492, et, en 1610, plus de 900. Aux épidémies de peste et de dysenterie s’ajoutèrent les ravages d’une guerre particulièrement sanglante, la brutalité des idéologies et les exactions d’une justice hystérique : en 1589 – Schütz avait quatre ans – au couvent de Quedlinburg/Harz, non loin de Weissenfels, on brûla en une seule journée 133 sorcières.

Le siècle entier était hanté par la mort ; mais les horreurs du monde réel n’étaient peut-être que le théâtre visible d’ébranlements intérieurs d’une autre cruauté ; c’est que, depuis peu, l’homme galiléen avait été projeté dans la solitude des espaces infinis ; depuis peu aussi, son temps ne se déroulait plus au rythme des saisons, mais à la cadence des minutes et des secondes, plus mesurables, donc plus inéluctables. L’ordre ancien n’était plus.

Lorsqu’on sait encore que Schütz perdit en l’espace de quelques années ses parents, sa très jeune épouse, son frère unique et ses deux petites filles, on le comprend quand il nous parle avec une réserve émouvante de son “existence presque pénible”, on mesure mieux l’angoissante mélancolie du regard qui nous fixe dans ce portrait de 1633, par Rembrandt, ou dans celui de 1670, d’un peintre inconnu. Et lorsque cet homme-là nous livre les *Musikalische Exequien*, on sent que la mort, il l’a méditée longuement, qu’il en a connu la douleur, mais qu’il l’a aimée aussi, parce qu’elle seule peut nous délivrer de ce monde. Homme de lettres, Schütz nous a laissé une poésie d’un puissant souffle luthérien et d’un très haut niveau formel. Il ouvre les *Exequien* avec une dédicace explorée :

Le châtimement et la punition / Que le Dieu tout-puissant avec raison / Nous a jusque-là infligés par les horreurs de la guerre / Par la suite de nos graves péchés et de nos grands méfaits, / Ne suffisaient-ils pas... ? / Fallait-il, ô digne Héros, que la colère de la mort / T’enlève à nous, / En des temps aussi troublés, / Augmentant encore notre misère et nos souffrances ?

Ces paroles s’adressaient à Heinrich Reuss Posthumus, le seigneur de Gera, Schleiz et Lobenstein mit Plauer, le commanditaire de l’œuvre, qui ne fut pas un grand prince, mais un homme appliqué et d’une vaste culture, nourrissant sa mélancolie de musique religieuse. Martin Gregor-Dellin nous rapporte qu’il ordonna en 1623 que, “pour les mâines, les jeunes choristes fussent vêtus en anges, avec des couronnes de verdure et des torches allumées à la main”. Voyant sa mort approcher, il acheta un cercueil d’étain, à l’intérieur duquel il fit ciseler un choix de textes bibliques. En 1635, il demanda à Schütz de les mettre en musique, en vue de ses obsèques dont il avait prévu tous les détails avec le plus grand soin. La première partie des *Exequien* se présente donc comme une suite de versets des Saintes Écritures et de cantiques dans “l’ordonnance de concert, sous la

forme d'une messe funèbre allemande". En effet, les premières strophes implorant la miséricorde divine constituent le Kyrie, les versets à la louange de Dieu tenant lieu de Gloria. — P. He.

Nikolaus Bruhns (1665-1697), organiste de la ville de Husum, était considéré vers la fin de sa courte vie comme un des musiciens les plus doués de son époque. Également, la musicologie moderne a maintes fois souligné la qualité de ses compositions. Le grand Jean-Sébastien Bach lui-même avait, selon le témoignage de son fils Carl Philipp Emanuel, "aimé et étudié" les œuvres de Bruhns, les choisissant avec celles d'autres maîtres allemands et français comme "modèles" pour ses propres créations. Jusqu'à une époque récente, les milieux musicaux s'intéressaient surtout aux compositions pour orgue de Bruhns ; depuis quelques années, toutefois, on redécouvre ses cantates, leur riche palette sonore, leur expressivité. Il nous en est parvenu douze, dont six sont enregistrées ici.

Bruhns est originaire d'une famille de musiciens installée dans le Schleswig-Holstein depuis le début du ^{xvii} siècle. Il reçut d'abord les leçons de son père, élève du célèbre organiste Franz Tunder, avant de poursuivre sa formation auprès de Dietrich Buxtehude. Les leçons de ce derniers eurent sur son jeune disciple une influence déterminante, car depuis, relate Johann Mattheson, "il s'efforça tout particulièrement de modeler ses compositions sur celles du célèbre Dietrich Buxtehude". Au printemps 1684, après un passage à Copenhague, Bruhns, qui avait à peine vingt-quatre ans, fut nommé à l'unanimité organiste de la ville de Husum "car aussi bien en ce qui concerne la composition que la façon de jouer de toutes sortes d'instruments, on n'avait encore jamais rien entendu de comparable en cette cité". Il ne devait toutefois exercer ces fonctions que pendant huit ans, jusqu'à sa mort survenue prématurément le 29 mars 1697.

Les œuvres vocales de Bruhns qui nous sont parvenues datent toutes de la période de Husum. Si elles rappellent sur plus d'un point le style du maître de Lübeck, elles n'en présentent pas moins des traits originaux qui en font un sommet dans l'histoire de la cantate antérieure à Jean-Sébastien Bach. Cette empreinte personnelle est décelable par exemple dans le choix des poésies, dans la ligne fluide et chantante de la mélodie, et surtout dans la subtilité du traitement, qui d'une part épouse avec exactitude la diversité des textes et d'autre part, sur le plan purement musical, structure et cimente l'ensemble pour lui donner une cohérence aboutie. À cet égard, l'influence de Bruhns se fait nettement sentir chez les compositeurs du début du ^{xviii} siècle et notamment chez le jeune Jean-Sébastien Bach.

On est saisi par l'ampleur de la cantate de Pâques *Hemmt eure Tränenflut*, "Ne pleurez plus", qualifiée de madrigal dans son unique source, et dont le texte est extrait d'un cycle de cantates publié en 1690 qui a inspiré également d'autres compositeurs. Avec son tutti introductif, la diversité de ses couplets et la citation musicale du choral pascal de Luther *Christ lag in Todesbanden*, "Jésus était prisonnier de la mort" dans le finale, cette œuvre annonce la cantate d'église du ^{xviii} siècle. — P. W.

La fin des années 1730 représente une de ces zones d'ombre dans la biographie de Jean-Sébastien Bach pour lesquelles on ne dispose pour ainsi dire d'aucun témoignage probant. Et pourtant, cette époque durant laquelle le cantor de l'église Saint-Thomas de Leipzig franchit le cap de la cinquantaine mérite une attention toute particulière, tant elle marque dans son œuvre un tournant décisif, inaugurant l'ère de la composition des œuvres de la maturité, si mystérieuses et singulières. On ne saura jamais avec certitude si l'intérêt croissant et pourtant si peu conforme à l'esprit de son temps que Bach développe alors pour les arcanes d'un contrepoint toujours plus complexe a été déclenché ou du moins stimulé par des événements extérieurs, ou s'il faut y voir l'aboutissement logique de sa propre évolution artistique. Quoi qu'il en soit, l'œuvre de la maturité présente des caractéristiques propres, qui la distinguent du reste de l'œuvre, à commencer par un retour marqué à certaines compositions antérieures. C'est également à cette époque, qui voit Bach procéder en quelque sorte à une redéfinition de son œuvre, que sont

composées les quatre messes brèves latines (ne comprenant que le *Kyrie* et le *Gloria*) : le filigrane du papier des manuscrits autographes permet en effet d'en dater la composition de l'année 1738.

Bach a-t-il pressenti que les textes riches en métaphores, à l'expression opulente et même parfois abrupte, des cantates d'église risquaient d'en compromettre la réception par les générations ultérieures ? Rien ne permet de l'affirmer. Toujours est-il qu'après avoir achevé ses différents cycles de cantates, il commença à réutiliser les compositions les plus réussies à ses yeux, leur adjoignant cette fois-ci le texte pour ainsi dire intemporel de l'ordinaire de la messe latine. Les quatre messes BWV 233-236 se composent pour l'essentiel de mouvements de cantates "parodiés" ou adaptés à cette nouvelle destination. La découverte par la recherche musicologique de ces liens d'intertextualité musicale valut pourtant à ces quatre "petites" messes d'être longtemps considérées comme des œuvres de second rang. Comme en témoigne le petit nombre d'enregistrements dont elles ont fait l'objet, elles n'ont toujours pas réussi à s'affranchir totalement de cette réputation injustifiée. Pourtant, une écoute sans *a priori* – à laquelle le présent enregistrement entend inviter l'auditeur – permet de se convaincre rapidement qu'à partir des mouvements de cantates réutilisés, Bach est parvenu à créer un ensemble radicalement nouveau, présentant une parfaite cohérence interne. Par ailleurs, les modifications décisives apportées notamment à l'image sonore des compositions réutilisées sont parfois si importantes qu'il ne paraît nullement déplacé de parler de créations nouvelles plutôt que d'adaptation d'œuvres déjà existantes.

Bien que leur caractère général varie d'une œuvre à l'autre, les quatre messes se fondent toutes sur une conception formelle identique. Le *Kyrie* est toujours un chœur, qui peut comprendre plusieurs parties, tandis que le *Gloria*, dont le texte est plus long, se divise systématiquement en cinq mouvements : encadrée par deux grandes interventions chorales ("Gloria in excelsis Deo" et "Cum Sancto Spiritu"), la partie médiane du texte donne lieu à trois *arias* ; elle est donc destinée à être interprétée par des solistes. Curieusement, Bach n'emprunte son matériau musical qu'à quatre cantates ; mais de celles-ci, il réutilise tout ce qui peut l'être dans le contexte qui vient d'être esquissé – à savoir toutes les *arias* ainsi que les chœurs de facture libre. Viennent s'y ajouter des mouvements isolés issus d'au moins sept autres compositions.

Seule la messe en Fa majeur BWV 233, à laquelle hautbois et cors confèrent un caractère solennel, contient un mouvement lié dès le départ au texte de la messe. Le mouvement initial reprend en effet une composition isolée datant probablement de l'époque de Weimar (1708-1717). Sa facture contrapuntique extraordinairement complexe se distingue par la combinaison de deux *cantus firmi* : au-dessus des trois voix chantées supérieures, déjà très savamment tissées entre elles, les instruments à vent citent l'*Agnus Dei* allemand, "Christe, du Lamm Gottes" ; simultanément, on entend à la voix de basse un extrait de la mélodie du *Kyrie* de la *Litanie Luthérienne*. L'ouverture du *Gloria* et la première *aria* prennent sans doute leur source dans une cantate disparue, tandis que les deux autres *arias* sont tirées de la cantate BWV 102 "Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben", également réutilisée dans la messe en sol mineur. Une adaptation du long chœur introductif de la cantate de Noël "Darzu ist erschienen" (BWV 40) constitue un final tout à fait adéquat. — P. W.

Le cantor de l'église Saint-Thomas de Leipzig était âgé de cinquante ans et son œuvre avait déjà atteint son apogée lorsqu'il se lança dans une entreprise de grande envergure, dont le modèle ne pouvait lui avoir été fourni que par les célèbres "Abend-musiken" ("Musiques du soir") organisées par Dietrich Buxtehude à Lübeck. Dès la fin de l'automne de l'année 1705, Bach avait eu l'occasion, au cours de son voyage d'études dans le Nord de l'Allemagne, d'assister à ces spectacles qui proposaient des œuvres de type oratorio, divisées en plusieurs sections. Trente ans plus tard, c'est à son tour de projeter pour les églises principales de Leipzig un cycle de cantates en six parties. Le déroulement de l'action et la structure générale de la composition établissent tout un réseau de relations internes et assurent la cohésion de l'ensemble : on a donc bien affaire à une œuvre

conçue comme une véritable entité. Les six parties de ce qui n'allait pas tarder à prendre le nom d'*Oratorio de Noël* furent données en décembre 1734 et janvier 1735, pour chacun des trois jours de la fête de Noël, le Jour de l'An, puis le premier dimanche après le Nouvel An et enfin pour l'Épiphanie. Il était prévu que les représentations aient lieu une fois à Saint-Nicolas et une fois à Saint-Thomas, les églises principales de la ville, tantôt au cours de l'office religieux du matin, tantôt au cours des vêpres, mais, en réalité, seuls les fidèles de Saint-Nicolas eurent le loisir d'entendre l'œuvre dans sa totalité. Les auditeurs de l'époque furent très certainement impressionnés par cet oratorio qui parvint à allier de façon magistrale les richesses formelles de la cantate et des passages du récit biblique de Noël, soigneusement choisis par Bach.

L'unité interne de l'œuvre, sa simplicité, son ton général invariablement optimiste s'expliquent par le caractère du récit de Noël lui-même tout autant que par la tradition, longue de plusieurs siècles, de sa représentation artistique. Ce qui contribue tout particulièrement à créer cette impression générale de fête, avec la prédominance de tonalités majeures et l'abondance d'éléments dansants et d'éléments sonores expressifs, c'est le fait que presque toutes les arias et presque tous les chœurs qui ne sont pas écrits à partir d'un choral faisaient partie, à l'origine, de cantates profanes. Ce n'est que par la suite que Bach adapta ces passages à leur nouvelle destination en changeant les textes et en remaniant les partitions.

Les cantates profanes auxquelles, en 1734 et 1735, l'*Oratorio de Noël* emprunta bon nombre de passages doivent leur existence au fait que le cantor de l'église Saint-Thomas avait repris, au printemps 1729, la direction de l'un des deux *collegia musica* qui florissaient alors à Leipzig. Bach exerçait donc, outre sa charge de cantor, les fonctions d'un maître de chapelle municipal. Jusqu'après 1740, cette situation lui offrit la possibilité de proposer, avec son "Bachisches Collegium Musicum", au cours de manifestations régulières, un vaste répertoire d'œuvres instrumentales et vocales, personnelles ou composées par d'autres musiciens. Durant cette même période, il eut aussi l'occasion d'organiser des concerts exceptionnels, plus ambitieux, lors desquels était généralement exécuté un "dramma per musica", qui en constituait l'intérêt principal. C'est au cours de spectacles "extraordinaires" de ce genre que les auditeurs purent entendre, le 5 septembre 1733, la cantate "Laßt uns sorgen, laßt uns wachen" BWV213 ("Prenons soin, veillons") exécutée en plein air, et, le 8 décembre 1733, dans les salles du "Café Zimmermann", la cantate "Tönet, ihr Pauken, erschallet, Trompeten" BWV214 ("Résonnez timbales, retentissez trompettes"). La première œuvre, qui propose une nouvelle version du récit mythologique, très populaire, d'Hercule à la croisée des chemins, hésitant entre le plaisir et la vertu, fut donnée en l'honneur de l'héritier du prince électeur, à l'occasion de son onzième anniversaire ; la seconde composition fut quant à elle écrite à la gloire de la princesse électrice de Saxe. Les arias et les chœurs de l'*Oratorio de Noël*, principalement ceux des quatre premières cantates, proviennent pour l'essentiel de ces deux cantates d'hommage. Le grand nombre des reprises ne doit cependant pas faire oublier toute la série des mouvements spécialement composés pour cette œuvre. En font partie tous les récitatifs de l'Évangéliste, de même que les différents récitatifs accompagnés et le récitatif du numéro 22, qui constitue une exception puisqu'il a été laissé sans accompagnement particulier. Presque tous les chorals, simplement harmonisés ou avec partie instrumentale obligée, sont également des créations originales. Il semblerait que l'on doive attribuer à Bach la curieuse mélodie, semblable à celle d'un choral, qui, dans la cantate n°4, porte les paroles de la strophe du cantique "Jesu, du mein liebste Leben" ("Jésus, toi, douceur de ma vie") écrit par Johann Rist en 1642. A cette mélodie vient se superposer à plusieurs reprises le contrepoint de la voix récitante. Le texte et la musique de cette strophe ont été assez témérairement coupés en deux et placés de part et d'autre de l'"aria en écho" pour constituer les numéros 38 et 40. De ce procédé, l'œuvre de Bach n'offre pas un second exemple.

L'aria "Schließe, mein Herze" ("Renferme, mon cœur"), très intériorisée, est aussi une nouvelle composition, manifestement conçue par Bach comme le centre spirituel de l'oratorio tout entier, et pas seulement de la troisième cantate. Bach avait tout d'abord eu l'intention de reprendre un passage d'une cantate profane, mais il renonça ensuite à ce projet pour se lancer dans

une nouvelle composition, un mouvement en si mineur avec flûtes et instruments à cordes. Alors qu'il l'avait déjà relativement bien ébauché, Bach abandonna aussi ce morceau et le remplaça par ce qui allait être la version définitive de l'aria. La Sinfonia en Sol majeur (n°10) qui, au début de la deuxième cantate, introduit la scène nocturne avec les bergers dans la campagne et l'annonce, par l'ange, de la naissance du Christ, est véritablement unique. On ne trouve pas, même si l'on considère la littérature musicale dans son ensemble, un autre exemple de la manière dont Bach procéda pour écrire cette sinfonia. En effet, dans un réalisme presque naïf, deux musiques commencent par se répondre : celle, aérienne, des anges, portée par les violons et les flûtes dans la "parfaite" mesure à 12/8, et celle des chalumeaux, d'abord un peu apeurés. Puis, dans une alternance constante d'ombre et de lumière, elles vont s'associer de plus en plus étroitement et les deux chœurs instrumentaux vont finir par s'unir dans une polyphonie à huit voix d'une grande complexité. Il est difficile de renoncer à établir une échelle de valeurs lorsque l'on entend cette composition, tellement pénétrante et intériorisée. Et si l'on s'accordait, par ailleurs, pour mettre sur un pied d'égalité mouvements originaux et mouvements parodiés, la sinfonia des bergers devrait tout de même se voir attribuer la première place. — H. J. S.

CD 20-21

STABAT MATER

Le XVIII^e siècle italien possède quelques "cantates spirituelles ou morales" ; souvent de brèves compositions à une ou deux voix avec basse continue, dont le texte n'était pas liturgique. Par contre, la majorité du répertoire sacré prévu pour la liturgie continuait à être appelé "*Motet*", "*Concerto*", ou tout simplement psaume, cantique, hymne, etc., accompagné de l'incipit du texte, comme par exemple *Stabat Mater*, *Regina Coeli*, *Laudate Dominum*, *Magnificat* et ainsi de suite. Dans ces œuvres sacrées, surtout celles composées pour voix solistes, instruments et basse continue, les influences stylistiques de la cantate profane et de l'opéra étaient énormes. Tout le langage rhétorique-musical du répertoire profane – c'est-à-dire la façon dont un texte musical, à l'égal d'un texte littéraire, était considéré comme un discours récité, utilisant les mêmes techniques de présentation, de développement, de persuasion, mais traduites en conventions ou figures de style musicales – était appliqué à la mise en musique d'un texte sacré.

Le *Stabat Mater dolorosa*, merveilleux hymne ou séquence (plainte de la vierge Marie), attribué à Jacopone da Todi (XIII^e siècle), en est un excellent exemple. Utilisé par de nombreux compositeurs, le texte fut mis en musique comme une œuvre chorale par les compositeurs romains (D. Scarlatti, A.M. Bononcini, A. Caldara), tandis qu'ailleurs en Italie on préférait employer une ou deux voix solistes (A. Scarlatti et Pergolesi à Naples, Vivaldi à Venise). La voix soliste se prêtait souvent mieux que le chœur à l'expressivité douloureuse propre au texte, rendue de façon poignante par Vivaldi et Pergolesi. La version de ce dernier, complétée peu avant sa mort survenue en 1736, se basait pour le matériel thématique initial sur un *Pange lingua* à deux voix du Napolitain Francesco Provenzale (si l'attribution est correcte). Elle fut rapidement diffusée dans toute l'Europe. Même Bach fit de ce joyau de la musique sacrée napolitaine une "parodie" dans son *Psaume 51 "Tilge, Höchster, meine Sünden"* (1744-48).

"Le principal mérite du *Stabat Mater* [de Pergolesi] est le charme sentimental de ses mélodies. Le charme sentimental est en effet le principal mérite de toutes les œuvres de Pergolesi, sacrées ou profanes, [et il] n'a pu être considéré comme un grand compositeur dans ces domaines que par des critiques totalement ignorants des œuvres de ses prédécesseurs ou contemporains."

C'est par ces paroles provocantes que l'érudit anglais Edward J. Dent expédia le pauvre Pergolesi dans son article pour une des premières éditions du *Grove's Dictionary of Music and Musicians*. Derrière ces mots – assurément malveillants – se cache le désir de démolir l'un des premiers essais rigoureux d'un nouveau genre, invention du XVIII^e siècle, pas moins sentimental que la musique de Pergolesi elle-même : la biographie romantique.

Des documents qui esquisser sa vie, nous pouvons tirer les principaux éléments sur lesquels fut construit ce nouveau genre : une identité "incertaine", l'éloignement d'un environnement familial insuffisant, et surtout une mort prématurée (il succomba à l'âge de vingt-six ans, probablement à la tuberculose).

Sa vie fut trop courte pour permettre de bâtir deux autres ingrédients incontournables de la biographie romantique, l'incompréhension et le triomphe sur l'inégalité (ou "le génie vaincra"). La postérité y pourvut cependant. Pergolesi fut-il incompris (autrement que par Dent) ? Aucune de ses tentatives de compositions d'*opera seria* – *Salustia* de Zeno et *Adriano in Sirio* et *L'Olimpiade* de Métastase – ne connut de succès extraordinaire. Il était cependant normal pour quelqu'un de son jeune âge de progresser lentement dans la tâche principale d'un compositeur italien du XVIII^e siècle, et en tout cas ses qualités furent reconnues assez vite pour lui valoir non seulement une rapide série de commandes, mais aussi sa reconnaissance comme maître de chapelle dans plus d'une maison aristocratique, chemin qui menait (brièvement) à Rome.

La renommée de Pergolesi, qui commença à proprement parler à sa mort, peut être le mieux comprise comme dialectique entre les qualités intrinsèques de sa musique et son utilité au service de l'idéologie. Même la petite quantité d'œuvres aidait à éviter les complications et contradictions inopportunes (elle eut également d'autres conséquences amusantes : Pergolesi est peut-être le seul compositeur dont l'édition moderne "complète" des œuvres contient plus de compositions apocryphes que d'authentiques !). Pour le XVIII^e siècle, et même beaucoup plus tard, le nom de "Pergolesi" évoque deux pièces. La première est la paire d'intermezzi de *La Serva padrona* (1733), dont la représentation à Paris en 1752 fut à l'origine de la fameuse Querelle des Bouffons, offrant un exemple de "naturel" à Rousseau et aux autres partisans de la musique italienne. L'autre est la composition de la séquence pour la Fête des Sept Douleurs de la B. V. M., le *Stabat Mater*, pour soprano, contralto et accompagnement de cordes. Pergolesi a peut-être écrit cette œuvre durant sa dernière maladie, au monastère franciscain de Pozzuoli. La tradition veut qu'elle ait été composée pour la confrérie aristocratique de l'église S. Maria dei Sette Dolori en remplacement de la composition d'Alessandro Scarlatti. En tout cas, sa position comme dernière œuvre (et peut-être incomplète) s'accorde bien avec son sentiment pathétique pour créer une aura de tragédie personnelle, et à cet égard elle appartient au même canon que le *Requiem* de Mozart.

Les intellectuels français pro-italiens n'ont pas joué un petit rôle dans l'élévation du *Stabat Mater* au niveau d'un mythe. Charles de Brosses l'a appelé "le chef-d'œuvre de la musique latine. Il n'y a guère de pièce plus vantée que celle-ci pour la profonde science des accords". Et Rousseau, dans son article sur le "duo" dans le *Dictionnaire de musique*, affirma que "le premier verset du Stabat [était] le plus parfait et le plus touchant qui soit sorti de la plume d'aucun musicien". Pour les écrivains de la fin du XVIII^e siècle, il servit de référence, comme dans la comparaison que Saverio Mattei (1784) fit avec le *Miserere* de Jommelli : le premier excellait dans le pathétique doux et tendre, le second dans le profond et tragique.

Le *Stabat Mater* fut non seulement imprimé à maintes reprises durant les premières années de son existence (à Londres à partir de 1749, en France également, mais jamais en Italie), mais il fut aussi utilisé, comme porteur de réflexions ultérieures. J.-S. Bach en fit une adaptation allemande précoce, *Tilge, Höchstes, meine Sünden* ; J.A. Hiller l'adapta sur un texte de Klopstock en 1773 ; le flamboyant Abbé Vogler "perfectionna" ses harmonies à la fin des années 1770 ; Paisiello l'"enrichit" en 1810 ; il servit de support à une ode d'Alexander Pope ; et en 1831 Alexey L'vov en fit une œuvre pour chœur et grand orchestre, avec trompettes, trombones et timbales ! Et cette liste n'est pas exhaustive.

Le statut canonique du *Stabat Mater* de Pergolesi doit sans aucun doute beaucoup à la recherche de nouvelles expressions du pathétique tendre. Un autre facteur peut aussi, cependant, avoir contribué à son élévation au rang de “classique”. Bien que le *Stabat Mater* n’ait rien de corellien, il contient deux passages d’inspiration “instrumentale” qui ont pu évoquer l’esprit (et la disposition) du compositeur de Fusignano, bien qu’ils appartiennent au domaine sacré du contrepoint solennel. Le premier de ces passages est l’introduction orchestrale de la strophe d’ouverture, qui rappelle un thème traité à maintes reprises par Corelli dans ses sonates en trio (op.1 n°2 et 5 ; op.2 n°2...) ; le second est le “*Fac ut ardeat*”, que l’on peut concevoir comme une allusion au style rigoureux de concerto grosso.

Deux éléments externes conditionnent le traitement musical de Pergolesi. L’un est l’atmosphère uniformément “douloureuse” du texte, qui conduit à la prédominance du mode mineur (trois sections seulement sont en majeur) ; l’autre est la construction métrique du texte, entièrement en octosyllabes, qui posait un problème – résolu en partie seulement – de variété d’expression. Si le *Stabat Mater* est un admirable exercice de création de treize voies vers la douce tristesse, il faut dire aussi que son pathétique est plus générique que spécifique : ses motifs ne répondent que rarement sans ambiguïté à des images particulières du poème. Padre Martini, dans son *Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto*, critique le fait que Pergolesi utilise les mêmes formules dans sa musique sacrée que dans *La Serva padrona*. L’accusation est faible, et de toute façon inspirée d’une idéologie. On peut cependant y trouver des affinités avec la rhétorique de l’*opera seria*, si l’on sait où les chercher. Les quelques sections en majeur, comme *Quae moerebat*, sont indubitablement inspirées par l’opéra. Pour le reste, la clé réside dans les *sections médianes* des arias “da capo” de Pergolesi pour *L’Olimpiade*, presque toutes en mineur, et pleines de semblables motifs tendrement pathétiques. – T. W.

Que Boccherini ait été un des plus brillants compositeurs de musique instrumentale de sa génération constitue un fait d’autant plus remarquable qu’il a passé dix ans de sa vie (de 1776 à 1785) dans l’isolement le plus complet. L’exil morganatique de son protecteur, l’infant Don Luis, à Las Arenas, petite localité de Ávila extrêmement éloignée de l’activité intense de la cour, ne l’a pas empêché de rester en contact avec les milieux musicaux européens. De leur côté, ceux-ci demeurèrent très attentifs à la production d’un compositeur “égaré” dans la partie extrême-occidentale du continent. Il faut dire que Boccherini entretenait une correspondance régulière et enrichissante avec des amis et éditeurs étrangers (essentiellement français) à qui il envoyait régulièrement ses dernières compositions – lesquelles bénéficièrent ainsi, bien avant sa mort, d’une très grande diffusion dans pratiquement toute l’Europe. Mais cela resta uniquement valable pour sa musique instrumentale, dont la production était au demeurant considérable : une cinquantaine de trios à cordes, près de cent quatuors et cent vingt-cinq quintettes, plus de deux cents œuvres diverses de musique de chambre, mais aussi des symphonies et des concertos. Car les pièces vocales religieuses ou profanes, nettement inférieures en quantité (et seulement en quantité) passèrent pratiquement inaperçues aussi bien du vivant du compositeur que jusqu’à nos jours.

Certes, ayant été durant sa période milanaise (marquée par l’influence de Giovanni Battista Sammartini) membre de l’un des premiers quatuors à cordes de l’histoire aux côtés de trois grands musiciens comme Manfredi, Nardini et l’altiste Cambini, Boccherini était devenu un violoncelliste d’exception et un compositeur visionnaire en matière de musique de chambre. Mais il n’en ignorait pas pour autant la musique vocale : lorsqu’il commence à travailler au *Stabat Mater*, il a déjà composé entre 1764 et 1766 une messe (parvenue jusqu’à nous de manière fragmentaire), deux motets et deux oratorios (*Gioas, Re di Giudea* et *Il Giuseppe riconosciuto*), la cantate profane *La confederazione dei Sabini con Roma* de 1765, sans compter quelques arias isolées. D’autre part, il était marié à la soprano Clementina Pelicho, qui était elle-même la sœur d’une des plus grandes divas du moment, Maria Teresa Pelliccia. En 1786 et sur la commande de la Comtesse de Benavente, il composera

pour le théâtre du palais madrilène de la Puerta de la Vaga une *zarzuela* intitulée *La Clementina*, magnifique opéra espagnol sur un livret de Ramón de la Cruz, le Metastase espagnol.

Comme on le voit, Boccherini n'est donc nullement indifférent à la musique vocale. C'est probablement vers la fin de 1781 que Don Luis lui demande d'écrire un *Stabat Mater* pour l'office de Las Arenas. Après avoir composé une première version pour soprano avec accompagnement de deux violons, un alto et deux violoncelles, le Toscan effectua une deuxième version en 1801, qu'il fit précéder d'une ouverture (le premier mouvement de sa *Symphonie op. 35/4 en Fa majeur* de 1782) et dans laquelle il ajouta deux autres chanteurs, un contralto et un ténor "*per evitare la monotonia di una sola voce... e la troppa fatica a quest'unica parte cantante... senza cambiar l'opera in niente*" ["Pour éviter l'effet de monotonie créé par une seule voix... et la fatigue que celle-ci éprouve... sans changer en rien l'œuvre", cette explication étant annotée de sa main dans la partition de la seconde version]. Celle-là fut affectée du numéro d'opus 61 ("*opera grande*") dans son catalogue autographe. Boccherini avait naturellement procédé à quelques légères modifications, particulièrement bien étudiées, pour adapter les parties instrumentales à la nouvelle disposition des voix solistes. L'articulation et la dénomination de quelques mouvements furent également modifiées ; de fait, c'est essentiellement le concept de la forme générale musique de chambre / orchestre qui diffère entre les deux versions. Dans la première, la voix est vraiment traitée comme un instrument de plus venant savamment se mêler au quintette à cordes.

Le *Stabat Mater* de "Don Luis Boquerini" est à l'image de son auteur, un homme particulièrement pieux qui ne pouvait achever un manuscrit sans écrire "*laus Deo*" ; à cette sincère spiritualité s'ajoute pourtant une allégresse inhabituelle dans l'expression religieuse souvent austère de son époque. Sous sa plume, les vers parfois lugubres de Jacopone da Todi (moine franciscain mort en 1306) acquièrent dans ce *Stabat Mater* une luminosité particulière, sans tomber dans la légèreté ou dans la vaine frivolité de bien des compositeurs du centre et du nord de l'Europe. Si la musique de Boccherini peut être imprégnée d'une certaine allure d'opéra (à l'instar des précédents magistraux d'Alessandro Scarlatti et Pergolesi), ce dramatisme n'en est pas moins élégant. La première et la dernière strophes, "*Stabat Mater*" et "*Quando corpus*" sont en fa mineur ; entre-temps, l'œuvre fluctue entre diverses tonalités : "*Quae moerebat*" et "*Fac me plagis*" en do mineur, "*Pro peccatis*" en La bémol majeur, "*Eja mater*" et "*Tui mater*" en Mi bémol majeur, "*Virgo virginum*" en Si bémol majeur et "*Fac ut portem*" en Fa majeur. La plupart de ces tonalités restent sombres et pathétiques, mais Boccherini ne tombe jamais dans la passion impudique : le thème mélodique de la première strophe est d'une noble mélancolie, l'inquiétude de "*Quae moerebat*" est toujours contenue – et que dire de la merveilleuse cantilène de "*Virgo virginum*", portée par le premier violon et l'alto et accompagnée par un subtil pizzicato dans le grave ?

Bien qu'elle appartienne sans conteste à son époque, cette musique reste très personnelle ; de rares passages évoquent les anciennes pratiques de la musique religieuse, comme la fugue "*Fac me plagis*", qui se réfère en partie à la musique officielle de l'église espagnole, ou la très orthodoxe strophe finale, dont les puissants accords terminaux de tierce picarde confèrent aux dernières mesures de l'œuvre un caractère tout à fait solennel. Mais en règle générale, Boccherini s'efforce de ne pas sortir du caractère profondément religieux du sujet ; s'il use des éléments techniques instrumentaux les plus variés, c'est uniquement pour accentuer l'expressivité du texte musical. Ces éléments sont très caractéristiques de son écriture : points d'orgues fréquents, sourdines, sforzandi, effets de vibrato et, naturellement, la présence constante du violoncelle comme instrument soliste de haut vol – un type d'écriture qu'il réservait aux pièces de musique de chambre, lorsqu'il jouait avec la famille Font pour le plaisir de l'Infant. – E. M.

Paradoxalement, c'est une image peu religieuse que nous avons du "prêtre roux" : bien sûr, des pièces sacrées telles que le

Gloria ont acquis une grande popularité, mais le nom de Vivaldi demeure incontestablement associé aux concertos avant tout, aux *Quatre Saisons* en particulier. On oublie que beaucoup de ses œuvres, quelles soient profanes ou non, étaient composées en vue d'une exécution dans une église. Vivaldi a passé en effet de longues périodes de sa vie à -enseigner et à écrire pour l'*Ospedale della Pietà*, un orphelinat de jeunes filles illégitimes fondé au ^{XIV}^e siècle. Il existait alors quatre institutions de ce type à Venise ; les dirigeants de la Pietà avaient compris depuis longtemps l'intérêt lucratif qu'ils pouvaient tirer de l'attrait des Vénitiens (mais aussi des touristes !) pour la musique... C'est ainsi que l'Ospedale était devenu le théâtre de manifestations musicales de haut vol, assurées par les musiciens de la maison – en l'occurrence, exclusivement des femmes, de tous âges, et pas seulement de pauvres orphelines... Bien que certains récits en fassent état comme s'il s'agissait de concerts, ces exécutions étaient nommément présentées comme des offices, dans lesquels s'inséraient des concertos joués aux moments appropriés. En principe, rien ne distinguait ceux-ci des concertos entendus dans les palais ou les théâtres. Il est cependant arrivé qu'une œuvre nous parvienne sous un titre différent, à l'instar des trois concertos pour San Lorenzo.

La plupart des compositeurs avaient mis en musique la séquence complète du *Stabat Mater*, à commencer par Pergolesi ; à l'inverse, Vivaldi traita l'hymne de manière très différente, à la fois concise et variée, en faisant appel à un enchaînement étrange de tempi et de répétitions qui ne correspondent pas exactement à la structure littéraire. – C. B.

Il semble que Gioacchino Rossini se soit inspiré de son prédécesseur Pergolesi lorsqu'en 1831 – deux ans après son *Guillaume Tell* et son retrait prématuré du monde de l'opéra – il accepta la commande de Don Manuel Fernandez Varela, conseiller d'État espagnol et archi-diacre dont il avait fait la connaissance à l'occasion d'une représentation du *Barbier de Séville* à Madrid. Ce fut le début d'une genèse compliquée : la création de l'œuvre, le vendredi saint de l'année 1833 dans la capitale espagnole, s'appuyait sur une partition à demi authentique dans laquelle Rossini, qu'une longue maladie avait contraint à interrompre son travail, avait comblé les mouvements manquants par des morceaux de la plume de son élève, Giovanni Tadolini. Cependant, Rossini s'opposa toujours avec la dernière fermeté aux différents projets de publication de cette version hybride, assortissant son refus de la menace de *poursuivre jusqu'à la mort* les éditeurs trop zélés qui n'en tiendraient pas compte. Cela était d'autant plus compréhensible qu'il n'avait jamais abandonné, mais seulement remis le projet d'achever de sa main son *Stabat Mater*. Enfin, probablement pas avant son retour à Bologne en 1838, il peut mettre à bien son projet, lentement, par étapes. L'ouvrage, conçu à l'origine en 12 mouvements, est désormais divisé en 10 sections, ces numéros pouvant, beaucoup plus nettement que dans la première version hybride, se lire comme le condensé de toute sa palette d'expression musicale. On y trouve des références au style d'église d'époques depuis longtemps révolues à côté d'airs brillants d'un *bel canto* généreux, voire exubérant, des couleurs orchestrales dramatiques à côté de séquences *a cappella* d'une pudeur austère et contemplative, des fugues puissantes et pesantes à côté de mélodies enlevées et faciles à retenir ou encore le ton tout simple de la cavatine. Soucieux sans doute de donner à l'ensemble une unité stylistique, Rossini recourt au procédé de la connexion cyclique, présent au travers de nombreuses ramifications, en particulier quand, peu avant l'apothéose finale, il fait référence, en les citant, aux premières mesures de l'œuvre.

Cette nouvelle version fondamentale du *Stabat Mater* fut créée à Paris, au Théâtre italien, le 7 janvier 1842 et, au début de la même année, elle fut dirigée à Bologne par Gaetano Donizetti et connut un succès prodigieux. *"Impossible de décrire un tel enthousiasme*, nota ce dernier. *Après la générale à laquelle Rossini assista en plein jour, il fut accompagné chez lui sous les acclamations par plus de 500 personnes. La même chose se produisit sous ses fenêtres après la première alors qu'il n'était même pas chez lui.* " En Italie, Rossini était considéré comme le héros national numéro un, sa musique, profane ou sacrée, était un fanal patriotique. Et pourtant, l'œuvre suscita d'emblée des réactions partagées. Alors que public et presse

l'accueillaient partout avec des acclamations frénétiques, les représentants de l'Église se montrèrent réservés, voire préoccupés par une musique à l'impulsion profane autant que sensuelle et qui paraissait traduire la douleur sans l'humilité qui l'eût intériorisée. Le débat fut particulièrement vif en Allemagne. D'un côté, Heinrich Heine s'efforça avec sincérité de rendre justice à l'œuvre en la replaçant dans la tradition de la musique d'église italienne, trouvant même un ton presque enthousiaste pour défendre la *ferveur sans détour* et l'*exubérance intérieure* de l'œuvre, non sans utiliser, bien sûr, Rossini pour polémique contre Mendelssohn, ce bigot plein d'envie. Au contraire, Richard Wagner, dans un commentaire destiné à la *Neue Zeitschrift für Musik*, donna libre cours à sa moquerie dédaigneuse : "*Rossini est dévot – tout le monde est dévot et les salons parisiens sont devenus des oratoires.*" Enfin, il n'y a pas jusqu'à aujourd'hui de présentation du *Stabat Mater* de Rossini qui fasse l'économie d'un débat approfondi sur la question du goût, renforcé en cela par l'autocritique pleine de coquetterie ironique à laquelle le compositeur s'était livré devant la critique Eduard Hanslick : "*Ce n'est pas une musique d'église pour vous autres, Allemands, avait avoué le compositeur, ma musique la plus sacrée n'est jamais que semi-seria.*" – R. H.

CD 22-24

REQUIEM

La "Messe des Morts" est généralement dénommée par le premier mot de son *introït* : *Requiem aeternam dona eis Domine* ("Donne-lui, Seigneur, le repos éternel"). Le rituel et l'organisation (*ordo*) de cette messe ont beaucoup varié selon les époques et les lieux, le rituel romain fixé seulement vers les ^{x^e} et ^{x^e} siècles étant le plus connu : à l'"ordinaire", réduit aux *Kyrie*, *Sanctus* et *Agnus Dei*, s'ajoutent l'*introït Requiem*, le graduel *Requiem*, le trait *Absolve*, l'*offertoire Domine Jesu Christe* et la communion *Lux aeterna*. Tout au long de la messe, à la manière de métaphores filées, ces textes développent trois thèmes principaux : le repos (*requiem*), la lumière (*lux*) et l'éternité (*aeternam, perpetua*). En France et en Angleterre, un autre rituel fut envisagé jusqu'à la Contre Réforme : *introït Requiem*, graduel *Si ambulem*, trait *Sicut cervus*, offertoire *Domine Jesu Christe* (avec de nombreuses variantes textuelles) et communion *Lux aeterna*. Dans le rite romain, le *Dies irae* (séquence des morts) s'est peu à peu substitué au trait officiellement prévu. En revanche, la France n'a toléré que tardivement cet usage controversé : les *Requiem* d'Ockeghem, Gilles, voire de Fauré n'ont pas de *Dies irae*.

Ce n'est qu'à partir du ^{xv^e} siècle que les musiciens commencent à composer des messes des morts polyphoniques, telles celles d'Ockeghem et de Brumel, celle de Dufay étant perdue. Par la suite, les *Requiem* connaissent la même diversité de traitement que les messes : ils peuvent être composés sur *cantus firmi* liturgique (depuis Ockeghem jusqu'à Duruflé) ; en style figuré de choral, comme chez Palestrina, Victoria, Morales, Du Caurroy, Cavalli ; en style concertant, pour solistes, chœurs et orchestre, comme ceux de Gilles, Campra, Hasse, Michael Haydn, Mozart, Berlioz, Verdi...

Le **Requiem de Mozart** fait partie intégrante d'un des mythes les plus tenaces de l'histoire, celui du compositeur ruiné, expirant dans l'indifférence générale. En faisant littéralement *tuer* à la tâche Mozart par son rival Salieri, le cinéma ravivait il y a quelques années un des "mythes associés" de cette triste fin, assez involontairement d'ailleurs. Car il se pourrait qu'on ait un peu oublié l'allégorie première de l'*Amadeus* de Forman, la victoire pour le moins amère de la médiocrité (intrigante) sur le génie (vulnérable). Mais il est toujours tentant de souscrire à de nouvelles légendes, surtout lorsque celles-ci touchent des hommes et des œuvres tellement "chargés" d'histoires et de fantasmes...

Certes, il reste une part de vérité dans chacune de ces affabulations : effectivement, Mozart ne laisse à sa veuve que quelques

florins, une vraie misère. Mais il a perçu durant la seule année 1791 au moins 5,700 florins (ce qui, en Europe, correspondrait aujourd'hui à plus d'une quinzaine de milliers d'euros), c'est-à-dire autant que Haydn la même année, lequel est à ce moment-là au faîte de sa gloire londonienne ! À cette différence près que Mozart est alors criblé de dettes ; il préfère donc les rembourser au plus vite, comme le montrait assez récemment le musicologue H.C. Robbins Landon, discréditant chiffres à l'appui l'image d'un Mozart pour le moins dispendieux. Concentrés sur le second semestre de 1791, ces rentrées d'argent attestent qu'il a honoré plusieurs commandes importantes et qu'il n'est donc nullement tombé dans l'oubli.

Bien sûr, on le néglige à la cour de Vienne. Le nouvel empereur Léopold II l'a seulement confirmé dans la position de "compositeur de la Chambre Impériale et Royale", laissant à Salieri – perpétuel rival, en effet – la part du lion, celle du *Kapellmeister* et principal compositeur de la cour. Mais sa réputation va grandissant sur la scène populaire où à l'étranger : la collaboration avec Schikaneder aboutit en septembre 1791 au succès de *La Flûte enchantée*, au sortir d'un voyage épuisant à Prague où il vient de créer *La Clémence de Titus*. Il doit encore écrire le *Concerto pour clarinette* pour son ami Stadler, juste avant le *Requiem*. Mozart ne s'est pas consacré à la musique religieuse depuis huit ans. En 1783, la création de sa célèbre *Messe en ut mineur* K.427 précédait de justesse l'application du décret de Joseph II, interdisant l'emploi de la musique sacrée avec orchestre en dehors des jours de fête. Cause unique du silence de Mozart et Haydn dans ce genre à la fin des années 1780, cet édit sera progressivement aboli – au point qu'en avril 1791, notre homme peut sérieusement entreprendre une nouvelle "grande messe" avec enthousiasme. Les autorités ont accueilli favorablement sa candidature à la succession du vieux Kapellmeister de la cathédrale Saint-Étienne, Hofmann, qu'on dit mourant. Mais son rétablissement inattendu laissera Mozart dans l'expectative, qui n'a pas dû poursuivre sa future grande messe au-delà de la première pièce. Robbins Landon pense en effet qu'il s'agit du *Kyrie* K.341, longtemps attribué au séjour à Munich de 1780 en raison de son instrumentation : il partage pourtant avec le *Requiem* la même tonalité de ré mineur, une atmosphère extrêmement dramatique et des effets impressionnants (bois par deux, quatre cors, deux trompettes, timbales et cordes) – comme on pourra le constater à l'écoute de cet enregistrement. Arrive juillet, juste avant le départ pour Prague. Mozart reçoit la visite du mystérieux "homme en noir" (ou en gris, selon les sources), qui vient passer commande d'une messe pour les morts. L'homme refuse de déclarer son identité et celle du commanditaire. Il explique seulement que ce dernier a perdu un être qui lui était très cher, qu'il souhaite célébrer tous les ans sa disparition, qu'il paiera bien si Mozart termine dans les temps qui lui sont impartis (environ un mois). Il lui accorde une première avance. On connaît aujourd'hui toute la vérité dans cette affaire grâce aux travaux du musicologue Otto Deutsch (1964) : il découvrit un document signé en 1839 par un certain Anton Herzog, employé du comte von Walsegg, riche propriétaire et amateur éclairé des arts. Moyennant de copieuses rétributions comme prix du silence, Walsegg se faisait composer diverses œuvres dont il substituait au véritable nom d'auteur le sien propre. Pour ce qui concerne le *Requiem*, la commande faite à Mozart devait servir à honorer la mémoire de son épouse, décédée quelque temps auparavant.

Il se trouve qu'en juillet, Mozart a d'autres choses en tête, et lorsque l'homme en noir revient un mois plus tard, il est sur le point de partir à Prague et n'a encore rien fait. Occupé ensuite par le *Concerto pour clarinette* et la cantate maçonnique K.623, il ne s'attellera à la tâche qu'en octobre ; très affaibli, il compose de plus en plus lentement et lorsqu'il se voit obligé de s'adonner le 20 novembre, seul l'*Introït* est orchestré. Toutes les autres pièces sont esquissées : les cinq suivantes restent à l'état de *particella* (ébauches du type d'écriture chorale voulue, premier violon, basse continue, entrées polyphoniques éventuelles...), et le *Lacrimosa* s'arrête à la huitième mesure : ce sont probablement les dernières notes qu'il a écrites. Plusieurs sources semblent attester que Mozart était persuadé d'avoir été empoisonné par le clan Salieri, et qu'il écrivait un *requiem* pour sa propre mort. Au vu des récentes études médicales concernant son décès et toujours selon Robbins Landon, il semble que Mozart ait été emporté par une conjonction de maladies chroniques auxquelles il était sujet depuis l'enfance, qui se seraient aggravées

pour cause d'épuisement. Les saignées subies alors provoquèrent une hémorragie cérébrale qui laissa Mozart hémiplegique avant d'être emporté par une broncho-pneumonie, dans la nuit du 4 au 5 décembre 1791.

Constance Mozart tenait à présenter à Walsegg une œuvre prétendument achevée par Mozart, ne serait-ce que pour percevoir le solde de la commande. Pour ce faire, elle proposa la partition à un protégé de Mozart, Eybler, qui, écrit-elle, déclina humblement l'invitation. C'est donc à contrecœur qu'elle la confia à Süssmayr : il connaissait bien le maître, mais, visiblement fâchée contre lui, Constance paraît ne lui accorder qu'un maigre talent. En tout cas, il s'acquitta de ce travail (ajoutant au passage à l'instrumentation du *Kyrie* par Freystädter des trompettes et des timbales), signa le manuscrit du nom de Mozart et le fit livrer à Walsegg, rendu ainsi victime de sa propre supercherie. Le "*Requiem* du Comte Walsegg" serait créé lors d'un office commémoratif le 14 décembre 1793, sans que personne ne soit vraiment dupe, d'ailleurs.

Que le *Requiem* s'impose aujourd'hui comme un chef-d'œuvre est dû au fait que le travail véritablement créatif de Süssmayr s'est trouvé fort limité. Même si le *Sanctus* et l'*Agnus Dei* sont de sa propre main, il semble inconcevable que Mozart ne lui ait pas donné des instructions assez précises tant pour l'admirable quatuor vocal du *Benedictus* que pour l'intervention chorale de l'*Hosanna* et du *Sanctus*. On peut supposer que les entrées polyphoniques de ces deux pièces ont été fournies par Mozart, mais que leur exploitation – qui tourne court – soit de Süssmayr. La musique de la *Communion* reprend strictement celle de l'*Introit* et de la fugue du *Kyrie* ; quant aux autres parties à l'état d'ébauche, elles auraient pu être complétées par n'importe quel musicien de l'époque. Que Mozart ait prescrit ou non un tel usage des trompettes et des timbales, ce *Requiem*, depuis l'ensemble jusqu'aux plus fins détails, reste totalement dominé par sa personnalité : non pas celle d'un homme superficiel et frivole, mais celle d'un être terrorisé par la perspective de sa mort imminente. – C. G.

Dans l'histoire de la musique, certaines œuvres ont atteint une telle popularité que l'on associe spontanément à leur titre le nom de leur compositeur : tel est le cas pour la *Messe en si mineur*, l'*Oratorio de Noël* ou la *Neuvième Symphonie*. De la même façon, tout mélomane est capable de dire sans hésitation aucune qui a écrit le *Requiem allemand*. Ce que l'on sait cependant moins, c'est que cette dernière composition a dû parcourir un long chemin avant d'acquiescer sa forme définitive. D'assez longues phases créatrices, ponctuées de nombreuses interruptions, furent nécessaires à Johannes Brahms pour mener à terme certaines de ses compositions. S'il mit près de quinze années à finir sa *Première Symphonie* (1876), l'on sait aussi avec certitude que le *Requiem allemand*, créé à Leipzig en 1869 sous sa forme achevée, avait été commencé dans les années 1850. Entre ces deux dates, se produisirent des événements d'une importance capitale dans sa vie : en 1856 meurt Robert Schumann, avec qui il était très lié et, en février 1865, Brahms, alors âgé de trente-deux ans, perd sa mère.

Au cours de cette période, il avait déjà travaillé aux première et deuxième parties, même si – entre 1861 et 1865 – il avait interrompu ce travail pour se consacrer à des œuvres pour chœur à cappella. Il le reprend pour écrire la quatrième partie et envoie l'ensemble à Clara Schumann en lui précisant qu'il songe à composer "*une sorte de Requiem allemand*". L'on sait qu'entre Brahms et Clara Schumann s'était développée une relation intense, passionnelle. En 1866, à Noël, ce fut elle qui, la première, prit connaissance des six parties que l'œuvre comportait alors. Quelques jours après avoir reçu la partition, elle écrit à Brahms : "*Je suis comme pénétrée tout entière de ton Requiem, c'est un morceau d'une grande puissance, qui s'empare totalement de l'être, comme peu d'autres œuvres y parviennent. Sa profonde gravité, alliée à toute la magie de sa poésie, produit un effet merveilleux, à la fois bouleversant et apaisant.*"

Il devait s'écouler près d'une année encore avant que des parties de l'œuvre ne fussent exécutées pour la première fois. Il nous paraît aujourd'hui tout simplement grotesque qu'à Vienne, on ait pu penser que le public abonné ne serait pas capable d'écouter plus de trois parties de l'œuvre (associées à huit parties de *Rosamunde* de Schubert) et que, à Brême, le vendredi saint de l'année

1868, lors de la création de la version en six parties, l'on ait notamment introduit, après la troisième partie, l'air de Haendel "*I know that my Redeemer liveth*", tirée du *Messie*. Alors que la plupart des spectateurs viennois avaient fort mal accueilli l'œuvre, celle-ci remporta à Brême un véritable triomphe et dut être jouée, deux semaines plus tard, dans la salle des concerts. Cette fois-là, on intercala entre deux parties l'aria d'Agathe "*Wie nachte mir der Schlummer*" ("Comment le sommeil pourrait-il me gagner"), tirée du *Freischütz*. Ces "améliorations", qui, de nos jours, paraissent absurdes, étaient essentiellement motivées par des considérations d'ordre théologique, des réserves émises sur le choix du texte du Requiem. Qu'il n'utilisât pas le texte latin de la traditionnelle messe des morts était déjà pour le moins inhabituel, même si le fait n'était pas unique dans l'histoire de la musique – que l'on songe par exemple aux *Musikalische Exequien* de Heinrich Schütz. Plus décisif encore était cependant un aspect de l'œuvre de Brahms, évoqué par le chef d'orchestre Reintaler : "*Il manque pour une conscience chrétienne le centre autour duquel tout gravite, à savoir la mort rédemptrice du Seigneur. Si le Christ n'est pas ressuscité, alors votre foi est vaine, dit saint Paul.*" Brahms avait lui-même établi le texte de son Requiem en choisissant et rassemblant divers passages de l'Écriture sainte et avait surtout concentré son attention sur les composantes humaines de ceux-ci. "*En ce qui concerne le texte, je reconnais volontiers que j'aimerais bien laisser l'allemand de côté pour ne considérer que l'homme...*" Reintaler aurait voulu que Brahms ajoutât une partie qui tînt compte de sa critique mais le compositeur n'accéda pas à sa demande. Ce dernier continua cependant de travailler à son œuvre et écrivit en mai 1868 l'actuelle cinquième partie "à la mémoire de sa mère". L'œuvre se trouvait ainsi achevée, et ses sept parties furent jouées pour la première fois – l'exécution ne fut d'ailleurs pas particulièrement brillante – au Gewandhaus de Leipzig, sous la direction de Carl Reinecke. Ce 18 février 1869 marque la naissance du chœur du Gewandhaus mais aussi le premier triomphe du *Requiem allemand* : au cours des dix années suivantes, il fut donné pas moins de cent fois dans les seuls pays germaniques. La percée artistique du Hambourgeois qui avait élu domicile à Vienne était réalisée.

Même si le *Requiem allemand* s'est affranchi de tout lien liturgique, il procède cependant d'une religiosité profonde. Mais, contrairement au requiem traditionnel, qui est une messe pour l'âme du défunt, ce sont des pensées de consolation et de pitié à l'égard des vivants qui jouent, à côté de l'expression de la douleur, un rôle essentiel dans le *Requiem allemand*. – R. W.

À ceux qui l'interrogeaient sur la genèse de son *Requiem*, **Fauré** répondait : "Mon Requiem a été composé pour rien... pour le plaisir si j'ose dire" ; dans un entretien, il précise qu'il "a cherché à sortir du convenu", préférant exprimer sa sensibilité d'artiste, sa conception personnelle de la mort comme "une délivrance heureuse, une aspiration au bonheur d'au-delà, plutôt que comme un passage douloureux". L'œuvre date pour l'essentiel de l'automne 1887 et du tout début de 1888 (*Pie Jesu, Introit et Kyrie, In Paradisum, Agnus Dei et Sanctus* selon l'ordre de composition). Ces cinq morceaux furent exécutés à la Madeleine à Paris, le 16 janvier 1888, au cours d'un office funèbre, et sous la direction de l'auteur, maître de chapelle de la paroisse.

La composition avait été si rapide que Fauré n'avait pas eu le temps d'achever l'orchestration qui comprenait alors altos et violoncelles divisés, orgue, harpe et timbales. À cet ensemble restreint, le musicien ajouta bientôt deux cors et deux trompettes pour une nouvelle audition à la Madeleine, en mai 1888.

L'*Offertoire* fut écrit en deux temps : esquissé en 1887, le seul solo de baryton (*Hostias*) fut réalisé au printemps de 1889, tandis que l'admirable chœur en canon qui l'entoure fut probablement intégré à l'œuvre en 1894. Le *Libera me* fut d'abord écrit pour solo et orgue en 1877, avant d'être repris dans le *Requiem* en 1891. Il comporte trois trombones. Cette genèse assez complexe est tout à fait imperceptible à l'audition tant le style est homogène. L'œuvre continua à

cette époque à être jouée sous la direction de Fauré, avec les moyens relativement réduits de la Madeleine : une maîtrise d'enfants d'environ trente voix chantant les parties de soprano et d'alto (les femmes étaient exclues du sanctuaire, selon la tradition romaine encore en usage), quelques voix d'hommes (quatre basses et quatre ténors, complétés de quelques surnuméraires pour les fêtes solennelles), une contrebasse et l'orgue de chœur (un Cavaillé-Coll). Les cordes et instruments à vent s'ajoutaient pour l'occasion à cet effectif permanent. Les premiers solistes furent le jeune Louis Aubert (un enfant de la maîtrise) pour le *Pie Jesu* et Louis Baillard, soliste du chœur, pour l'*Offertoire* et le *Libera me*.

L'orchestration de Fauré était si originale (pas de violons, pas de bois) que son éditeur (Hamel) lui conseilla de réaliser une version pour grand orchestre symphonique avant de publier la partition. Les choses traînèrent en longueur, si bien que l'œuvre, achevée pour l'audition du 17 mai 1894 en concert, ne parut qu'en 1900 (réduction chant et piano de Roger Ducasse) et 1901 pour la partition d'orchestre. Aucune source manuscrite de cette version publiée n'ayant été retrouvée dans les archives de l'éditeur ni dans celles du musicien, j'avancerai, avec prudence, le nom de Roger Ducasse (un élève de Fauré) comme possible réorchestrateur.

Le retour à la conception première de l'auteur était naturellement d'un réel intérêt. La découverte du matériel original de la Madeleine, corrigé et en partie copié par Fauré lui-même, nous a servi de source essentielle car les fragments conservés de la partition d'orchestre manuscrite superposent divers états de l'orchestration d'une manière parfois inextricable et sont par ailleurs incomplets des trois morceaux avec soliste.

La reconstitution patiente de la partition telle qu'elle fut jouée en 1893-1894 a été réalisée avec le concours amical du chef d'orchestre Roger Delage. Cette version réellement originale de l'œuvre est d'une évidente utilité lorsque l'on donne le *Requiem* de Fauré dans le cadre d'une église. La version symphonique, publiée par Hamelle, reste recommandable pour toute audition dans un vaste auditorium : même si elle ne reflète pas l'idée première de l'auteur, elle a été acceptée et signée par lui, mais les connaisseurs préféreront sans doute la version authentique de cet authentique chef-d'œuvre. — J.-M. N.

Maurice **Duruflé** fut un musicien complet. Remarqué à Louviers, sa ville natale, par Maurice Emmanuel que connaissait son père, il vint à Paris pour y effectuer ses études auprès de Charles Tournemire, avant de recueillir l'héritage spirituel et technique de Louis Vierne dans les années 1920, puis celui de Jean Gallon. Paul Dukas fut son professeur de composition au conservatoire de Paris, où ses camarades s'appelaient Olivier Messiaen, Jehan Alain, Tony Aubin et Georges Hugon... Profondément attaché au chant grégorien, cet ancien élève de la maîtrise Saint-Évode de Rouen allait devenir en quelques années l'un des musiciens les plus brillants de sa génération, aux côtés d'une cohorte de jeunes organistes, compositeurs et improvisateurs à l'avenir prometteur : André Fleury, Gaston Litaize, Jean Langlais, Olivier Messiaen, Jean-Jacques Grunenwald, Daniel-Lesur... Ils allaient incarner la renaissance de l'orgue français dans les années 1930, servant un instrument néo-classique désormais plus souple, plus coloré, plus apte à traduire au plus près leur inspiration. Nommé organiste de Saint-Étienne-du-Mont à Paris en 1930 après avoir remporté le prestigieux Prix des Amis de l'Orgue, Duruflé a déjà à son actif un certain nombre d'œuvres d'inspiration sensible et raffinée et au langage très personnel, comme le *Scherzo* ou le *Triptyque sur le Veni Creator* composés sur son orgue de Louviers.

Épris d'équilibre et de raffinement, Maurice Duruflé demeura toute sa vie un homme discret. Écrivant peu et lentement, il savait combiner avec adresse la polyphonie et l'écriture symphonique, l'utilisation du chant grégorien et la touche impressionniste héritée de ses aînés Debussy, Dukas, Schmitt, Ravel et Fauré. Jamais complètement satisfait de son ouvrage, habité par un sens autocritique peu commun et animé par un idéal artistique très pur, il se consacra aux grandes formes traditionnelles (prélude, fugue, toccata, choral et variations, scherzo), livrant une œuvre achevée, aussi "parfaite" que possible – une recherche de la perfection qui lui vaudra de se placer aux côtés des compositeurs "classiques" du *xx^e* siècle.

À travers son œuvre religieuse, Duruflé nous dit aussi sa foi profonde, tout particulièrement dans le célèbre *Requiem* op.9, terminé en 1947. Cette œuvre, d'abord écrite pour soli, chœurs, orchestre et orgue, fut transcrite pour orgue et chœur en 1948 ; la troisième version, pour un orchestre d'effectif réduit, fut finalisée en 1961. La première eut lieu le 2 novembre 1947 à la salle Gaveau, sous la direction de Roger Désormière, avec les chœurs de la radio dirigés par Yvonne Gouverné, et les solistes Hélène Bouvier et Camille Maurane.

Duruflé eut d'abord l'idée de composer une suite de morceaux pour orgue basée sur les thèmes grégoriens de la messe des morts. Puis il se rendit compte qu'il ne pouvait dissocier le texte latin de la musique instrumentale. Son projet se transforma donc en une œuvre de plus grande ampleur et trouva son accomplissement final dans ce Requiem. Cette messe comprend les neuf parties de la messe des morts : Introït, Kyrie, Domine Jesu Christe, Sanctus, Pie Jesu, Agnus Dei, Lux Aeterna, Libera me et enfin In Paradisum, ultime réponse de la foi à toutes les questions par l'envol de l'âme vers le paradis. Laissons la parole à Maurice Duruflé :

“Ce Requiem est entièrement composé sur les thèmes grégoriens de la messe des morts. Tantôt le texte musical a été respecté intégralement, la partie orchestrale n'intervenant alors que pour le soutenir ou le commenter ; tantôt je me suis simplement inspiré du texte latin, notamment dans le Domine Jesu Christe, le Sanctus et le Libera me. D'une façon générale, j'ai surtout cherché à me pénétrer du style particulier des thèmes grégoriens. Quant à la forme musicale de chacune des pièces composant ce Requiem, elles s'inspirent généralement de la forme même proposée par la liturgie (...) L'orgue est souvent présent pour souligner certains accents, il représente certains apaisements de la foi et de l'Espérance. Ce Requiem n'est pas un ouvrage éthéré qui chante le détachement des soucis terrestres, il reflète, dans la forme immuable de la prière chrétienne, l'angoisse de l'homme devant le mystère de sa fin dernière. Il est souvent dramatique, ou rempli de résignation, d'espérance ou d'épouvante, comme les paroles mêmes de l'Écriture qui servent à la liturgie. Il tend à traduire les sentiments humains devant leurs terrifiantes, inexplicables ou consolantes destinées.” – F. B.

LES TEMPS MODERNES

Pour Romain Rolland, “il en est de la *Missa Solemnis* comme de la Sixtine de Michel-Ange”, c’est-à-dire une œuvre grandiose qui dépasse l’homme et son siècle pour transmettre un message d’éternité. L’artiste romantique est un être supérieur qui doit guider, sinon édifier, son prochain. De fait, dans la *Missa*, l’ultime chef-d’œuvre religieux du compositeur, Beethoven déverse toute la sincérité et la complexité de sa foi chrétienne (teintée de franc-maçonnerie et d’un certain déisme), pour la faire partager par tous : “Mon principal dessein était de faire naître le sentiment religieux chez les chanteurs comme chez les auditeurs et de rendre ce sentiment durable.” Il souhaitait, dit-il, “s’approcher de la divinité plus que d’autres mortels et répandre à partir de là les rayons de la divinité parmi le genre humain”. C’est peut-être sous cet éclairage que nous devons déchiffrer l’exergue au *Kyrie* : “Venu du cœur [d’un seul homme], puisse cela retourner au cœur [de tous].”

Beethoven composa sa *Missa Solemnis* dans l’espoir de la faire chanter lors de la célébration d’investiture de l’archiduc Rodolphe (1788-1831) à l’archevêché d’Olmütz (en Moravie) le 9 mars 1820. Rodolphe, fils de l’empereur Léopold II, était son plus assidu élève de piano et de composition, et son mécène le plus fidèle depuis 1809. Lui et Beethoven se vouaient une admiration et un attachement réciproque. Par ailleurs, le musicien nourrissait, semble-t-il, l’espoir de devenir un jour le maître de chapelle de l’archiduc, espoir qui pourrait bien avoir été l’une des raisons de la composition de la *Missa*. Toutefois, Beethoven ayant toujours eu besoin de mûrir ses œuvres longuement, la partition ne fut pas prête à la date dite, et absorba son énergie pendant près de cinq ans. Le *Kyrie* fut ébauché en avril-mai 1819, le *Gloria* entre juin et décembre, le *Credo* jusqu’à la fugue du “Et vitam venturi” ainsi que quelques fragments du *Sanctus* entre janvier et mars 1820. Le *Credo* fut achevé entre la fin avril et juillet. Le *Benedictus* fut rédigé entre novembre et février 1821, l’*Agnus Dei* et le “Dona nobis pacem” furent esquissés entre mars et juillet pour être achevés en août 1822. La partition subit encore quelques retouches jusqu’en novembre. Beethoven consacra les sept mois suivants à préparer des exemplaires destinés aux grandes cours et aux hautes personnalités européennes, dans l’idée d’en retirer quelques subsides, mais ce projet de souscription ne lui rapporta quasiment rien. Contemporaine des trois dernières sonates pour piano, la *Missa* fut publiée chez Schott à Mayence en avril 1827, quelques jours après la mort de son auteur. La première exécution se tint à Saint-Pétersbourg le 7 avril 1824 dans le cadre d’un concert de la Société Philharmonique donné au profit des veuves des anciens sociétaires. Les Viennois durent attendre le 7 mai suivant pour entendre le *Kyrie*, le *Credo* et l’*Agnus Dei* (réunis sous le titre de “Trois grands hymnes avec solos et chœur”) chantés au Kärntner-Theater sous la direction de Michael Umlauf, aux côtés de l’ouverture opus 124 (“la consécration de la maison” dans le style de Haendel), et de la *Neuvième symphonie*, composée entre 1822 et 1824. Bien que la salle ait été comble et que le concert remporta un franc succès, il manquait l’essentiel : la famille impériale et l’archiduc Rodolphe. La recette même, tous frais déduits, fut maigre : Vienne était à l’heure de Rossini et de l’opéra italien.

L’opéra italien : là est le problème auquel Beethoven refusa toujours de sacrifier. En décembre 1819, il confiait son mépris pour “la musique sacrée habituelle [qui] a dégénéré en musique d’opéra”. En cela, il rejoignait E.T.A. Hoffmann qui s’élevait contre la grandiloquence des messes contemporaines, considérant que seul l’art des anciens maîtres (Palestrina, Bach, Haendel) était digne d’exprimer l’esprit religieux le plus sincère et le plus profond. Beethoven sentit ce même besoin de retourner aux sources, et se fit ouvrir les portes de la Bibliothèque impériale pour consulter les modèles du passé. Quel Modèle en effet pouvait-il prendre dans la musique liturgique viennoise ? La *Messe en ut mineur* K.427 de Mozart est fragmentaire. Beethoven

ne pouvait guère s'appuyer sur ses productions antérieures. Son oratorio *Le Christ au mont des Oliviers* (1803), écrit en quelques semaines sous l'influence de Haydn, n'était guère satisfaisant. De même, sa *Messe en Ut majeur* (1807), commandée par le prince Esterhazy, lui avait valu un cuisant échec public, car écrite à l'encontre des conventions : elle mettait en avant les voix au détriment de l'orchestre ("la pure musique d'église ne devrait être exécutée que par les voix", aurait-il dit). En homme fidèle à ses principes, Beethoven poursuivait malgré tout sa quête d'un style religieux moderne et vrai.

La *Missa Solemnis* reprend cette recherche à l'endroit où la *Messe* opus 86 s'était arrêtée : en plus du style choral comparable à un Palestrina ou à un Haendel comme dans le "Et resurrexit" et le "Osanna"), elle intègre l'écriture symphonique qui devient un véritable véhicule du texte de l'Ordinaire plutôt qu'un simple soutien harmonique. Chez Beethoven, l'orchestre a son rôle à tenir, énonçant assez souvent le thème tandis que les voix (solistes ou non) déclament indépendamment le texte, comme dans le "Domine Deus" du *Gloria* (où l'acclamation du chœur se superpose au motif ascendant de l'orchestre qui annonçait le début du morceau), ou dans le *Benedictus* (où le superbe solo de violon s'ajoute aux voix, comme pour exprimer l'ineffable). Parallèlement à ce procédé moderne, le compositeur emploie des archaïsmes : les modes dorien et mixolydien, des réminiscences de grégorien dans l'"Et incarnatus est" (soulignées par les ondulations de la flûte qui ne sont pas sans évoquer l'Esprit Saint), ou des figures musicales traditionnelles pour rendre certaines images du texte liturgique (par exemple, le dessin descendant sur "descendit" et le dessin ascendant sur "ascendit"). Les citations fugitives du *Messie* de Haendel dans le *Gloria* et l'*Agnus Dei*, ainsi que l'usage d'artifices théâtraux comme la fanfare de l'*Agnus Dei* prêteraient à croire que la *Missa* est une œuvre décosuée. Il n'en est rien. Tous ces éléments, modernes ou hérités du passé, s'intègrent parfaitement, et sont cimentés par une cellule génératrice *sol-fa#-si-la-sol-fa#* qui intervient dès le début du *Kyrie*, pour se transformer merveilleusement dans le prélude ouvrant le *Benedictus*. Quant à son usage liturgique potentiel, la *Missa*, à l'instar de la *Messe en si mineur*, appartient par ses dimensions (deux fois la longueur moyenne d'une messe de Haydn) bien plus au concert qu'à l'église. Beethoven étudia le texte de l'Ordinaire avec sérieux, suivant scrupuleusement "les moindres nuances de tous les mots" (Romain Rolland). Parfois, il escamote certains passages (par exemple, de "in spiritu" à "Confitetur in unum baptisma" dans le *Credo*) n'évoquant pas en lui "un vif intérêt", pour s'appesantir sur d'autres répondant mieux à ses préoccupations personnelles. Ainsi, les "Miserere" implorants du *Gloria* et de l'*Agnus Dei*, qui contrastent avec l'atmosphère apaisée du *Benedictus*, témoignent d'un doute de plus en plus oppressant. La *Missa* ne s'achève pas en un chant de triomphe, mais en une imploration laissant place à une interrogation : "Beethoven croit-il vraiment que la prière sera exaucée ?" se demande Ernest Newman. En fait, plus Beethoven avançait dans son travail, plus il prenait conscience que la "paix intérieure et extérieure" ne pouvait être "forcée victorieusement" comme la fanfare de l'*Agnus Dei* pourrait le suggérer, mais qu'il fallait l'"implorer". Sur le plan de la foi, la *Missa Solemnis* serait-elle un échec ? Cinq ans de labeur auraient-ils conduit Beethoven à douter de la vie éternelle, doute qui le préoccupa dès 1803 ? Pouvait-il trouver l'apaisement dans un monde agité par des guerres incessantes ? Il avait besoin, pour recouvrer cette paix intérieure, de "s'attaquer" à un autre texte porteur d'espoir : l'*Hymne à la Joie* de Schiller. — J.-P. M.

Étrange, en vérité : nous connaissons ses symphonies, un bon nombre de ses pièces pour piano, à la rigueur les quatuors à cordes et, bien sûr, le *Songe d'une nuit d'été* et le concerto pour violon. Mais parmi toute la musique sacrée de **Mendelssohn**, seuls les deux grands oratorios *Paulus* et *Elias* se sont réellement maintenus au répertoire. Dans la perspective actuelle, les petites pièces liturgiques qu'il composa tout au long de sa carrière (et qui illustrent quasiment tous les stades de son évolution) peuvent paraître un peu accessoires — comme les rameaux adventices d'une œuvre par trop assujettie aux dimensions imposantes de la salle de concert ou à l'intimité du salon pour tenter sérieusement de résoudre le conflit caractéristique de la musique sacrée romantique, entre qualité artistique et facilité d'emploi !

Les œuvres présentées ici ne sont pas marginales pour autant. D'abord, la réputation de Mendelssohn comme homme de l'art sacré n'était plus à faire. Ce n'était pas un hasard s'il se vit confier la direction de la musique d'église en Prusse par le roi Frédéric Guillaume IV qui, depuis son accession au trône l'été précédent, voulait faire de Berlin une métropole culturelle de premier plan. Installé officiellement le 22 novembre 1842 dans les fonctions de directeur artistique de l'église cathédrale, le maître de chapelle du Gewandhaus de Leipzig, célèbre et adulé, se voit confier une troupe d'élite composée de choristes et d'instrumentistes recrutés tout exprès pour lui. Et même si, à Berlin, la situation n'évolue pas comme le souhaitait Mendelssohn, même si de profonds différends entre lui, le roi et le clergé l'amèneront à quitter la cathédrale et la ville dès le début de l'année 1844, il ne renonce pas à composer de la musique religieuse.

Ensuite, il ne semble pas exister chez lui de différence de nature entre le langage sacré et le langage profane. Ce sens de la forme dont rayonne toute son œuvre, et qui s'avère plus affirmé encore que sa grâce mélodique, caractérise les symphonies tout autant que les motets et les psaumes. Jamais la musique ne se fait l'humble servante des paroles, jamais elle n'est rabaissée au rang de simple vecteur d'un message religieux – bien au contraire : elle insuffle au texte une vie nouvelle grâce à l'éloquence d'une harmonie éminemment sérieuse, grâce surtout à l'autonomie et à la cohérence de son architecture, dans la droite ligne de cette tradition qui va de Josquin Desprez à Bach. *“Il aime un peu trop les morts”*, avait un jour persifflé Hector Berlioz. Mais quand Mendelssohn, protestant convaincu qui connaissait sa Bible, se réfère à ses grands ancêtres, ce n'est jamais que avec la désinvolture du polygraphe : c'est toujours avec la lucidité aigüe d'un chroniqueur érudit, celle de ce tout jeune génie qui avait jadis, dans la mouvance de la Singakademie de Berlin dirigée par Carl Friedrich Zelter, étudié à fond les règles de la polyphonie vocale pour les soumettre plus tard à une interprétation neuve et subjective en les associant au vocabulaire émotionnel du romantisme.

Il ne craignait pas les rapprochements, reconnaissant ingénument : *“Nul ne peut m'empêcher d'aimer ce que m'ont légué les grands maîtres et de poursuivre leur travail, car on ne peut demander à personne de tout réinventer ; mais il faut que ce soit, dans la mesure du possible, une continuation et non une reproduction mécanique de ce qui existe déjà.”*

Tradition et création sont les concepts clefs d'un credo artistique où un somptueux contrepoint à la manière de Bach trouve tout autant sa place que des accords aux rythmes simples. Ainsi, en associant les techniques les plus diverses, Mendelssohn crée de petites unités structurelles : des passages à l'unisson, des phrases de chorals déclamées sur le mode syllabique, des polyphonies enrichies de soli composent un bouquet de styles vocaux dont la luxuriance ne se retrouve chez aucun de ses contemporains. Mais cette richesse d'expression même aboutit à une musique paradoxale : trop liturgique pour la salle de concert, trop concertante pour l'église, elle semble obstinément rétive à toute classification, se refuse à toute fonction bien définie. Dilemme qui explique peut-être son manque de popularité.

La constellation opus 23 représente la première incursion de Mendelssohn dans le domaine vénérable du motet choral avec cantus firmus, tel qu'il l'avait rencontré sous la férule de Zelter. Les sonorités y sont plus subtiles que dans les œuvres antérieures, la polyphonie plus légère et plus fluide, traitée avec moins de rigueur académique. Composé à Rome où Mendelssohn séjournerait à l'automne 1830 dans le cadre de son grand voyage d'étude, le *Mitten wir im Leben sind* (“Au sein de la vie même”) évoque de façon frappante une gravure sur bois. Sa structure antiphonale offre un fascinant exemple d'une dramaturgie suscitée par le texte : les passages angoissés qui évoquent la mort et le temps fugitif sont d'abord répartis entre les registres aigus et graves du chœur en chant alterné, avant que l'ardente imploration du secours divin réunisse enfin toutes les voix en une savante imitation.

Mendelssohn ne se souciait pas d'illustrer les paroles au moyen d'un superficiel symbolisme sonore. On le voit bien dans les trois motets pour double chœur op.78, composés en 1843-44 : rigoureux dans leur forme, sculptés comme des bas-reliefs,

ils sont caractérisés, même leur dimension dramatique, par une économie et une discipline qui rendent superflue toute emphase mélodramatique. C'est sans doute cette fascinante sobriété qui incita Fanny, la sœur du compositeur, à qualifier de "très grégorien, très sixtinien", le Psaume 2 *Warum toben die Heiden* ("Pourquoi cette agitation des peuples"), écrit pour la Noël 1843. Comparé à la vigueur ascétique de l'op. 78, le Psaume 100, commandé au printemps 1844 par le nouveau Tempelverein de Hambourg, présente une facture plutôt conventionnelle, avec ses mélodies séduisantes et ses effets harmoniques. Sa simplicité populaire l'apparente aux quatre pièces de la *Missa brevis*, qui rassemble des parties de la liturgie allemande (*Kyrie, Gloire à Dieu, Saint...*) et une pièce isolée, l'*Abendsegen* ou Bénédiction vespérale.

La production vocale de Mendelssohn se clôt en 1847, l'année même de la mort du compositeur, avec les motets op. 69, qui représentent par excellence les œuvres de la maturité. Originellement destinés à l'Angleterre, ils furent publiés plus tard dans la version allemande des trois cantiques *Herr, nun lässest Du Deinen Diener* ("Maintenant, Maître, c'est en paix que tu renvoies ton serviteur", *Nunc dimittis*), *Jauchzet dem Herrn* ("Acclamez Dieu", *Jubilate Deo*) et *Mein Herz erbebet Gott, den Herrn* ("Mon âme exalte le Seigneur", *Magnificat*). Le *Magnificat*, surtout, est un modèle de pieuse humilité ; les effets grandioses de la polyphonie n'y sont jamais figés, jamais ils ne deviennent un but en soi : ils servent un impeccable équilibre de l'architecture vocale, qui présente le texte dans des proportions idéales. *Ars est velare artem* – "c'est un art que de dissimuler son art" : jamais Mendelssohn n'avait présenté plus parfaite illustration sonore de cette règle essentielle. – R. H.

"Bruckner est, dans l'histoire de l'art européen, un des très rares génies auxquels le destin accorde de pouvoir donner une expression au surnaturel et de rendre présent le divin en notre monde humain." En écrivant ces lignes, Wilhelm Furtwängler évoque probablement beaucoup plus la spiritualité qui émane des symphonies que celle des œuvres religieuses. La postérité, en effet, a retenu ces "messes sans texte" que sont les neuf Symphonies, mais un examen plus approfondi de son œuvre révèle un compositeur fécond de musique sacrée : une soixantaine de pièces dont une dizaine avec orchestre. Cette production s'étend pour sa plus grande partie jusqu'à ce que Bruckner gagne Vienne (1868) car, au-delà, son activité créatrice sera presque exclusivement portée vers la Symphonie.

Pourtant, il n'y a aucune rupture dans l'inspiration de Bruckner qui dédie sa neuvième et ultime Symphonie "Omnia ad Majorem Dei Gloriam".

Il était naturel que Bruckner, organiste du monastère de Saint-Florian (1845-1855) puis de la cathédrale de Linz (1856-1868), occupant des fonctions liturgiques, composât pour le chœur des pièces à caractère liturgique. Aussi bien, il apparaît significatif que sa première et sa dernière œuvres achevées réclament les chœurs ou encore le fait que, dès son arrivée à Linz, Bruckner devait s'inscrire comme second ténor à la Chorale Frohsinn dont il deviendra peu après le chef. C'est, du reste, à l'occasion du 16^e anniversaire de cet ensemble qu'il écrira son *Ave Maria* créé le 12 mai 1861. Bruckner avait d'ailleurs déjà mis en musique ce salut à la Vierge en 1856 pour 4 voix et orgue. Il s'agit cette fois d'une partition pour 7 voix en Fa majeur dont la première partie oppose les voix de femmes aux voix d'hommes réunies sur le mot de Jésus dans un accord lumineux de La majeur. La deuxième partie, sereine, traduit la félicité de la Vierge suppliée d'intercéder pour nous particulièrement au moment de la mort. La musique le souligne.

Les quatre Motets suivants ont été composés assez tardivement puisqu'ils datent de la période viennoise du musicien alors professeur d'orgue, de théorbe et de contrepoint au Conservatoire. Ce sont ainsi parmi les plus beaux. Il s'agit de trois Graduels. *Locus iste*, première œuvre d'église écrite à Vienne, se rattache encore à Linz dans la mesure où elle y fut créée le 29 octobre 1869, place de la cathédrale, un mois juste après la création de la Messe en mi mineur. La partition à 4 voix présente trois parties équilibrées avec un rôle important dévolu aux basses dans les parties extrême, figurant la solidité

de la maison de Dieu, alors que la partie centrale, sans basse, pourrait symboliser le caractère immatériel, inaltérable de l'édifice. Le graduel *Os justi*, écrit après dix ans de silence dans le domaine religieux, créé à Saint Florian le 28 août 1879, est à 8 voix dans le mode lydien. La musique souligne admirablement le texte dans ses quatre parties. Notez l'écriture fuguée à 4 voix qui évoque le caractère didactique (loquetur) du texte du psalmiste ou encore la conclusion apaisée mais régulière rythmiquement qui traduit bien le caractère inaltérable de la mission de l'Elu. Le troisième Graduel, *Christus factus est*, avait déjà été mis en musique à deux reprises avant cette dernière version chantée pour la première fois à Vienne le 9 novembre 1884. Les quatre voix symbolisent-elles les quatre directions du Christ en croix dont le texte et la musique dans la deuxième partie célèbrent l'exaltation (exaltavit illum) et le nom (super omne nomen) en trois puissants forte ? Enfin l'hymne *Vexilla regis*, créé le Vendredi Saint 31 mars 1892 à Saint Florian, est l'ultime composition liturgique avant le psaume 150 avec chœur et orchestre. Il s'agit de trois strophes musicalement identiques mais d'une grande liberté harmonique quoique dans le mode phrygien. – J.-Y. B.

Sur le ton de la demi-plaisanterie, Francis **Poulenc** se demandait parfois pourquoi il n'était pas né au ^{xv}^e siècle, tant la musique polyphonique lui était naturelle... Mais il ajoutait, incorrigible parigot, que l'"autre quinzième" – le quinzième arrondissement – avait aussi ses charmes. Au delà de l'anecdote, des formules ressassées autour du "moine et du voyou", une chose est certaine : Poulenc était un authentique polyphoniste doublé d'un homme à la foi sincère, même s'il ne devait la recouvrer qu'en 1936 et la vivre de manière plus ou moins distendue au cours de son existence. Malgré l'enseignement austère de Charles Koechlin, suivi en privé entre 1921 et 1924, lorsque le jeune musicien, déjà célèbre, était venu réviser ses connaissances autodidactes auprès de l'auteur d'un célèbre traité d'harmonie et de contrepoint, Poulenc ne sera jamais un contrapuntiste. On ne trouvera guère de musique en imitation, de fugues et autres figures de l'écriture chère aux "maîtres anciens". En revanche, Poulenc est doué d'une faculté innée : il sait étagier les tessitures, créer une densité sonore d'une variété inouïe, un "grain du son", un "feuilletage" de la texture qui, souvent, fait penser à une registration d'orgue.

En 1922, Poulenc avait conçu une *Chanson à boire* [FP 31] d'une grande simplicité de facture mais déjà impeccable ; il faut attendre 1936 pour qu'il revienne au genre chorale. Au printemps de cette année-là, il rédige les *Septs Chansons* [FP 81] pour chœur à cappella, puis, dans une sorte de révélation mystique, les *Litanies à la Vierge noire* [FP 82] pour chœur de femmes et orgue. Ces deux recueils sont capitaux. Dans les *Septs Chansons*, Poulenc fait entendre tout l'apport des madrigaux de Monteverdi, qu'il a découvert quelques mois plus tôt chez la Princesse de Polignac, où le groupe de madrigalistes de Nadia Boulanger les chante ; dans les *Litanies*, il s'exprime avec une véritable simplicité, celle d'une "prière de campagne", formule qu'il aimera employer à propos de sa musique religieuse, qu'il qualifiait d'"essentiellement directe et, si j'ose dire, familière". Ecrite en août 1937, dans le Morvan, la *Messe en Sol majeur* [FP 89] est le premier ouvrage sacré à cappella de Poulenc. Autant l'écriture des *Sept Chansons* de 1936 était madrigalesque, aérée et virtuose, autant celle de la *Messe* est verticale, dense et calme. Elle est dédiée à la mémoire de son père, dont il assurait tenir l'hérédité religieuse : "*Comme je suis de souche aveyronnaise, c'est-à-dire montagnarde et déjà méditerranéenne, le style roman a toujours eu, tout naturellement, mes préférences. J'ai donc tenté d'écrire, dans ce style rude et direct, cet acte de foi qu'est une messe.*" Et, plutôt qu'aux édifices ouvrages, c'est aux simples toits bourguignons, qu'il pense en l'écrivant. En témoignage, entre autres, la pureté du solo de soprano, dans l'"*Agnus Dei*", dont les dernières implorations annoncent le "leitmotiv" des *Dialogues des Carmélites* (1953-56) [FP 159]. La *Messe en Sol majeur* fut créée le 3 avril 1938 à Paris, dans la Chapelle des Dominicains du Faubourg Saint Honoré, par les chanteurs de Lyon, commanditaires, dédicataires et créateurs des *Sept Chansons*.

Les *Quatre Motets pour un temps de pénitence* ont été écrits entre juillet 1938 et janvier 1939. Les n°2, 3 et 4 utilisent trois

Répons aux matines du jeudi (n°4), vendredi (n°2) et samedi saint (n°3). “*Timor et tremor*” (n°1) est un assemblage d’extraits des psaumes 54 et 30 dont Poulenc a certainement trouvé le texte dans le célèbre motet éponyme de Roland de Lassus, qui est l’une des rares mises en musique de cette “couture” pénitentielle. On constate le retour d’une écriture madrigalesque, où les figures du texte, éminemment dramatique, semblent presque imagées (figures surpointées sur “*exclamavi*”, motif désinent sur “*et inclinato capite*”, etc.). Le dernier motet, “*Tristis est anima mea*” fait intervenir, comme dans l’“*Agnus Dei*” de la Messe, un soprano solo. Figures dramatiques là aussi : alternance entre des sections calmes et des figures rythmiques. La dernière page de ce cycle, sur “*et ego vadam*” est probablement l’une des plus belles de Poulenc : sur une pédale de *sol*, les voix, divisées jusque neuf parties, développent un mouvement litanique d’une infinie mélancolie.

À l’opposé du temps de Pâques, on pourrait attendre des *Quatre Motets pour le temps de Noël* [FP 152] un ton et une allure plus gais. Mais Poulenc privilégie l’aspect angoissé de la venue du Sauveur, la frayeur des bergers devant ce mystère. C’est ce qu’exprime avant tout la tessiture “lamentable” du début de “*O magnum mysterium*” où les courbes en bouches fermées, comme une rumeur de foule angoissée, du début de “*Quem vidistis*”. “*Videntes stellam*” est d’une mélancolie plus souriante, mais il faut attendre l’ultime motet pour entendre se révéler une joie sans ambages. La musique se présente alors sous une forme d’hymne martial, avec figures pointées et doubles croches décoratives. Le cycle fut écrit entre novembre 1951 et mai 1952. On ne sait plus quelles furent les circonstances de sa création. Carl Schmidt avance que le Chœur de Chambre Néerlandais aurait pu en donner la première audition à Madrid, en 1952, sous la direction de Félix de Nobel. – R. M.

Mass a plus de trente ans : c’est une tranche d’histoire, le témoin d’une époque durant laquelle modèles politiques et philosophiques se heurtèrent violemment, d’une période aussi riche en ambitions... qu’en illusions.

C’était une œuvre de commande : il s’agissait de célébrer l’inauguration, en septembre 1971, du John Kennedy Center of Performing Arts. Le contenu n’en est nullement affecté, car la famille Kennedy avait laissé toute latitude au plus illustre des compositeurs américains. Et c’est donc de sa propre initiative que Bernstein décida de composer une messe. Bien sûr, il rendait ainsi hommage à celui qui avait été le premier président catholique des États-Unis – il lui avait déjà dédié, spontanément, sa Troisième Symphonie en apprenant l’attentat de Dallas. Mais sa vénération à l’encontre de Kennedy ne suffit pas à expliquer le choix du genre. À la fin des années soixante, l’Église catholique romaine était en proie à de violentes dissensions internes. L’Amérique Latine était le théâtre d’avancées décisives en vue d’un dépoussiérage de l’antique institution ; la “théologie de la révolution” était un défi lancé à la hiérarchie ecclésiale et à la routine du dogme et du rite. Bernstein, artiste qui pensait toujours en termes de rapports, se demandait comment les visions politiques, les besoins spirituels et les traditions religieuses pourraient se rejoindre pour le plus grand bien de l’humanité. L’art – on peut interpréter ainsi le sujet de *Mass* – est en mesure de rassembler des forces et des attentes hétérogènes, de les faire dialoguer sans prétendre pour autant les fusionner en une “unité” artificielle.

L’idée que l’art assume des fonctions jadis dévolues à la religion n’est pas vraiment neuve : elle a inspiré les poètes, les penseurs et les compositeurs du XIX^e siècle, et l’œuvre de Mahler ne peut guère être comprise qu’à la lumière de cette réflexion. Mais on peut se demander dans quelle mesure la messe, en tant que genre musical, se prête à illustrer les vertus d’intégration de l’art. *Mass* – fresque de deux heures environ qui justifie une soirée à elle seule – associe au moins deux des styles du compositeur, alors âgé de cinquante-deux ans. Le premier avait trouvé son expression la plus aboutie dans la Troisième Symphonie, dite *Kaddish*, et dans les *Psaumes de Chichester*. Dans ces deux œuvres, Bernstein, issu lui-même d’une famille de juifs pieux, interroge la religion et ses traditions. Le deuxième est représenté notamment par *West Side Story*, tentative d’éclairer au moyen de la musique et du théâtre les conflits humains et sociaux du présent, en s’appuyant sur une tragédie classique. *Mass* sonde le

besoin de religion et de spiritualité, examine les pratiques religieuses et les croyances institutionnalisées, soumet à une critique radicale les attentes qui ne cessent de croître dans les communautés humaines. Avec cette œuvre, Bernstein dépasse les limites de sa propre religion pour s'aventurer dans les traditions chrétiennes telles qu'elles se manifestent en 1970. Il soustrait les convictions et les rituels à la sphère transcendante du sacré en faisant de sa messe une *pièce de théâtre pour chanteurs, acteurs et danseurs*, en sécularisant le service divin et en rompant avec le sublime, traditionnellement associé à la musique d'église. Cette théâtralisation de la messe n'est pas non plus une totale innovation ; selon Bernstein, elle est partie intégrante du rituel religieux. Tout office solennel est en même temps un spectacle imposant, dont les éléments non verbaux sont aussi éloquentes que les paroles ; l'attrait qu'il exerce sur la communauté dépend largement de la façon dont il la sollicite et lui fait passer le temps. D'ailleurs, la messe au sens large d'acte culturel avait conquis depuis longtemps la scène du théâtre musical. Les cérémonies religieuses ne sont pas rares dans les opéras du XIX^e siècle ; à l'inverse, le *Requiem* de Berlioz témoigne du souci d'un compositeur doué d'un grand sens dramatique de mettre en scène un spectacle acoustique et visuel grandiose, en répartissant quatre ensembles en différents points de la salle.

Dans *Mass*, Leonard Bernstein exploite les possibilités techniques du XX^e siècle finissant en recourant à une bande quadraphonique préenregistrée grâce à laquelle l'impression de décalage est encore bien plus sensible qu'avec la spatialisation de Berlioz. L'Américain pouvait en tout cas se réclamer d'une solide tradition, tant dans l'acte de composition lui-même que dans l'analyse de l'ouvrage au cours de débats ultérieurs. La création n'en divisa pas moins critique et public en deux camps diamétralement opposés. Les uns, les plus nombreux, furent profondément émus : *"Le 8 septembre 1971, écrit Peter Gradenwitz, quand le dernier Amen eut cessé de vibrer, les auditeurs restèrent trois minutes – qui semblèrent une éternité – figés à leur place comme sous l'effet d'un sortilège. Puis ils se levèrent et applaudirent frénétiquement pendant près d'une demi-heure."* D'autres virent dans cette œuvre une provocation, un blasphème, un sacrilège, une dérision de la foi. La musique elle-même, indépendamment du texte et de la dramaturgie, fit l'objet de condamnations sévères. Et *Mass* reste aujourd'hui encore une œuvre très controversée, même si bien des éléments qui suscitèrent voici trente ans l'ire des mélomanes ont cessé de choquer. – H. T.

CD 29

MUSIQUE ORTHODOXE

"La tradition de l'Église orthodoxe s'exprime non seulement à travers les mots, à travers les actes et gestes de ses rites, mais aussi à travers l'art." – Timothy Ware, *The Orthodox Church*

Dans son ouvrage sur la chrétienté orthodoxe, Timothy Ware note que, pour le profane, l'orthodoxie peut paraître identique aux autres religions chrétiennes et ressembler à du "catholicisme romain sans le pape". Il avance ensuite qu'elle se distingue en fait de tout système religieux occidental. Le grand schisme entre Rome et Constantinople résulta d'un désaccord fondamental quant à la nature de la Sainte Trinité ; pour les orthodoxes, Dieu le Père, le Christ et le Saint-Esprit sont inextricablement "un par essence et indivisibles". Avec le schisme, l'Église orthodoxe put aussi adopter une position distincte quant à l'emploi des images et de la musique. Dans la foi orthodoxe, la théologie, les Écritures, le mysticisme, les représentations de même que la musique dépendent inextricablement l'un de l'autre. Si les chrétiens d'Orient attachent de l'importance à la Bible, elle ne représente cependant pas l'alpha et l'oméga pour eux. Ils croient plutôt que les "puissances célestes" se manifestent aussi bien dans la parole écrite que dans les icônes peintes, le parfum de l'encens et les flots de musique.

L'acte même de chanter est mentionné à de nombreuses reprises dans les offices orthodoxes. Dans une prière du début de

la *Divine Liturgie de saint Jean Chrysostome* (l'équivalent orthodoxe de la messe catholique romaine), le chœur invoque l'attention de Dieu : "Entends ceux qui te chantent un Alléluia." D'après l'Hymne des Chérubins – chanté au milieu de l'office –, le chant permet aux mortels de "déposer tous les soucis de ce monde" et de devenir semblables aux anges. En slavon, langue liturgique de l'Église chrétienne d'Orient, le mot *dukb* signifie à la fois âme et souffle. Par le chant, l'esprit et le souffle deviennent véritablement un.

Le rite orthodoxe donne une place centrale à la musique vocale, tous les instruments de musique sauf les cloches étant proscrits dans l'enceinte de l'église. Malgré ou peut-être à cause de cet interdit, la musique strictement vocale a fleuri et continue à fleurir en Russie et en Ukraine. Les compositeurs des églises de Kiev, Saint-Petersbourg et Moscou élaborèrent des langages et genres musicaux propres, adaptant l'écriture concertante occidentale au style *a cappella* orthodoxe. C'est via le voisin catholique romain de l'Ukraine, la Pologne, que le principe occidental d'accord parfait pénétra la musique orthodoxe. Cette influence se manifesta tout d'abord dans les chansons pieuses en langue vernaculaire (parmi lesquelles *Ô Très Sainte Vierge Marie*, sur un poème d'Epifany Slavinetski, ecclésiastique de Kiev) que chantaient les musiciens ambulants. Nikolaï Diletski et Vassili Titov forment la première génération de compositeurs qui introduisirent formellement les conventions harmoniques et le style concertant de l'Occident dans la musique sacrée orthodoxe. Leurs *partesny kontserty* (concerts à plusieurs parties), où les voix dialoguent avec vivacité, ressemblent aux motets de Schütz ou de Gabrieli. Fidèles aux théories développées par Diletski dans sa *Grammatika musikyiskago peniya*, leurs compositions sont aussi les premières à appliquer systématiquement l'idée selon laquelle l'affect (ou caractère) de la musique doit refléter celui du texte.

Quand Pierre le Grand déplaça la capitale de l'Empire russe de Moscou à Saint-Petersbourg au début du XVIII^e siècle, il déclencha simultanément une occidentalisation de la culture russe. Sa politique conduisit à l'importation régulière de compositeurs étrangers, parmi lesquels Baldassare Galuppi, qui séjourna en Russie de 1765 à 1768. Galuppi adapta la manière vénitienne – écriture vocale fleurie, phrases mélodiques bien équilibrées et touches de contrepoint imitatif – aux textes slavons et à l'écriture *a cappella*. Ce style italo-slave fut ensuite développé par Giuseppe Sarti, *maestro di cappella* de la cour de 1784 à 1801, et par Dimitri Bortnianski.

Né en Ukraine et envoyé enfant à Saint-Petersbourg pour intégrer la *Pridvornaïa pevcheskaïa kapella* (Chapelle de la cour impériale), Bortnianski commença à étudier la composition avec Galuppi alors qu'il chantait encore dans la maîtrise. Il poursuivit ensuite sa formation auprès de Galuppi à Venise et, une fois revenu en Russie, fut le premier musicien indigène à être nommé à la tête de la *Kapella*. À ce poste, il obtint le monopole de toutes les publications de musique sacrée, ses harmonisations de psaumes visant à unifier les pratiques cultuelles à travers l'empire. Bortnianski mit également en musique de nombreux textes liturgiques. La présente version de l'Hymne des Chérubins appartient à un groupe de neuf pièces de ce compositeur, et c'est celle que Tchaïkovski aurait préférée. Lorsqu'il éditait la musique sacrée de Bortnianski, publiée dans les années 1880, Tchaïkovski écrivit aussi qu'il considérait le Concert choral n°32 comme "le meilleur des trente-cinq" Concerts pour chœur à quatre parties composés par Bortnianski.

En tant que genre, le concert choral n'a pas de véritable équivalent dans la musique occidentale. Par sa coupe en plusieurs mouvements et son alternance fluide entre soli et tutti, c'est au *concerto grosso* qu'il s'apparente le plus. Il est exécuté quand, durant la Divine Liturgie, les officiants disparaissent derrière l'iconostase pour consacrer l'Eucharistie et recevoir la communion. Ainsi est-ce au moment précis où aucune procession ni pompe ne s'offre à la vue des fidèles que la musique – le concert choral – devient le centre de l'office. Ayant composé trente-cinq *dukbovny khorovy kontserty* pour chœur à quatre voix et dix pour double chœur, Bortnianski est regardé comme celui qui a hissé le genre à sa forme la plus aboutie.

Comme Bortnianski, Artemy Vedel naquit à Gloukhovo, en Ukraine. Mais Vedel n'étudia et ne composa qu'à Kiev et à Kharkiv.

Il est l'auteur d'une musique moins italianisante, qui, par la forme et les harmonies, a plus de personnalité pour une oreille occidentale et que la mélancolie slave imprègne peut-être davantage. Déclaré atteint de maladie mentale (pour des motifs politiques selon certains), Vedel fut mis en prison et y mourut sans jamais connaître la notoriété de Bortnianski. – M. C. K.

Avec une carrière placée sous le signe du spectacle de très haut niveau – un jeu d'une virtuosité hors pair, un corpus de compositions à la rhétorique extravertie et extravagante, un style de direction dont la conviction passionnée lui valut les éloges du public comme de la critique, Sergueï **Rachmaninov** pouvait sembler peu enclin à mettre en musique l'un des rites les plus sacrés de l'Église orthodoxe russe, dont l'essence remonte à Byzance.

Empruntant aux techniques déjà employées dans la *Liturgie de saint Jean Chrysostome*, opus 31, et richement écrites pour chœur à cappella, *Les Vêpres* constituent une brillante réalisation. Par contraste avec la volubilité de ses compositions les plus célèbres – la *Symphonie n°2*, les *Concertos pour piano n°2 et n°3*, la *Rhapsodie sur un thème de Paganini* –, l'œuvre a un ton intimiste. Au lieu de flirter avec d'audacieux langages harmoniques, elle s'inspire et se nourrit de siècles de plain-chant russe. Rachmaninov était quasiment hermétique à la modernité, et ses compositions doivent bien plus à des modèles du XIX^e siècle qu'aux divers courants musicaux du XX^e siècle. Alors que le monde musical changeait autour de lui, la notion de *Luft von anderen Planeten* ("air d'autres planètes") si fameusement annoncée par le *Quatuor à cordes n°2* d'Arnold Schoenberg, créé en 1908, le laissa indifférent. Avec *Les Vêpres*, il manifesta des allégeances anciennes.

Et il n'y a pas que le monde musical qui changea dans les années qui précèdent *Les Vêpres*, composées et créées en 1915. Au plan international, la Première Guerre mondiale étendait ses ravages. Dès 1914, les Alliés avaient chargé la Russie de protéger le front oriental, dispositif qui connut des succès mitigés. (Le désastreux début de cette campagne fait le sujet du grand roman *Août 1914* d'Alexandre Soljenitsyne.) Et au plan intérieur, la Russie traversait aussi de graves troubles. En dépit des réels efforts entamés suite à la "première" révolution russe en 1905, l'instauration de réformes démocratiques par le tsar Nicolas II fut imparfaite, si imparfaite que la révolution de 1917 allait balayer les vestiges de la Russie impériale.

En fait, ces bouleversements firent dévier Rachmaninov de la composition à l'exécution. Il venait de créer quelques-unes de ses plus belles œuvres – le *Concerto pour piano n°3* en 1909, *Les Cloches* et la *Sonate pour piano n°2* en 1913 –, mais en 1914 il joua bien plus qu'il ne composa ; pour soutenir l'effort russe dans la Grande Guerre, il fit des tournées dans les villes des bords de la Volga avec Sergueï Koussévitsky et son orchestre. Et c'est peut-être le chaos qui a rendu Rachmaninov contemplatif et qui l'a conduit à écrire *Les Vêpres*. À cette période, il était au faite de sa virtuosité de compositeur et de pianiste, mais "la beauté spirituelle [des *Vêpres*] [...] invite l'interprétation comme une réponse oblique aux sacrifices des années de guerre" (théorie qu'avance l'historien de la musique Glenn Watkins dans *Proof Through the Night: Music and the Great War*, University of California Press, Berkeley, 2002, p.302).

Rachmaninov était un croyant atypique ; fidèle peu assidu, il cessa d'assister aux offices après avoir épousé sa cousine germane, Natalia Satina, mariage proscrit par l'Église orthodoxe russe. Avant d'entamer la composition des *Vêpres*, il se plongea néanmoins dans l'étude du plain-chant avec Stepan Smolenski, alors meilleur expert en la matière et directeur de l'École synodale de musique religieuse de Moscou (à qui il les a dédiées). L'œuvre s'inspire de trois traditions distinctes : la plus ancienne, le chant *znamenny*, dont l'origine remonte à Byzance mais qui tomba en désuétude à la fin du XIX^e siècle ; un chant "grec" plus proche de la récitation, né à Moscou au XVII^e siècle (n°12) ; et le chant kiévien, qui date lui aussi du XVII^e siècle et qui, dans ses adaptations des chants *znamenny*, montre le goût des Ukrainiens pour l'alternance entre récitation et refrains du chœur (n°14 et 15).

Quiconque écoute *Les Vêpres* en perçoit les éléments liturgiques, mais remarque aussi, comme le suggère Orlando Figes, la

place qu'y tient la musique traditionnelle et la façon dont ces genres s'accommodent l'un de l'autre. Ils ont en commun des mélodies simplement construites et procédant généralement par degrés conjoints ; tous deux abondent en vigoureux intervalles de tierce et de sixte ; et tous deux expriment les sentiments – sacrés ou profanes – d'un peuple simple et pieux. La mélodie accompagnée trouve ici son antithèse.

Mais l'art est très présent dans *Les Vêpres*. Tirant parti de la somptueuse palette qu'offre un chœur mixte sans accompagnement, Rachmaninov invente sans fin, créant une large gamme de textures et de sonorités. L'œuvre montre la prédilection russe pour les voix graves. Dans les pupitres féminins, les altos ont un rôle plus saillant que les sopranos. La partie des sopranos ne franchit jamais le *la* au-dessus de la portée, mais elles tiennent notamment la vedette dans le n°16, l'un des morceaux entièrement écrits par Rachmaninov ; couplées avec les ténors à l'unisson, elles chantent une ample mélodie teintée de nostalgie (mes.15 et suiv.) – de toute l'œuvre, c'est ce passage qui relève le plus du “pur Rachmaninov”, celui que résume le tendre lyrisme du *Concerto pour piano n°2* et de la *Symphonie n°2*. Dans *Les Vêpres*, les solos pour les voix aiguës reviennent surtout aux ténors. Et les basses, c'était à prévoir, y sont richement exploitées.

La rythmique des *Vêpres* naît de la prosodie des textes, et la musique tire une merveilleuse plasticité de cette fidélité au flux et à l'accentuation des mots. Écoutez, par exemple, la pulsation souple et fluide du n°12, mes.14 et suiv., où la dynamique des paroles propulse irrésistiblement le récit, enlevant tout sens aux barres de mesure.

Rachmaninov composa *Les Vêpres* en moins de deux semaines au début de 1915. Il soumit aussitôt l'œuvre à Sergueï Tanéïev, son ancien professeur au Conservatoire de Moscou, et Tanéïev lui en fit des éloges – ses louanges furent “plus chaleureuses que jamais” (Sergei Bertensson & Jay Leyda, *Sergei Rachmaninoff: A Lifetime in Music*, Indiana University Press, Bloomington, 2001, p.192) –, ce qui fit sans doute grand plaisir au compositeur.

Rachmaninov montra également *Les Vêpres* à Alexandre Kastalski, directeur de l'École synodale de Moscou, et à Nicolaï Daniline, chef du chœur de cet établissement, qui, eux aussi, furent élogieux. Kastalski accepta alors d'en parrainer la première exécution, que dirigea Daniline. Elle eut lieu en mars 1915, au bénéfice de l'effort de guerre, et selon Sergei Bertensson, biographe de Rachmaninov, cette première valut au compositeur “une heure de totale satisfaction” tant les choristes furent magnifiques. Le public, les musiciens et la critique furent enthousiasmés ; même Grigori Prokofiev, un critique souvent très dur envers Rachmaninov, écrivit que c'était un grand pas en avant [...], qu'il y avait là “un miracle qui tient à la fusion entre le simple et le sincère” (Bertensson, p.191). L'œuvre connut un succès tel qu'elle fut encore donnée cinq fois en un mois. – G. G.

Traductions françaises : Josée Bégaud, Geneviève Bégou, Fritz Bresch, Dennis Collins, Isabelle Demmery, Nicole Gaffiat, Elise Harrer, Brigitte Hébert, Jean-Charles Margotton, Viviane Scarpellini

ENGLISH

The birth of the immense monophonic repertory of Christian music remains extremely difficult to disentangle, whether we look at in terms of language (coexistence of chants in Greek, Aramaic, Hebrew, the vernacular languages, and finally Latin), influences (an intricate relationship between East and West, later embodied in the differences between the Churches of Rome and Byzantium) or liturgy. The liturgy, which punctuated the silence of the monasteries at regular intervals during the day, was first organised under St Benedict (480-543). In his Rule, the eight Hours of prayer frame the Mass, which comprises the *Proper* (specific to a single day in the year; this gave rise to the first polyphony) and the *Ordinary* (sung at every Mass; it came to constitute the essence of the polyphonic repertory from the time of Ars Nova onwards).

The earliest neumatic notations appeared only around the ninth century, which is to say when the greater part of the repertory was already fixed. Moreover, these notations, mere mnemonic devices without indications of interval, cannot be transcribed today. Fortunately, comparison of this early notation with the later square notation enables us to reconstruct many of these early pieces, which are of extremely diverse geographical origin. Most of them belong to the type known as psalmody, in which a psalm is sung around one or two notes, known as reciting notes, with the aim of making the text easily comprehensible. But there are also antiphons, hymns and responds with much richer melodies, sometimes featuring wonderful melismas (frequently on the word *alleluia*), which prompted St Augustine to remark: 'Sometimes I am more moved by the chant than by the content of the words.'

During the whole of the pre-Carolingian period the practice of the liturgies was extremely varied; the order, the style and the content of each repertory could be considerably different, even if the foundation remained the same for them all. Latin progressively began to assert itself around the fourth century, when it was used conjointly with Greek. Out of this western mosaic arose five 'churches' (or 'dialects') with distinctive geographical and musical traits: the Milanese Church in northern Italy (Ambrosian chant), the Beneventan Church in the south, the Church of the Iberian Peninsula (the Mozarabic repertory), the Church of Rome (Old Roman/Byzantine period) and the Gallican Rite, peculiar to the Gauls. The latter is closely linked to what was to become Gregorian chant.

AMBROSIAN CHANT

It is generally agreed that it was the bishop of Milan St Ambrose (c.340-97) who originated so-called *Ambrosian* chant, more often referred to as the 'Milanese repertory', which is the earliest Christian repertory in the West. A century before the formation of the 'Old Roman' repertory St Augustine claimed that Ambrose had introduced the use of antiphonal chanting from Constantinople. He was acclaimed bishop of Milan, then the crossroads of languages and cultures, even before being baptised.

'A gifted poet, the new bishop composed numerous hymns, many of which are still used today', Jean-François Labie writes. 'At the peak of the Arian crisis the Empress-Regent Justina, who supported the heresy, sent troops to take possession of certain basilicas in the city. Ambrose opposed this order and had the threatened churches occupied by crowds of the faithful. It was on this occasion, Augustine says, that they began to chant the hymns and psalms according to the custom of the Eastern regions in order to prevent the people from giving way to sadness and grief.'

And, in support of St Augustine, it may be stressed that not only did this repertory persist for centuries to come, but once the crisis was over, it even spread 'to the rest of the world'.

Not only did the practice endure beyond the great Gregorian reform, it even survived the Council of Trent. To be sure, it incorporated over the centuries certain elements and parts of the younger Gallican and Old Roman repertories, and in the pieces sung by the Ensemble Organum we find familiar melodic features that have survived down to our own day in the commonest liturgies. None the less, the manner in which Marcel Pérès and his musicians have applied the customs of singing and the modes of the Churches of Athens and of Antioch appears highly convincing and appropriate.

OLD ROMAN CHANT

The 'Old Roman' repertory consists of the chants of the early Roman Church. It is anterior to the 'Gregorian', compiled during the Carolingian Empire and greatly influenced by it, but which did not entirely oust it before the eighth century. The early chant of the Church of Rome took shape during the seventh and eighth centuries. Its distinctly Oriental character, which gives it the aspect of an ornamental cantillation, is by no means surprising when one remembers that at this period Italy was not only dependent on the Byzantine emperor, but was also a land of asylum for a large Greek colony which had sought refuge there. . . . And the iconoclast quarrel was all the more reason for the monks to flee from the Orient and reassemble in the Italian peninsula. Between 726 and 755 nearly fifty thousand monks took refuge in southern Italy. From this point on many popes of Syrian or Greek origin presided over the destiny of the Church of Rome' (Marcel Pérès).

In this respect the question of performance is of crucial importance. With the assistance of Lycourgos Angelopoulos, the director of the Greek Byzantine Choir, Marcel Pérès has applied himself to demonstrating the numerous similarities subsisting between Old Roman and Byzantine chant: *'In certain aspects Old Roman presents itself as a direct manifestation of the old Byzantine chant. For instance, the Greek alleluiaic verses preserved in the Old Roman manuscripts may be seen as direct evidence of the Alleluia as it was practised in Byzantium in the eighth century.'*

In the pieces on this recording the presence of an *ison* (a note sustained by the lowest voices in order to emphasise the modal changes) seems to be indicated by contemporary accounts referring to a 'polyphonic' tradition in Rome, manifested by the presence in the Papal Chapel of three *paraphonists* (*para/phonos*: one who sings *beside* the melody), but also by the music itself, which appears to be constructed around degrees peculiar to a specific mode and which it seems natural to bring out in order to reveal it in its true sonic dimension.

The fall of Constantinople did not bring about a break, contrary to what certain western European musicologists have thought. Quite the opposite is true: it becomes increasingly apparent that Turkish and Arab music inherited an enormous amount from the Byzantine aesthetic. The confrontation with Old Roman chant is illuminating on this point. Certain pieces in this repertory, which cannot be considered to have been subjected to any kind of Islamic influence, present constructions and formulas which are absolutely identical to pieces from the Byzantine repertory.

BENEVENTAN CHANT

At the beginning of the Middle Ages the city of Benevento in the south-western corner of the Italian peninsula played the role of political and cultural capital of this of the then dominant Lombardic civilization. And yet, the Beneventan liturgy would soon be called 'Ambrosian' even by those who practised it – a token of recognition of their common heritage with the Lombards of the north . . . unless the invocation of Ambrose was intended to mark their hostility towards 'Gregorian' chant.

Whatever the case may be, Beneventan texts, liturgical structure and musical styles were distinctly different from the Milanese. Moreover, they were less fortunate in their fate, because practically all the manuscripts were destroyed and the liturgy was proscribed by Stephen IX in 1058. However, one relatively rich source has survived in the manuscripts of the Cathedral of Benevento which contains the Mass for Easter; here, the Communion, *Qui manducaverit*, attains an altogether extraordinary degree of musical elaboration. 'The music of Beneventan chant has a style that is characteristic, pure, archaic, and elaborate. It is highly ornamental, often having several notes to a syllable. The music is full of formulaic repetitions, small melodic units that recur throughout the repertory and give it a particular flavour' (Thomas Forrest Kelly). It is true that the Introit of the Mass for Easter Day seems to be based on the periodic repetition of a single melody. The music is not divided into modes, and it has not suffered the restructuring that results from the importation of the system of eight modes. It is a music that transmits a particular cultural and aesthetic moment, and it has a value for us, not as archaic and outmoded music of little aesthetic interest, but as an example of stylistic purity and maturity from a culture of which it was the supreme artistic expression.

MOZARABIC CHANT

With Mozarabic chant, we move from one peninsula to another.

Born with the evangelisation of the Roman provinces of Hispania and firmly established during the rule of the Visigoths (466-711), Mozarabic chant (the Mozarabs were the Christian communities of the 'Arabised' Iberian peninsula) put up a long and obdurate resistance to the criticisms of the Church Universal, and was not supplanted by the Gregorian dialect until 1081 (Council of Burgos). 'Throughout the duration of this vehement controversy between Carolingian Rome and the Hispanic churches that went on for over two centuries, diligent scribes in the abbeys of Castile and León had ample time to copy a goodly number of liturgical codices in the beautiful Visigothic neumatic notation, with its fine wavy calligraphy' (Ismael Fernandez de la Cuesta).

Certain churches in Toledo never submitted to the liturgical reform imposed at the end of the eleventh century and maintained the tradition of Mozarabic chant. Around 1500 this chant was written down, thanks to the farsightedness of Cardinal Cisneros, one of the great figures of the *Reconquista*. He reinstated the Mozarabic rite by setting aside a chapel in the Cathedral, that of Corpus Christi, for the preservation of these ancient traditions. He entrusted the task of the reconstitution of the liturgy to Canon Alonso Ortiz who might have modified certain chants, notably those of the *schola* (choir), but given the present state of our knowledge, we cannot estimate the extent of these transformations.

Marcel Pérès: 'This chant has come down to us in only three manuscripts, two of the Mass and one of the Office of Vespers. They are conserved in the Mozarabic Chapel of Toledo Cathedral and we were permitted to consult them thanks to the courtesy of the choirmaster. The music is written in late fifteenth-century mensural notation and is therefore perfectly legible as regards the rhythm and the melody. In spite of the date of their publication, these pieces reflect an extremely ancient tradition, the chants of the celebrants generally having been transmitted with great consistency. The dialogues between the celebrants and the *schola* are essential for grasping the rhythm and the spatial aspect of these liturgies, whose roots go down to Near Eastern and North African antiquity.'

CD 2

'Gregorian chant': the term itself is a curious one, for St Gregory the Great (c.532-604) in fact had nothing to do with the genesis of this chant (which dates from the late eighth century). His contribution was limited to organising the liturgy. So let us forget 'his' Antiphoner, 'his' song-schools or his notation of neumes under dictation from the Holy Spirit in the form of a dove. These legends were the work of the Carolingians, who wished to use chant as a means of unifying their empire. At the time there were numerous exchanges of cantors between Rome and Gaul to organise this reform, which soon spread throughout Western Christendom, with the exception of Rome which remained faithful to Old Roman chant until the thirteenth century. The Council of Trent, which gave Palestrina the task of ridding Gregorian chant of its 'superfluities', then the French Revolution spelt the end of performing traditions in this repertory. From the late nineteenth century, the monks of Solesmes Abbey set out to rediscover them and to establish a reliable edition (the Vatican Edition, followed by the *Graduale Triplex*). A notable dilemma is how to interpret the rhythm of this 'plainchant' (literally 'level chant'). A variety of points of view coexist, from the sober vision of Solesmes to the more decorated versions favoured by Pérès or Vellard in an attempt to uncover the oriental roots of this chant.

THE REIGN OF GREGORIAN CHANT

The common stock of the liturgy having been dispersed into numerous more or less autonomous branches (CD 1), it was not long before the Papacy considered it necessary to restore it to a unified whole. Several conditions favoured this endeavour: the monasteries, founded on the initiative of St Benedict from the sixth century, became veritable music schools, highly suitable institutions for the teaching of the 'official' liturgical chant. The Frankish kingdom and then the Carolingian Empire gave it the decisive political impulse that the Roman institutions lacked. In this 'restoration' of the repertory the Gallican dialect seems to have played a very important component part.

Whatever the case may be, this restoration, continued and intensified after the accession of Charlemagne (768), who took it upon himself to impose it throughout his realms, consisting in the compiling of a fixed Roman liturgy based on the principal existing repertories (essentially Roman and Gallican), was started at Metz, the birthplace of the reformer appointed by Pope Stephen II. This was how the canon of the Gregorian *Antiphoner* assumed its definitive form: whilst the organisation of the *Office of the Hours* (the ordering of daily monastic prayer) already fixed by Saint Benedict preserved a certain degree of flexibility, the form of the *Mass* was rigorously established, even though all of its components would not be finally assembled until the eleventh century, with the addition of the Credo. The Kyrie, the Gloria, the Credo, the Sanctus and the Agnus Dei (with the *Ite missa est*) constituted the *Ordinary* of all Masses, while the pieces in the *Proper* varied according to the feast day. The Mass of the Dead – or Requiem – was the only form of the Mass to contain both the Ordinary and the Proper, consisting of the chants presented almost in full on this recording. In its diversity the Gregorian Requiem thus exploits a wide emotional palette, ranging through all of the church modes (or tones): Plagal F (VI) in the Introit and the Kyrie, Plagal D (II) in the highly vocalised Gradual, Authentic D (I) for the famous *Dies Irae*, Offertory and *Libera me*, Plagal G (VIII) for the Tract, etc.

A MASS FROM THE YEAR 1000

As the second millennium approached, the alliances of Charlemagne's ninth-century empire broke apart at the seams, and

Europe was plunged into a nightmarish cycle of deadly feuds, invasion and war. Although the Church began to transform its spiritual authority into political power under the brilliant leadership of Pope Sylvester II, the fear and anticipation of the Last Judgment and end of the world influenced the late tenth-century Christian world view. While many simple folk were unaware of the exact year and its significance, laymen and clerics alike (themselves unaware that the 'official' calendar was a few years off in dating Jesus' birth) debated the exact hour and day of 'the end'. Would it be on New Year's Eve 999 or New Year's Day 1000, or Easter, or Ascension Day, or Christmas; or would the end actually come in 1033 – a thousand years after the death and resurrection of Jesus? In the Apocalypse, John the Divine had seen the devil being chained and sealed for a thousand years, then let loose for 'a little season'. Was the terror and uncertainty of the tenth century a sign of Satan's return? Would an antichrist rise up, to be defeated in anticipation of the Last Judgment? Who would be saved, who damned, and what horrors awaited the earth?

What are the musical manuscripts that show traces of this fear of the year 1000? There is, notably, a number of manuscripts of c. 1000 originating in Aquitaine, in south-western France (many of them associated with the Abbey of St Martial in Limoges). The troped portions of the Aquitanian chants would almost certainly have been adorned with polyphony, created by the singers according to certain rules of improvisation that are preserved for us in theoretical treatises of the time. The prose, or prose with sequence, its origins related to the practice of troping, was a relatively new addition to the medieval Mass, with Frankish composers of the ninth and tenth centuries adding great numbers of them for specific saints and feasts, large and small, to the liturgical stock.

The hymn *Gives celestis patrie*, for example, describes and explains the mystical meaning of the jewels that constitute the foundations of the new Jerusalem – the perfect city that will replace the earth at the end of time.

CODEx CALIXTINUS (LIBER SANCTI JACOBI)

Since the late twelfth century, the Cathedral of Santiago de Compostela has possessed a manuscript entitled *Jacobus* (and also called *Liber Sancti Jacobi* or *Codex Calixtinus*). Its five books contain sermons on St James, chants and lessons for his feasts, accounts of his miracles and legends, an epic tale of Charlemagne in Spain, an informative travel guide to the pilgrimage routes through France and Spain, and a contemporary 'supplement' of polyphonic music. How it found its way to Compostela is not known for certain, but it is undoubtedly a French product, probably compiled or written in Cluny around 1150.

About ninety percent is plainchant for the Vigil and Feast of St James (25 July) and for the Translation of his body from Palestine to Galicia (30 December). Most of it is specifically liturgical: hymns, antiphons, responsories, and versicles for the Divine Office and Mass propers and ordinaries. Many, if not most, of these were contrafacta (i.e. adapted from existing chants); and most of them are attributed in the manuscript to specific (usually French) authors – clerics and other notables, some famous and others unknown. Until recently it was thought that these attributions were fanciful, but research has verified many of them. For plainchant works based on existing melodies, these authors probably wrote new texts, often drawn from St James's copious miracle literature rather than from scripture. – S. H.

CISTERCIAN CHANT

Hardly had the Gregorian repertory been compiled than tropes, sequences and other 'impure' glosses began to proliferate among Christian communities – that at least is how the situation was seen in the twelfth century by the monks of the Abbey of

Cîteaux, the founders of the Cistercian Order. They therefore set out in quest of the original forms of monastic life, at the risk of calling into question usages that had been established for centuries.

Their approach was one of simplification, a return to original purity, wholly comparable with the architectural precepts practised at Cîteaux or Fontenay.

For Stephen Harding, the third abbot of Cîteaux, this revival of the original purity of church chanting implied the return to Roman usage. Since both Rome and Italy were in the throes of violent political upheaval it was decided to dispatch missions of precentors to Metz, which was supposed to have been the capital of the Gregorian reform. Despite their subsequent disillusionment with the Metz tradition, which they deemed corrupt and faulty, Stephen Harding was so set on a return to the 'Roman' tradition that he ordered them none the less to make copies of the books.

After his death in 1134 his successors, more attached to their ideals of purity than to a respect for false traditions, busied themselves even more zealously with 'purifying' the chant of 'foreign strains' according to 'the logic of arcane theories', as Marcel Pérès writes: 'The mode in which each piece is set should be clearly discernible, without ambiguity or a mixture of modes. Within the mode each degree of the scale should maintain its position in the scalar hierarchy . . . ; similarly the compass of each mode should not exceed the limits that were allocated to it.' Devoted essentially to the melodic material (even if this necessitated composing a new repertory), this reform took place at the period of the building of the Cistercian churches of Fontenay, Sénanque, Le Thoronet, whose characteristic acoustics were distinguished by exceedingly long periods of reverberation that amplified the harmonics and permitted the full value of the principal notes of each mode to be heard with great clarity, as is borne out on listening to the respond for Matins of the Feast of St Bernard (20 August), a fully-fledged member of the repertory entirely created by the successors of Stephen Harding. 'Sung in the middle of the night, after each of the twelve lessons of the monastic Office of Matins, they punctuate the chanting of the psalms and are like an ultimate homage that perfectly incarnates the musical spirit of Cîteaux' (Marcel Pérès).

MAGNUS LIBER ORGANI

With the *Magnus Liber Organí*, we enter one of the monuments of the religious and musical culture of the Middle Ages: Notre Dame Cathedral in Paris. We might expect to encounter the first stirrings of the first great medieval revolution, the birth of polyphony. But the two pieces presented here remain obstinately monophonic!

The first thing that strikes us here marks a crucial change: with the piece *In Natale*, for the first time, we come across a composer's name. All of the music from St Martial was anonymous, reflecting the self-effacing, collective spirit that was typical – and expected – of medieval monastic life. Not so the music from Notre Dame. Not only are many of the composers known; they were among the most distinguished members of the cathedral community. Adam of St Victor was cantor at Notre Dame from early in the century until his death in around 1140. In that role, he was one of the highest ranking dignitaries in the cathedral hierarchy. His duties included supervision of the music sung in the liturgy, and it was probably in this capacity that he created a body of song that became famous throughout Europe. And Adam of St Victor was the first name in a distinguished line . . . – P. Hi.

CD 3

As a spontaneous embellishment of the liturgy, the earliest polyphony was improvised, hence unknown to us! All that survives

is the treatises explaining how to realise it. The first method they present, the doubling of the plainchant a fourth below, is more like an effect of timbre. But from the polyphony of St Martial of Limoges onwards, the voices become individualised. The process was taken further by the Notre Dame School in the twelfth century. The exploration of polyphony in three, then four voices made it necessary to abandon the subjective pulse of plainchant and measure note values with precision, so as to control part-crossing. It became indispensable to know when dissonances would occur in order to resolve them on consonances. This in turn led composers to classify intervals into families. However, all such classifications show considerable differences between the European mainland and the English, who were the only ones to use unprepared thirds and sixths. In fact it is thanks to the notes of an English student, in a document which Coussemaker catalogued as 'Anonymous IV', that we know of the first two great identified composers in musical history, Léonin and Pérotin ('little Leo' and 'little Peter'), and can attribute numerous works to them.

POLYPHONY IN AQUITAINE (ST MARTIAL OF LIMOGES)

The birth of polyphonic chanting is generally attributed to the reference made to it by 'Hucbald of St Amand' (in fact, a certain Otger of Laon) in a ninth-century treatise entitled *Musica Enchiridiadis*, in which the writer describes what is known as *parallel organum*. This consisted of a Gregorian melody (*vox principalis*) in regular notes doubled by a consonant 'organal' voice, which meant, at the time, in almost strictly parallel fourth or fifths. Only the tritone F-B (the modern augmented fourth) was proscribed on account of its highly dissonant sound. But this *diabolus in musica* would, in fact, timidly pave the way to genuine musical creativity: the 'composer' had to find another consonance, like octave or unison doubling. These intervals often became the point of departure or conclusion.

It is needless to say that a system like this could only develop and become more varied, if only by the slow and progressive emergence of the notion of contrary motion, one melodic line ascending while the other descends (in spite of frequent crossings, the *vox principalis* remained the lower). It is in this rule that the essentials of Western counterpoint lie.

With those of Chartres and Winchester, the manuscripts of Saint Martial in Limoges – a vital artistic centre in the twelfth century and an important meeting place due to its position on the road to Compostela – constitute the most important evidence of this practice. Marcel Pérès has pointed out the difficulties in reading and performing this repertory today: 'It is not easy to read (diastematic point notation, but with an imaginary staff), the rhythm cannot be found in the graphic signs alone, and what is more, this music demands an extremely virtuosic vocal technique. . . . Wherever the ornamentation becomes complex and expands into flourishes the movement is created by the dynamic power of the consonances and dissonances. . . . The third and the sixth are out of tune, that is to say, they generate beats and instability. . . . The music of Romanesque Aquitaine is an incredible art of synthesis in which the connoisseur can discern elements of the art of polyphony described by philosophers and theorists since the ninth century, as well as visionary intuitions of genius. In a similar way to the music of J. S. Bach in a later era, this music carries within it all the experience of a tradition that informs and gives life to a creative projection into the future.'

The immediate future of Western polyphony was to be played out in twelfth- and thirteenth-century Paris.

THE NOTRE DAME SCHOOL

Just as the vitality of secular lyrical creativity moved from southern Europe (troubadours) to the north (trouvères, Minnesänger), numerous artistic impulses were to be found north of the Loire: Romanesque art made way for the immense Gothic cathedrals, and talented musicians gathered in the great song-school of Notre Dame in Paris, whose prestige grew with

the laying of the foundations of the cathedral in 1163, the expansion of Paris in the reign of Philip Augustus (1180-1223), and the founding of the University in 1227 by Robert de Sorbon, who gave it his name.

At the beginning of the twelfth century Paris was already a shining light throughout Christianity 'thanks to the quality of its singers and above all to the skill with which they improvised their organa' (Marcel Pérès). Three of the names of the great musicians who succeeded each other in the extremely close circle of the episcopal school have come down to us: Magister Albert, by whom only a three-part conductus has survived; Léonin, thought to have been active in the mid-twelfth century; and Pérotin who was writing at the turn of the thirteenth century. The two-part compositions are generally attributed to Léonin: collected in the *Magnus Liber Organi* (cf. CD 2), some of them are supposed to have been altered by Pérotin, the composer of highly impressive three- and four-part organa. The *Magnus Liber Organi* having disappeared, these pieces come from thirteenth-century compilations in which the rhythmic notation is always subordinate to the play between consonances and dissonances.

The Mass for Christmas Day presented here dates from the mid-twelfth century. The Introit is richly troped, a practice that was constantly expanding in the Middle Ages, with their insatiable appetite for ornamentation and illumination. Here each gloss is sung by a soloist. Each imploration of the Kyrie is first stated by the soloist, sustained, then repeated by the choir in unison, and then in parallel organum. The Gradual *Viderunt omnes* is one of the most celebrated 'florid' organa of the Notre Dame School: each note of the Gregorian melody (tenor) is endlessly prolonged, while increasingly beautiful and longer chains of melismas are superimposed on the *vox organalis*.

After the Gospel, the liturgy enters into a state of symbolic contemplation of the mystery of the Eucharist. The chants now assume a totally different character: the tropes of the Sanctus are sung in organum and the notes of the tenor of the *Ite missa est* are drawn out to the extreme, practically to the point of immobility, 'while the illumination in the discantus develops in a continuous ornamentation of the intervals of the fifth and the octave. Could one find a more explicit symbol of eternity impregnating time?' (Marcel Pérès).

HOQUETUS

Medieval European Vocal Music

Hoquetus: bocket/boqueter (French); 'to biccup'; also known as truncatio.

Hocketing dates back to at least the twelfth century (most memorably in the music of Pérotin) and seems to have arisen from the practice of improvising variations on an existing melody. It probably existed long before the invention of musical notation and can be found in African music as well as European. More recently the technique has been reactivated by composers such as György Ligeti, Conlon Nancarrow, Steve Reich, Kevin Volans, and Louis Andriessen (who used the word *boketus* both for a composition and a performing group).

A hocket is the placing of two parts on top of one another, so that where one part has rests the other has notes, and vice versa; the resulting combination creates a continuity out of two parts which in themselves are discontinuous. Such music is built on the close exchange of notes or short groups of notes, and prepares the way for other medieval polyphonic techniques such as voice exchange (where the groups of notes become short phrases) and canonic imitation. It also leads quite naturally towards isorhythmic patterns, and the layered voices we find in many medieval motets.

Three different types of hocket may be identified: the variation hocket (based on pre-existent polyphony), of which no complete examples survive, since it was indeed an improvisational technique; the independent hocket where hocketing is the main feature of the entire piece; and the incidental hocket, where hocket is used as an ornamental or climactic device. – PH.

OTHER ASPECTS OF POLYPHONY

From the Renaissance until today, the Catholic Church has periodically found it necessary to suppress the influence of the Virgin Mary in its liturgy and traditions. Her cult, at certain times and places, became so zealous that Mary-worship overshadowed even the adoration of the Deity. Western Europe during the Gothic era – the late twelfth and thirteenth centuries – was without any doubt one of these times and places. Cathedrals soared to the heavens, many, if not most of them, dedicated to Mary, like the cathedrals of Notre Dame at Paris and Chartres. Rhetoric honouring Mary in prose, poetry and song was as ardent as any ever put on paper, surpassing even the florid love lyrics of the troubadours and trouvères, and borrowing many of their romantic turns of phrase.

We begin with pieces from thirteenth-century France. These pieces in Latin are all conductus, a generic term derived from the practice of using paraliturgical vocal music to accompany, or 'conduct' processions during solemn services. Certain characteristics separate conductus from other Latin compositions of their time: they are settings of poetry – usually, but not always, religious; they are not based on any pre-existing plainchant melodies, as are the motet and organum; and, in polyphonic conductus (i.e., for more than one voice part), the singers all declaim the same text together. Some conductus are all about declamation and others are about virtuosic display, with a minimum of text (*Ave Maria gratia plena*). There is an old, hard-dying belief that in medieval vocal compositions text and music bear little relation to each other. It is impossible to hear sweet and touching songs like *Ave nobilis venerabilis* without realising that their composers were as capable of sensitive text-setting as they were of vocal fireworks.

With far greater fervour than was the case on the continent, a wave of passionate adoration of the Virgin Mary swept through medieval England. Two-thirds of the English polyphony that has survived from this period is associated with her cult. Marian Masses and votive Offices were said and sung daily in the churches and cathedrals, such as Salisbury (where the cathedral is, incidentally, consecrated to St Mary). Unfortunately, unlike the French motet, the fragmentation and dispersal of the English sources oblige performers to resort to various different manuscripts and to match them in order to obtain a coherent programme. In the excerpts from the Marian Mass presented here the Kyrie and the Gloria come from the same manuscript and manifest the same virtuosic whirlwinds of ornamental pitches. The Kyrie is also endowed with a trope in honour of the 'Christifera' (what was borne by Christ). The Sanctus is composed in the style of a conductus, while the Agnus Dei is in the 'alternatim' style, in which the 'official' plainsong alternates with its polyphonic Marian trope.

CD 4

ARS ANTICUA

Three genres dominated the polyphonic production of the Notre Dame School: *florid organum*, the *conductus* (an original non-liturgical composition in Latin verse in which none of the parts is derived from the Gregorian repertory), and the *motet*. Derived in the early thirteenth century from the organum *clausula* (a kind of 'coda'/summing-up composed in the manner of the conductus), during the following centuries it was to acquire a position of the greatest importance, becoming the predominant centre of interest to virtually all composers. Retrospectively named the Ars Antiqua by the theorists of the Ars Nova which succeeded it, the music of the thirteenth century became the theatre of an increasing 'complexification' of polyphony and of its rhythmic components. It reached its peak at the turn of the fourteenth century with the motets of Pierre de la Croix, active between 1270 and 1300.

The music of the Ars Antiqua still holds many mysteries for us. For at the beginning of the fourteenth century came a new system of notation that sought to grant even greater freedom to the *vox organalis* by bringing rhythmic variety and a faster tempo. From a purely technical point of view the way to the Ars Nova was being paved, which occurred, paradoxically, through a systematisation of rhythmic structure. The tenor had been the first to be affected by the process of *isorhythm*, consisting in the perpetual repetition of a rhythm; the rhythms became more complex, isorhythm extended to the other voices, sometimes leading to *panisorhythm* (the same rhythm for all the parts), a kind of ‘total programming’ of the rhythm of an entire piece. This advanced cerebral form of composition is quite evident in certain motets, whose hocket effects, cultivated by the *trouvères*, were to be taken up by the composers and theorists of the Ars Nova.

ENGLAND IN THE FOURTEENTH CENTURY

Campanis cum cymbalis / Honoremus Dominam

A short motet celebrating the jubilant power of music in the praise of God; the second text honours the Virgin Mary. The lower voices evoke the ringing of bells and the concluding chord unusually contains a full major triad.

Worldes blisse have good day / Benedicamus Domino

This song has survived on the flyleaf of an early fourteenth-century manuscript – a typical operation of chance in preserving an example of medieval song. On the same flyleaf are a French motet and some wordless three-part pieces. The song is technically a motet in which the lower, textless part is an isorhythmic working of part of a plainsong ‘Benedicamus’ (this is here sung first as a solo chant).

Valde mane diluculo

This motet survives in the binding of a manuscript at Tours. Frank Ll Harrison writes: ‘It is an intriguing mystery how the French binders of a fifteenth-century manuscript of the works of Terence came to fix inside the binding some parchment leaves with the fourteenth-century motets of English origin. That the motets are English is established by style, and the facts that one of them is previously known from an English source and that another has a Tenor part indicated “Wynter”, obviously the title of an English song. Part of a possible explanation may lie in an interest in things English on the part of the clergy who owned the main manuscript; for on two of its inside pages are notes in French on some matters concerning the history of England. The feature in a motet of having voices with the same word or words, as in this piece, is also one that is particularly English.’

Gaude Virgo Mater Christi

A three-voice setting of the third and final strophe of the sequence ‘Celum Deus inclinavit’. The lowest voice is based on a corresponding plainsong melody. – P. Hi.

ARS NOVA & PRE-RENAISSANCE

We will come back to this period in detail in our discussion of the *Messe de Notre Dame* of Guillaume de Machaut. A century after the latter work, it is reasonable to surmise that Guillaume Dufay wrote his final and most expansive setting of *Ave Regina celorum* with his own end in mind. The motet had been composed by the mid-1460s (at which time Dufay would have been much the same age as Machaut when he wrote the *Messe de Notre Dame*), but the addition to the standard text of Dufay’s personal invocations to the Virgin indicates that the inspiration that lay behind it was concern for his soul at the time of his death. Moreover, Dufay’s will stipulated that the motet should be sung by men and choirboys at his bedside at the precise

moment of his death (which occurred on 27 November 1474 in Cambrai). In the event it proved impossible to assemble the singers in time, and the requested performance took place the following day.

John Dunstable was regarded by contemporary commentators as the prime mover towards the new style exemplified by Dufay. Dunstable's large-scale *Salve scema sanctitatis* is typical of the old-fashioned formal rigour of the isorhythmic motet – all four voices are pre-determined rhythmically, and the piece is divided into three sections in the proportions 3:2:1 – yet the two uppermost voices are dominated by the new melodic grace. Its text, a heavily alliterative poem about the life of St Catherine, has been divided between the two upper voices, while the tenor repeats a fragment of the respond *Virgo flagellatur*, from the Office for her feast day. – G. C.

FIFTEENTH-CENTURY ENGLISH MUSIC

The predominance of the 'contenance angloise' lasted only a generation or two. According to the Flemish theorist Tinctoris, writing around the year 1470, whereas Dunstable had been the fount and origin of the new music (of Dufay, Binchois, and later Ockeghem), the English now 'continue to use one and the same style of composition, which shows a wretched poverty of invention'.

In John Plummer's *Anna Mater* (referring to Anne, the mother of the Virgin Mary), we find an early example of the Votive Antiphon which became such a favourite with English composers towards the turn of the century. While its canonic-style entries over a sustained bass note recall the manner and technique of certain pieces from the Old Hall Manuscript, imitation plays a more structural role, just as it was beginning to do on the continent. As the most important figure in English music between Dunstable and the Eton composers, John Plummer has been rather overlooked. His music bears a family resemblance to some of the carol music, but it is possible to detect a pre-echo of the Eton Choirbook style in the way Plummer treats the blossoming of sonority as he brings in the 'tutti' after a duet passage. Plummer was the first official Master of the Children of the Chapel Royal (appointed in 1444) and later worked at St George's Chapel, Windsor – just across the river from Eton. – P. Hi.

RENAISSANCE

The motet and the religious repertory at the Renaissance

In the second half of the 15th century Iohannes Tinctoris established a hierarchy of musical genres according to the texts they used. At the top of what he calls the *cantus* (chant, composition) he placed the Mass and immediately below it the compositions on other sacred texts. The *cantilena*, or secular song came third. Tinctoris went on to qualify this three-part division of the *cantus* as *magnus*, *mediocris* and *parvus* (i.e. great, medium and small).

Tinctoris qualified as *cantus mediocris* all religious music that was not concerned with the Ordinary of the Mass and designated all of these works by the term 'motet'. The word poses a problem, however, when it is applied to all fifteenth- and sixteenth-century compositions based on a sacred text. The manuscripts and printed editions often make a distinction between strictly liturgical compositions and those of a more general religious character, whether they were occasionally included in the liturgy or not. A collection of motets generally comprised a heterogeneous mixture of compositions on texts of a varied nature: whole or parts of psalms, antiphons, prayers in honour of the saints, etc. The title pages were couched in general terms: *Sacrae cantiones* (or *Cantiones sacrae*) *quae vulgo moletta vocant* (Sacred chants commonly called motets).

As time went on, the motet tended more and more to liberate itself from all strict predetermined forms. In the course of the creative process the composer himself conceived every aspect of the complete work. The motets composed by Josquin Desprez on texts from the Psalms occupy a crucial position in this phenomenon of emancipation because they mark the beginning of an important body of work produced throughout the sixteenth century.

In his *Salve Regina*, a motet in honour of the Virgin Mary, Josquin quotes in paraphrase the Gregorian plainsong melody of this Marian hymn. In a continuous imitative counterpoint he creates a splendid texture of four parts which presents the equivalent of captivating variations on the chant. The same serene mood reigns in *Congregati sunt*, the only surviving motet by Clément Janequin, taken from an Italian collection published in Ferrara in 1538. In spite of the references in the text to enemies and battle, Janequin does not allow himself to be seduced by the temptations of pictorialism as he had so effectively done in the celebrated chanson *La Bataille*. None the less, the evolution towards the freely invented motet had been particularly inspired by the tendency to express the contents of the text in musical terms. Josquin especially had paved the way to a form of music that is conceived as an extension of the words. With him the text was to become more and more the new thread of the musical argument. His art marks the final and definitive irruption of humanism in music, a form of music conceived on a human scale, one in which the listener feels himself immediately involved, one that 'speaks' to us. With language, with the word as a springboard, it addresses us directly.

While Lassus, at the court of Munich, was becoming increasingly influenced by the severity and the austerity of the Counter-Reformation, in England there were radical reforms taking place both in the style and the role of music, which was even more directly under the influence of the religious tendencies than on the continent. The composer who was most affected by the fluctuations of the religious revolutions and counter-revolutions was undoubtedly Thomas Tallis (c.1505-85), whose life encompassed four reigns: Henry VIII, who made the official break with the Church of Rome; Edward VI, under whom the reformers were given free rein; Mary Tudor, the intransigent Catholic Queen who restored submission to Rome; and Elizabeth I, under whom Anglicanism definitively became the official religion of the land. William Byrd (1543-1623), a pupil of Tallis, probably felt the religious conflicts even more keenly, because, although a convinced Catholic, he remained in England where he and his family were frequently prosecuted for recusancy. He remained in favour with the Queen, however, and was permitted to publish his first Latin motets, a selection of which had been issued in 1575 together with several works by Tallis in a collection dedicated to the Queen. In the motet *Peccantem me quotidie* he young Byrd proves himself to be an accomplished master of the learned techniques of imitative counterpoint, without, however, making an explicit effort at insistent expression of the content of the text.

'Modernism' in the motet: Hassler and Gesualdo

Though not as frequently as the madrigal, the motet became from time to time an area of experimentation for the latest tendencies, especially those connected with the intense relationship between music and words. Hans Leo Hassler, the composer of the rather traditional Mass 'Dixit Maria', also wrote a highly chromatic motet in which he consciously breaks away from the customarily balanced diatonic harmonic design. It is obvious that this is dictated by the text of the psalm, *Ad omniū cum tribularetur*, which speaks of the tribulation (*cum tribularetur*) of the faithful and of the 'deceitful tongue' (*lingua dolosa*) – hence this 'perturbed' and 'deceitful' music.

While the art of chromaticism is the exception with Hassler, the Neapolitan composer and murderer of his wife and her lover, Carlo Gesualdo (1560-1611), immersed himself unrestrainedly in an extravagantly chromatic idiom. This should not,

however, be understood as the beginning of a new epoch (the Baroque), but rather as the end of the preceding one (the Renaissance). It is significant that Gesualdo, in spite of his unstable harmonic style, persisted in the polyphonic tradition and never wrote any monodies. In his responds for Holy Saturday such as *Ecce quomodo moritur justus* and his motets like *Tribulationem et dolorem* there is a somewhat exalted, but always fascinating and extravagant 'fin de siècle' spirit.

CD 5-6

THE POLYPHONIC MASS FROM THE MIDDLE AGES TO THE RENAISSANCE

Guillaume de Machaut's *Messe de Notre Dame* was probably composed in the early 1360s. With all the subsequent developments of western classical music it is astonishing that, even today, performances of this stunning masterpiece can still have the power to evoke audience reactions ranging from shock to incredulity. Employing dazzling rhythmic exuberance and a harmonic language that seemingly flies in the face of convention, both medieval and modern, this radical work occupies a sound-world that defies simple definition. Every generation that has experienced this music has been able to listen to it as if it were 'new' music. Presenting the *Messe* offers a wonderfully liberating licence to discard pre-ordained musical labels, and it is this freedom that has inspired the juxtaposition of the pieces presented in this collection. The gap of nearly 650 years between the composition of the oldest and newest works becomes an irrelevancy.

Machaut's personal inspiration for writing the *Messe* may have been intimations of his own mortality. Born some time around the year 1300, he was, by the standards of his day, an old man and he was in poor health. Despite his international fame as a poet, he was given little respect at court when attending the Dauphin, Charles, Duke of Normandy, ridiculed in particular for his infatuation with the teenage dedicatee of his poems, Péronne. All this was set against the background of desperate times: the Black Death was a very recent memory, and France was still suffering appallingly from the ravages of the ongoing Hundred Years War. While the *Messe* would surely have been sung in Guillaume's own lifetime, his will established a fund that would help to pay for a posthumous weekly sung celebration of Mass in Reims Cathedral in his memory.

Broadly speaking, the movements of the *Messe* adopt two styles. The Kyrie, Sanctus and Agnus Dei are lyrical and sensual, employing long, sweeping phrases. Dissonances are paraded totally shamelessly, right up to the point where pain crosses seamlessly into ecstasy. (Although medieval and modern perceptions of dissonance differ, the harmonies defy the standard rules of both medieval and modern consonance.) Even in these gentle movements, however, there are moments of intricate syncopation that relate to the general exuberance of the Gloria, Credo and *Ite missa est*. Here there is an urgency in the rapid statement of the texts that is broken only for very specific reasons: the slow statement of 'et in terra pax' ('... and on earth peace') in the Gloria, for example, is surely a reference to the existing state of war, while, as noted by the Machaut scholar Daniel Leech-Wilkinson, 'ex Maria Virgine' ('... of the Virgin Mary') in the Credo pointedly alludes to the dedication of Reims Cathedral to Our Lady. There is a cumulative power and drive contained in the music, both slow and fast, pulling the listener onward. For pure, unrestrained fervour and joy, the 'Amen' section of the Gloria, with its extraordinary vocal pyrotechnics in the lowest voice, is utterly remarkable. — A. S.

THE RENAISSANCE MASS

During the Renaissance, masses were the most highly regarded genre of polyphonic music because of their religious 'status' and because they were a means of measuring the mastery of compositional technique. Destined for the liturgy, the polyphonic mass was based on the Ordinary, or the 'common' immutable texts, namely the fixed parts recurring daily in each celebration:

Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, and Agnus Dei. In this respect the creation of the cyclic mass was the most novel and durable musical invention of the fifteenth century. In its final form, the mass was compositionally organised in five parts forming a cycle unified by a melodic element common to the five movements called the *cantus firmus* (fixed chant). This 'borrowed' melody appeared throughout the mass as an unchanging 'constant'. The principle was not new in itself: in the Middle Ages polyphony was born out of the addition of a new voice to an existing Gregorian melody. The true innovation was in the construction's monumental character (five parts) beginning with a single element. It should be pointed out that the *cantus firmus*, most often presented in long note-values, could come from either the secular or the religious repertory.

However, in the *cantus firmus* mass the added voices were generally not based on the borrowed melody, sung by the tenor. On the contrary, in the paraphrase mass the *cantus firmus* largely supplied the thematic material for the voices that 'surrounded' this melodic core. The *cantus firmus* mass might be compared to a medieval painting that juxtaposes several disparate scenes around the principal theme. The paraphrase mass, in which all the voices are generally 'equal partners' united by their melodic relationship, derives from a conception proper to the Renaissance where perspective establishes links between all the elements. The *Missa 'Pange Lingua'* by Josquin Desprez (c.1440-1521), the most famous composer of his time, certainly constitutes one of the most eloquent examples of the paraphrase mass: in all parts of this magnificent work the melody of the Gregorian hymn serves as the starting point for rich imitative counterpoint infusing all the voices.

Built on the hymn *Pange lingua* (in the third tone) for the Feast of Corpus Christi, Josquin's composition is clearly intended for the Corpus Christi Mass. At least two of the manuscript sources which have come down to us designate it as *Missa de Venerabili Sacramento*.

Musicologists agree that it is a late work, probably composed in the last fifteen years of his life (around 1515). In any case, Petrucci does not seem to have known it in 1514, because he did not include it in his third volume of the composer's masses. Moreover, it was not to be published until much later, in 1539, in the *Missae Tredecim* by the German publisher Ott. In about 1517, at any rate, it was already known in Italy, because the lutenist Vincenzo Capirola put it into tablature. The mass seems to have been very well known and widely performed throughout Europe: it is found in at least sixteen manuscripts and four printed editions in Germany, France, Spain, Italy, and the Netherlands.

The tune of the hymn *Pange lingua* serves as the material or 'subject' throughout the Ordinary. In this the mass stands apart from other works like Josquin's *Missa 'De Beata Virgine'*, where in fact it is the melodies of the Ordinary that furnish the respective subjects for each of the movements: this mass is, therefore, placed under the sign of variety, as in a plainchant Ordinary. By contrast, the *Missa 'Pange lingua'* is all formal unity, like the masses constructed on a single theme, such as the *Missae 'L'Homme armé'* or *'Hercules Dux Ferrariae'* by the same composer. However, the use made by Josquin of the fundamental melody is quite different from the old *cantus firmus* technique used all through the fifteenth century – in the two masses mentioned above, for example. Here the tune is treated with great freedom: paraphrased and developed in all the parts, it irrigates, as it were, the polyphonic texture, essentially constituted of counterpoint in imitation. The reader will understand, however, that the liturgical intention, superficially neglected, is here transcended to make way for a more elevated sense of the liturgical situation, that of the Feast of Corpus Christi itself, emblematically stamped on the whole work by the 'popular' tune of the hymn, *Pange lingua*. – J.-P.O.

The two masses left by Janequin (in fact, the polyphonic setting of the five sections of the Ordinary, which publishers and copyists got into the habit of designating by the term *Missa*, followed by a musical reference that enabled the piece in question to be identified) belong to the technique called the *missa parodia*: the composer borrowed, either from one of his own works or from one, generally well-known, by another composer, the polyphonic material associated with a text. He then reworked it,

adapting it to the Latin text of the Ordinary which was familiar to everyone. The composer's skill in using the basic material of the earlier piece, drawing close to it and moving away from it without becoming incoherent, according to the prosodic and semantic demands of the new situation, was at that period regarded as confirming his prestige quite as effectively as a new work would.

The *Missa 'La Bataille'*, on the superb invitational opening of Janequin's *La Guerre* (a piece that should be regarded as much as a cantata as a chanson), was published in Lyon in 1532 by Jacques Moderne in a sumptuously printed collection of six masses 'by famous authors'. It is thought to date from Janequin's period in Anjou. The singer familiar with the earlier piece has no difficulty in grasping the spatial characteristics and the almost heraldic sonorities which are maintained throughout the mass. But the most thrilling aspect of all is perhaps the 'conversion', through the grace of God and the composer's skill, of a battle-song (which was listened to in fear and trembling) into a song of peace in the three settings of the Agnus Dei, so simple and direct. – J.-Y. H.

Lassus's mass is not built on a monophonic melody, but on a polyphonic chanson by Nicolas Gombert, *Tous les regretz*, which gives the work its name. Lassus retains all the basic ingredients of Gombert's chanson: the six voices, the 'tonality' (Dorian mode on G), the melodic elements, and the striking harmonic twists. But of course he does not confine himself to meekly reusing Gombert's material. He takes over and transforms the themes, embroidering them, developing them to adapt them to the text and structure of the mass. In so doing, he produces a textbook example of the sixteenth-century 'parody mass', a technique whereby a pre-existing work, while still remaining the basis of the piece, underwent a complete contrapuntal metamorphosis. – P. V. N.

The publication dates of Palestrina's works offer no reliable evidence, in the present state of our knowledge, of their exact place in his creative career. A fair number of these publications were posthumous, as is the case, for instance, of the *Missa 'Viri Galilaei'* (based on the motet of the same name), which was published only in 1601, seven years after the composer's death, in the *Missarum . . . Liber Duodecimus*, by Scotto of Venice.

Here the initial subjects of the two parts of the motet from which the mass is derived provide the opening invention of each of the main parts respectively of the movements in several sections. Palestrina demonstrates a consummate mastery of the art of variation, worthy of contending with the most inventive instrumental composers: a virtually inexhaustible practice of truly virtuoso combinatorics, handled without a trace of aridity. Technique is here deployed to serve the text, as is borne out by the musical exploitation of the numerous anaphoric movements of the Credo and the Gloria – in other words, in the service of the Christian message.

The association of musical images of the Ascension ('Ascendit Deus') and the Crucifixion is not the result of chance, but a deliberate choice replete with meaning, an illuminating metaphor, a provocative and significant brachylogy: Palestrina composes as a preacher, his polyphony is a sermon. What he is offering us here is no less than a theological commentary on Jesus' words as reported by St John: 'And I, if I be lifted up from the earth, will draw all men unto me. This he said, signifying what death he should die' (John XII. 32-33). – J.-P. O.

William Byrd's settings of the Roman Catholic liturgical texts are a remarkable testament not only to his immense musical skill but also to his tenacity. He was apparently a convert, since the brothers whom John Harley writes about in his recent biography (1997) were Protestant. William could have accommodated his religion to the prevailing climate. Instead he chose the harder path, submitting himself and his family from 1584 onward to the scrutiny of the law and the possibility of heavy fines.

Byrd wrote three settings of the Ordinary, one each for three, four and five voices, and took the possibly dangerous course of having them printed (if not officially published). As Peter Clulow has demonstrated, Thomas East, Byrd's regular printer, undertook the work, leaving the slim four-page partbooks untitled, possibly as a precaution. The **four-voice setting** was the first to be printed, in 1592-93; it makes a specific reference to the 'Meane' Mass of Byrd's early Tudor predecessor, John Taverner, as well as following its ground plan fairly faithfully – a strategy that raises significant questions about Byrd's intent. In the Sanctus, Byrd uses Taverner's opening point of imitation (in a much more developed manner) and, to hammer home what he is doing, he also briefly refers to Taverner's 'tail motif', a passage at the end of the Hosanna whose slightly archaic character Byrd camouflages by making it appear to arise quite naturally out of his preceding line. – P. Be.

CD 7

THE GRAND MOTET

The *grand motet* was originally a highly complex mosaic of solo sections of varying length (the 'récits') contrasted with choral sections assigned either to the 'grand chœur' of the full complement of singers or to the 'petit chœur' made up of a small group of soloists; the use of these two choirs permits polychoral effects of the kind inherited from neighbouring Italy. A five-part string orchestra with the addition of wind instruments doubling the top and bottom lines (*dessus* and *basse*) introduced the motet proper with a fairly extended instrumental movement (the 'symphonie'), and played the ritornellos and accompaniments. This prototype was perfected simultaneously by Lully and Dumont in the early days of the reorganisation of Louis XIV's Chapelle Royale. Both the *Dies irae* of the former composer, which quotes the Gregorian prose almost note for note at its opening (in final farewell to Queen Marie-Thérèse), and the *Memorare* and the *Super flumina Babylonis* of the latter divide the liturgical text into brief solo and choral sections, an effective way of 'following' each of the verses as closely as possible and a handy technical device for building up large-scale pieces. Charpentier adopted the same architecture founded on contrast in his *Te Deum* (composed around 1690) and his *Motet pour l'Offertoire de la Messe Rouge*, a Mass celebrated at the opening of a new session of the Parliament of Paris when all its members wore their scarlet robes.

This mould was broken with Delalande because of the new possibilities of development offered by the tonal system, namely the use of harmonic progressions (a discovery often associated with Corelli and Vivaldi) which make it possible to prolong melodic formulas and thereby to project the music over the long term with a minimum of thematic material. Starting from the premise of the through-composed *grand motet*, Delalande invented the motet in independent *numbers* (generally one movement to each verse of the psalm), comparable to the cantatas of J. S. Bach. – J.-P. M.

Dumont's output is remarkable for the union he managed to achieve between tradition and innovation, retaining the best of what had come down to him from the great polyphonic tradition of the Chapelle Royale. On the other hand, even if he was not the first to write a recitative motet with basso continuo, he did invest the genre, newly arrived in France, with an expressive quality which made him a precursor.

His *grands motets* follow a scheme which, without being uniform, recurs from one motet to another and here too creates the impression of a remarkable equilibrium. All the forms with which Dumont experimented in his preceding works – *récit*, dialogue, double chorus – are combined here in perfectly controlled total entities. The ease with which the composer passes from one mode of expression to another in response to the suggestions of the words of the psalm or the hymn is particularly

striking.

In the *Memorare* Dumont displays a more 'pointillist' character to his art, with the long *récits* striving to express every detail of the successive images of a text which is less classical than the large-scale Psalms of David, more Baroque and rhetorical. 'Ad te curro' and 'ad te venio' suggest images of movement and haste, 'gemens peccator' a dejected lamentation, and 'noli verba despicere' a supplication.

Solid, clear-cut, direct, Lully's *Dies Irae* of 1674 is notable for its great dramatic power. It is true that Thomas of Celano's poem seems to call for Baroque emphasis in every verse. But Lully was a dramatist, one of the most skilled masters of theatrical effects in seventeenth-century European music. The *Dies Irae* is based on the plainchant melody (here provided with a leading note) which is suddenly cut off by the terrifying 'quantus tremor', the pathetic 'mors stupebit' in the bass, the dramatic choral interjections on 'Rex tremendae majestatis', all of them 'episodes' created by a sacred tragedian. As for the five-part 'Lacrimosa', these few bars probably constitute one of the most moving passages Lully left us, for, although he does not stint on the violence of his effects, he never overdoes it. The 'Pie Jesu' alone is repeated twice by the soloists, then by an extended chorus which by itself gives the lie to those who claim that Lully knew no counterpoint, those who say he had no heart, and those who conclude that he had no genius. – P. Be.

Delalande's *Super flumina Babilonis* (1687, Psalm 137) expresses the exiled Jews' cry of distress from the rivers of Babylon (a reference to the 1685 revocation of the Edict of Nantes?). Four movements for full choir are the focus, from the doleful 99-bar opening in C minor to the 43-bar finale. Expressive settings of the text occur in the second section as the three-voice ensemble hangs on the phrase 'suspendimus organa', or in the fourth movement in C major as the baritone and choir rejoice at 'Hymnum cantate nobis'. – B. C.

Of the four extant settings of the *Te Deum* by Charpentier, the most celebrated is unquestionably that in D major, H146, thanks to the television producers who chose its prelude as the theme music for Eurovision in the early 1950s. This decision, improbable enough on the face of it (they should logically have opted for an excerpt from Vivaldi's already ultra-famous *Four Seasons*), can doubtless be traced back to the publication in 1943 of an edition by Guy Lambert and its recording in 1953 by Louis Martini conducting the Chorale des Jeunes Musicales de France and the Orchestre de Chambre des Concerts Pasdeloup.

Although Charpentier was born in Paris and his Parisian career is fairly well documented, we know almost nothing of the genesis and first performances of his *Te Deum* in D major. Its composition seems to date from the early 1690s. It may perhaps have been written to accompany the celebrations commemorating the military victory of Steinkirk (3 August 1692) at which the Duke of Luxembourg crushed King William III of England. It may also be surmised that Charpentier's score was commissioned by the Jesuits of the church of St Louis, for whom he had been working since 1687: the autograph manuscript mentions the name of the bass Pierre Beaupuy, who before singing for the Jesuits had served as *musicien ordinaire* at the Hôtel de Guise, where he made our composer's acquaintance.

The *Te Deum* in D major, a 'joyous and very warlike' key according to the composer, is Charpentier's only setting to call for trumpets and kettledrums, as does its counterpart by Jean-Baptiste Lully. The (all too) famous *Prélude en rondeaux* is followed by a mosaic of more or less contrasting musical sections grouped into eight movements, in which eight soloists and four-part chorus engage in pleasant dialogue, in order to give the literary text its fullest expression. To return to the political exploitation

of the hymn, it is worth noting that the word 'Patrem' (is this the *Pater divinitatis* or the *Pater patriæ*?) is underlined by the chorus, while the words 'omnis terra veneratur', uttered unanimously, are prolonged by a conjunct descent of the orchestra, as if all the earth were bowing down before the Most High and/or the Most Christian Sovereign. In contrast with these brilliant sections, to which we should add the 'Judex crederis', Charpentier contrives some very fine passages of supplication, delicate and introverted, such as the magnificent 'Te ergo quæsumus' in E minor and the trio 'Fiat misericordia tua'. – J.-P. M.

THE PETIT MOTET

With his *Cantica Sacra* of 1652 Henry Dumont inaugurated a new genre which, under the auspices of Louis XIV, was to remain much in vogue until the middle of the eighteenth century. These 'little motets' were originally sung by the 'Musique de la Chapelle' in the course of Mass (during the Elevation), between a *grand motet* and the *Domine salvum fac Regem* with which each celebration ended. Around 1700, at the instigation of Philippe II d'Orléans and his musicians (Bernier, Campra, Morin), the genre became a kind of 'religious cantata' with arias and recitatives privileging the Italian style. On account of its modest dimensions and the fact that it called for no more than a few singers and instrumentalists with the indispensable continuo, the *petit motet* constituted an ideal repertory for churches and religious communities (like Saint-Cyr), for offices of Vespers, processions, and concerts both private and public (such as the Concert Spirituel in Paris).

Delalande's *petits motets* are far less known than their larger-scale counterparts, precisely because most of them are 'artificial', or, to put it more clearly, because they were based on the very *récits* of the *grands motets* that enchanted all Paris. Apart from the *Miserere à voix seule*, they are no more than arrangements of *grands motets* which have been adapted for soprano, continuo, and organ ritornellos (reductions of the orchestral ritornellos) which are sometimes written out in full. *Miserator et misericors* combines two psalms, dividing each of the pieces into two contrasting parts – both in character and in style. The prayer begins with two sections in contrasting tempos ('lentement' in A minor and 'leger et gracieux' in A major) to words from Psalm 144 and continues in A major with an aria ('gayement') in two sections that are themselves divided by two short passages ('lentement') from Psalm 67. – J.-P. M.

Lully's *petits motets* occupy a rather special place in the Florentine's output. Unlike the *grands motets*, of which we possess several contemporary accounts, no chroniclers or letter-writers left a record of the impression made on them by these works. One essential aspect of these compositions is their obvious Italianism. Here Lully's writing plunges its roots into the tradition of Carissimi, whose other French representative is, of course, Charpentier. Thus we find the two rivals reconciled in a very special musical genre.

What are the features Lully has retained of Carissimi's style? In the first place, the vocal and instrumental forces: three voices accompanied by a simple basso continuo. Only two motets also have a *ritournelle* (i.e. introduction) for violin and continuo. Most of these motets are written for three high voices, which lends credence to the theory of their original destination, a female convent, as mentioned in Philidor's catalogue of 1729. It indicates the convent of the Filles de l'Assomption on rue Saint-Honoré, founded in 1622. This convent was well known for the quality of the voices of the nuns and attracted large audiences, especially for the Offices of Tenebrae in Holy Week.

Lully's style in these works is extremely fluent, for he handles the three parts in a constant play of imitation with canons at the fifth or at the octave. But he also knows when to insert a long solo passage or to lend the piece a more urgent forward drive by means of a homophonic, syllabic section.

The composer evinces a profound understanding of the text in imbuing the whole motet or a specific verse with the particular

mood he has chosen.

These small-scale pieces are not isolated curiosities in French religious music of the period: the *petits motets* and 'élévations' (a term that indicates their place at the Elevation in the liturgy of the Mass) of Dumont, Robert, and Danielis are other examples of the genre. Nonetheless, for the easy competence of the writing and the gracious emotion it radiates, this small body of works by Lully deserves a place in our memory of seventeenth-century France. — C. M.

CD 8

LAMENTATIONS AND LEÇONS DE TÉNÈRES

The Lamentations (*Thrénoi, Threni, Lamentationes*) of the Prophet Jeremiah were written at the time of the destruction of Jerusalem and the fall of the kingdom of Judah in 586 BC. The text was written by eyewitnesses and definitively compiled during the Babylonian captivity. Jeremiah was therefore certainly not the sole author of the Lamentations, and some authorities even think that he had no hand at all in the writing of the text.

The Lamentations consist of five chapters, or rather songs or cantos. The structure of the first, second and fourth chapters is identical. Each of them comprises twenty-two verses, corresponding to the number of letters in the Hebrew alphabet. The Latin Vulgate endeavoured to preserve a trace of this alphabet by beginning each verse with the first Hebrew letter of the verse. So the first verse of Chapters 1, 2 and 4 begins with the letter ALEPH followed by the Latin text, the second verse begins with BETH, the third with GHIMEL, and so on. In addition, the first Lamentation starts with the heading 'Incipit Lamentatio Hieremiae Prophetae', which, however, is not always sung.

The structure of the third Lamentation differs from that of I, II and IV. The shorter verses (I and II consist of verses in three sections, IV of verses in two sections) are linked in groups of three in the third Lamentation. Each of these grouped verses begins with the same Hebrew letter, so that the chapter comprises not twenty-two but sixty-six verses. The Vulgate, too, always repeats this letter. The structure of Song III is therefore: ALEPH (...), ALEPH (...), ALEPH (...), BETH (...), BETH (...), BETH (...), etc. The fifth and last chapter differs from the others in various ways. In the first place this chapter has the character of a prayer (the Vulgate begins with the title 'Oratio'). Moreover, there is no mention of the letter at the beginning of each verse. Finally, they are very simply structured in two distinct sections.

The text of the Lamentations is highly emotional, rich in imagery and in a language replete with rhetorical turns of phrase. It is a text which, as has been mentioned, was written by eyewitnesses and therefore manifests — how could it not? — an intimate relationship with the sorrow, helplessness, bitterness and supplications of the population of Jerusalem. It is precisely this aspect of the combination of dramatic elements and meditative fragments, together with the incantatory citation of the Hebrew letters, that undoubtedly attracted the attention of medieval and particularly of Renaissance composers. Otherwise how can it be explained why a text which — unlike the Mass, for instance — was used only once a year (during Holy Week) inspired so many composers?

From the Middle Ages onwards, sections of the Lamentations were used at one specific juncture in the Divine Office, namely during Matins on Maundy Thursday, Good Friday, and Holy Saturday. Matins, a service of prayer and chant that took place before dawn, consisted of three parts, the three Nocturns. Each of these Nocturns consisted successively of three psalms and three lessons (*lectiones*). It was for the first Nocturn of Matins on the last three days of Holy Week that the Lamentations were used for

the three lessons. A total of nine lessons were therefore devoted to the Lamentations. The use of the Lamentations during Matins had another peculiarity. At the end of the verses each lesson was concluded with the verse, 'Jerusalem, Jerusalem, convertere ad Dominum Deum tuum'. This was not a Biblical text, but it served as a kind of refrain that was repeated after each lesson. – P. V. N.

The popularity of the Lamentations of Jeremiah during the Baroque period is a well-known phenomenon, thanks chiefly to the innumerable *leçons de ténèbres* written by such French composers as Lambert, Charpentier, Delalande, and of course François Couperin. Their works have introduced a wide audience to this specific religious 'genre', notably since the Baroque revival of the 1970s.

The disadvantage of this craze for the Baroque *leçons* is that they have tended to overshadow both the Lamentation settings which preceded them and those which came later. It must be said, though, that in this respect the post-Couperin era was fairly lacklustre, as if the complaint on the fall of Jerusalem was no longer quite in tune with the times. Having become a source of entertainment by the end of the *Grand Siècle*, then, the *leçons de ténèbres* could hardly expect to survive the Enlightenment . . . and it was only in the twentieth century that the highly unusual text and poetic structure of the Lamentations were once again to interest certain composers, including Ernst Krenek in 1941 and Igor Stravinsky in 1958. Paradoxically enough, the masters of music did not wait for the opportunity afforded by the Baroque *affetti* to measure themselves against the text attributed to the prophet Jeremiah. Numerous variants of the *tonus lamentationum* (found from the twelfth century onwards) circulated in the Middle Ages, clearly indicating a substantial interest in the Lamentations during that period. But it is really at the Renaissance that one observes a fairly phenomenal expansion in the number of settings, as exemplified by the works on this recording. – C. G.

Tiburcio Massaino (c.1550-1609) was an Augustinian monk and composer-singer in Cremona, Innsbruck (at the court of Archduke Ferdinand II), and Salzburg where he was arrested on suspicion of homosexuality. He subsequently fled to Prague where he became a singer in the court chapel of the Emperor Rudolph. From 1594 he was back in Italy as *maestro di cappella* in Lodi and Piacenza. His Lamentations à 5 were published in 1599 and were dedicated to the monastery of Monte Oliveti in Piacenza. So Massaino wrote his Lamentations for the surroundings where they belong: the closed monastic community. The music is in a polyphonic idiom, but mostly syllabic. The structure is supported by a rich harmonic tone palette that does not shun the occasional surprise, as on the text 'et lachryme' of the BETH verse. The melismatic 'acclamations' of the Hebrew letters are, compared to those of his contemporaries, short (five to six breves). The 'Hierusalem', which uses a slow-moving falling motif in the voices on the word 'convertere', is particularly beautiful.

The Lamentations in five voices of **Orlande de Lassus** (1532-94) are among the late works of the great master. They were published in Munich in 1585 by Adam Berg together with ten motets. Like Massaino, Lassus had monastic practices in mind when composing his Lamentations, because in his foreword, dedicated to Abbot Johannes of Benediktbeuren, he writes that he wishes only to serve liturgical practice. And indeed, Lassus wrote a complete cycle of Lamentations, i.e. three *lectiones* for each of the three days of Maundy Thursday, Good Friday and Easter Saturday.

This CD contains a recording of the Lamentations for Good Friday. Everything in this composition shows the hand of the master. All of the Hebrew letters are spun out in a richly melismatic manner and are given a genuine 'acclamatio' character (e.g. JOD). The contrapuntal richness of the verses is full of surprising turns and illustrates the text with great vividness. Examples are legion – among them the use of low registers at the words 'Defixae sunt in terra portae ejus' (first lesson,

second verse), 'Sederunt in terra' (first lesson, third verse), 'tenebras' (third lesson, first verse). In addition, the carefully considered alternations of more homophonic passages and polyphonic interpolations are treated with consummate mastery, with deliberate verbal repetitions (e.g. the question 'Quis medebitur tui' in the second lesson) supported by richly imitative writing. Together with his swan song, the *Lagrima di S. Pietro*, these Lamentations comprise the master's last testament. – P. V. N.

'They transform into an entertainment that which has been created for no other purpose than to produce in the Christian soul a holy and salutary sadness', complained a Paris priest about the *leçons de ténèbres*. It is indeed appropriate, he argues, that the Lamentations over the fall of Jerusalem should be performed during Matins for the *sacrum triduum*, in the form of readings – or, at most, recited on the Gregorian lamentation tone: but can one permit these sacred texts to be given by singers whom everyone knows from the theatre, in a specifically worldly style which is employed, in the first place, in the performance of opera arias and *airs de cour*? Is it not true that this new music is degenerating into a 'spectacle de musique extraordinaire pour les Ténèbres', and that at a time when 'music during a time of mourning is inappropriate and importunate'?

By the end of the seventeenth century the *leçons de ténèbres* were more popular than ever in France, and enjoyed a golden age in the reign of Louis XIV when they were indeed a very worldly affair. It was society, more than the composer, that was to blame for this. The Lamentations of Jeremiah gave many composers the opportunity for writing music which grew out of a specifically French tradition – music that was meant 'to appeal to the ear as well as to move the heart'.

The *Tenebrae* of Charpentier form the highest as well as the terminal point of what we can call the 'high melismatic style'. Throughout his career Charpentier experimented with this most intimate of all vocal genres.

After Charpentier there is an evolution towards a growing contrast between the letters (in melismatic style: the archaic element) and the verses (in motet style: the 'new' element). Brossard, Couperin and Delalande had their *leçons de ténèbres* printed in 1721, 1714 and 1730 respectively, which testifies to the vast popularity of the genre; but strictly speaking, these works are no longer true lamentations.

The melismatic *Leçons de Ténèbres* of Charpentier were written for nuns. The names of the sisters who sang them are known: Mère Ste Cécile and Mère Camille, who performed the soprano parts (*dessus* and *bas-dessus*), and Mère Desnots, a 'female *haute-contre*', that is an extremely low alto. Charpentier had this to say about the scoring of the continuo part: 'If a *bass viol* or violin can be added to the accompaniment of the *organ* or the *harpsichord*, so much the better.' In this recording these three instruments are employed as the continuo group, together with the theorbo – the instrument on which Lambert accompanied his own *Leçons de Ténèbres*.

Couperin composed his *Leçons de Ténèbres* between 1713 and 1717. The first three, for 'Mercredy Saint' (Holy Wednesday), were printed; of the other six unfortunately all trace has been lost, although the composer informs us in his Preface that he had already composed three *leçons* for Good Friday, and intended publishing the entire cycle at a later date. Couperin's *Leçons* are, in the first place, absolute, timeless music which relegate the stylistic considerations of the day to a secondary, relatively insignificant position. Neither does Couperin regard the original scoring for two sopranos as obligatory:

'The first and second lessons for each day are always in one part, and the third in two; thus two voices suffice for their performance; although the vocal part is written in the treble clef, all other kinds of voices may sing them, all the more so as most people today who accompany know how to transpose' (Preface).

In none of his predecessors or contemporaries is the contrast between the instrumental, transparently celestial character of the Hebrew letters and the dramatic and lyrical fullness of the verses stronger than it is in Couperin.

From a musical point of view Couperin is here speaking (and how mellifluously he does it!) the language of the *tragédie lyrique* in which declamatory and lyrical elements are fused into a single unity. The verses form a great lyrical recitative, and in the sections where Couperin specifically indicates a 'récitatif' one does not notice a very great difference from those sections which do not bear the indication, except that the *récitatifs* properly speaking usually begin with a long held chord in the bass. The most moving of the *leçons* is the third: a virtually unbroken *Récitatif en duo* in which Couperin clearly appears as heir to Monteverdi and Carissimi. — R. J.

Born in 1900 in Vienna, **Ernst Krenek** traversed the century as hardly any other artist did. Beginning with the Expressionism of his early works which still betray the influence of his teacher, Franz Schreker, he moved into a period of atonality, the culminating point of which was what he regarded as his most significant and longest work, still written in the Mahlerian orchestral tradition, the Second Symphony of 1922. He then sought a new, more topical mode of expression in neo-classicism (*Concerto Grosso*, 1924), which he used in his opera, *Jonny spielt auf* (1924), written under the influence of American entertainment music. Out of this dead end and before embracing the twelve-tone technique, Krenek made one last essay in a virtually undiluted Romantic idiom: the Schubert-inspired song cycle *Reisebuch aus den österreichischen Alpen* (1929). His newly adopted tendency towards dodecaphony was the result of a protracted quest for material, prompted notably by his conversations with Theodor W. Adorno. It is first manifested in the opera *Karl V* of 1938, the year he emigrated to the USA.

In November 1941, he began writing his op.93, the *Lamentatio Jeremiae Prophetae*. Krenek saw a dismal period ahead of him: Europe was thousand of miles away, the possibility of any kind of future was uncertain, he lacked friends and intellectual conversation, America was preparing to enter the war, and his own livelihood was by no means sure — exile was exacting its bitter toll.

Krenek composed this despairing lament of the Prophet on the fall of the Holy City regardless of whether it could ever be performed, because perhaps music might never be played or sung again. The selection of the texts from the Lamentations of Jeremiah was made by Krenek himself. He did not, however, intend writing a liturgical work for church use, but chose this particular sequence of texts 'because it has been hallowed by the authority of the institution that made it, an institution into which I was born and to which I am deeply attached, since National Socialist Germany has begun to threaten my native Austria with annihilation'.

Inspired by his studies of medieval music, and always concerned by the melodic development, Krenek began to arrange the twelve-tone row modally, shunning neither consonances nor octaves in the development. He broke the tone-row into two complementary six-tone groups and applied the principle of rotation, i.e. the first note of the hexachord is placed last, new six-tone groups arise and thereby a new twelve-tone row which is so similar to the original row that structural and idiomatic relationships can be reconstituted by the ear. — E. S.

CD 9-10

BAROQUE VESPERS

The Office of Vespers, celebrated in the evening, is perhaps the important Hour of the liturgical day. In the Roman liturgy, Vespers are structured around the recitation of four or five psalms framed by antiphons. The psalms are preceded by an opening intonation (*Deus in adjutorium*) and followed by a hymn and the *Magnificat*, interspersed with prayers and ritual.

Composers have generally set only fragments of Vespers, adopting a variety of styles from one period to another. The few complete cycles include Monteverdi's *Vespro della Beata Vergine* and Mozart's *Vesperae solennes de confessore*.

Commentators never fail to be intrigued by the title-page of the 1610 publication: the *Vespers*, to us one of Monteverdi's major works, is there relegated to secondary importance in the printed layout after the 6-part *Missa da cappella fatta Sopra il motetto In illo tempore del Gomberti*. There has often been an attempt to explain this presentation by the dedication of the volume to Pope Paul V. This theory has the advantage in the first place of bringing up the problem of style: Monteverdi is said to have placed the emphasis on a mass composed in the 'old style' (*stile antico*) in order to make the modern audacities of the *stile concertato* of the *Vespers* more palatable and easier to accept. One might also see in the stylistically composite publication a kind of manifesto: for ten years Monteverdi had been the target of Artusi's attacks, and here he may have wanted to demonstrate his mastery of both styles.

It should, in any case, be observed that the two works were not intended for the same usage: while the *Missa da cappella* was explicitly intended to be sung by church choirs (*ad ecclesiarum choros*), the *Vespers*, like the *concerti sacri* that accompanied them, were aimed at performance in the private chapel or the chamber of princes (*ad sacella sive principum cubicula accommodata*). Reserved for the private use of a princely chapel, the 'licences' of the *stile concertato* would thereby have found a tolerant audience. In fact, it is most probable that the *Vespers* were at first a court composition, destined for the Chapel of the Duke of Mantua, Vincenzo Gonzaga. This was the same court for which Monteverdi had composed his *Orfeo* three years before. The sumptuousness of its musical establishment is well known; few other places in Italy would have been able to assemble the necessary number of instrumentalists and virtuoso singers. Monteverdi was aware of this: as a composer in the service of the church, he thus admitted a certain degree of flexibility in the work so that it could be adapted to less imposing resources. Certain instrumental ritornellos in the *Dixit*, for instance, are optional (*ad libitum*). Moreover, the *Sonata sopra sancta Maria* and the *concerti*, which require, respectively, a solid instrumental team and virtuoso singers – as in the seven-voice *Magnificat* – are 'movable' pieces, i.e. liturgically optional. They can be replaced by other motets, stylistically and technically easier to perform, or even quite simply by liturgical antiphons in plainchant.

We are here putting our finger on one of the major problems which have preoccupied commentators in recent years: are the *Vespers* really liturgical music in the strict sense? They do, in fact, contain, in correct liturgical order – rare for the period – the eight chants of the Ordinary (the Introit *Deus in adiutorium* and its response *Domine ad adjuvandum*, the five psalms *Dixit Dominus*, *Laudate pueri*, *Laelatus sum*, *Nisi Dominus*, and *Lauda Jerusalem*, the hymn *Ave maris stella*, and the *Magnificat*), interspersed with four motets or *concerti* (*Nigra sum*, *Pulchra es*, *Duo seraphim*, *Audi coelum*) and an instrumental *Sonata sopra sancta Maria*. It is, precisely, these five pieces that do not seem to conform to any liturgy of the Blessed Virgin. However, their place in the collection seems to attest to the fact that they fulfilled the function of the Proper, probably taking the place of the repetition of the antiphons after each psalm. This was a relatively common usage in Northern Italy in the solemn liturgies of Vespers. The instrumental sonata itself could have had this function, too – the fact that it is constructed on a cantus firmus borrowed from the Litanies is of little consequence. This phenomenon, particularly frequent in Venice, was also noticed in Rome in 1639, as reported by Maugars in his *Réponse faite à un curieux sur le sentiment de la musique en Italie*: 'In the antiphons they also played very fine symphonies with one, two or three violins and the organ, and with several archlutes playing certain airs in dance measure, the one answering the other.'

Stylistically, as well, the *concerti* introduce an original dimension to the work, thereby adding to the paradoxical diversity of the publication. In many aspects these *Vespers* are really quite exceptional. In the first place, it is rare for collections intended for this type of office to present the works in precise liturgical order. In 1610, what is more, it was completely original for music for Vespers to require obbligato instruments. Finally – and this is by no means the least original aspect – we know of no other publication of this kind, except the *concerti*, in which the totality of the composition is constructed on liturgical cantus firmi. It is true that Monteverdi is careful to stress at the beginning of the *Vespers* that this is a *Vespro della Beata Vergine da concerto, composto sopra canti Fermi* . . . – as if, for all his stylistic audacity, he wished explicitly to present himself as belonging to a very old and unassailable tradition.

In doing this the composer was setting himself a genuine challenge: to reconcile irreconcilable stylistic objectives. In the face of Artusi's attacks (around 1605, at the time of publication of the fifth book of madrigals), we know that Monteverdian poetics took on a form which attempted to define the *seconda prattica*: 'the text must be the master of the music and not its servant' (*l'orazione sia padrona del armonia e non serva*). But how to reconcile this aim of expressiveness with the thematic and structural yoke of the cantus firmus, especially when one is dealing with psalm tones, the very musical nature of which implies from the outset obvious constraints in uniformity, especially of a modal and harmonic nature? It is this incredible challenge that Monteverdi so magisterially succeeds in surmounting in the *Vespers*. To measure the extent of this success one need only listen, for example, to the *Dixit* or the *Magnificat*: despite the constant presence of the armature of the psalmodic recitation treated as a cantus firmus and shifting from place to place in the polyphonic line, from *cantus* to *bassus*, each verse of the text has its own colour and constitutes an autonomous entity. In a way which is again different, the Introit *Domine ad adiuvandum*, by its prefatory position, emblematically sets the tone of the work in presenting an almost provocative stylistic confrontation: the psalmodic recitation, treated polyphonically in *falso bordone*, according to traditional liturgical usage, finds itself superimposed on an instrumental toccata which is none other than the overture to *L'Orfeo*. The intention to reunite, in this work, the secular and the sacred in one and the same expression, could hardly be better expressed. Monteverdi succeeds in doing the same thing in the four *concerti* by clearly adopting in them the style and expressive techniques of the concertato madrigal and the opera. Here he mixes the *recitar cantando* and the *affetti* of the new style of singing (in the manner of Caccini) – in *Nigra sum* – with late sixteenth-century mannerist vocal virtuosity – *Duo seraphim* and *Audi coelum* – and with the almost theatrical universe of the dialogue in echo – *Audi coelum* –, where the play on the central word (*maria-maria*) has something essentially Baroque about it, in its relation to the work as a whole, as well as a premonition of his later Venetian style. – J.-P. O.

'For the composition of the music and as master of the chapel, from among so many who could be found in Venice, Signor Rueti was chosen, and expressly ordered to assemble as many singers and instrumentalists as could be found in the city, in order to satisfy the magnificent projects of His Excellency, who desired the choicest and most solemn music that could be found.'

'His Excellency' was Seigneur Hamelot de la Houssaye, the French Ambassador to Venice in 1638. And the 'choicest and most solemn music' the nobleman had commissioned was intended for a very special occasion: in the autumn of 1638 the birth of the successor to the French throne, Louis XIV, the future 'Sun King', was celebrated in Venice with great pomp and circumstance. For this purpose nothing was too good for Seigneur de la Houssaye. The splendid church of San Giorgio opposite the Doges' Palace seemed an appropriate place for the proposed 'solennissima Messa' and *Te Deum* to be sung in thanksgiving for the birth of the prince. The guests were then taken in gondolas up the Grand Canal to the palace of the French

Ambassador where they were treated for several days to bull-chases, sumptuous banquets, a 'young ladies' ball', theatricals, and fireworks.

Music played an essential part in all of these festivities, whether it was in the church services, as refined table-music during the banquets, or as dance music for the balls. Most important of all, however, was the music for the solemn Mass in San Giorgio composed and conducted by 'Signor Rueti'. He was none other than Giovanni Rovetta, the vice *maestro di cappella* of San Marco, who, as Maestro Claudio Monteverdi's principal assistant, was directly answerable to the Doge of Venice. The thirty-year old Rovetta had been appointed to the coveted position in 1626, after having begun his musical career as a chorister at Saint Mark's, then gradually working his way up from an instrumentalist to vice-*maestro di cappella*, and finally succeeding Monteverdi in 1644 as *maestro di cappella* of the most famous musical establishment in north Italy, a position he held until his death in 1668. The French Ambassador's commission is indicative of the high esteem in which Rovetta's music was held in Venice as early as the 1630s. According to the above report of the 1638 festivities, the 'wondrous harmony of the sweet songs' sent the audience into raptures. For Rovetta the commission was an important milestone in his career, since it afforded him the opportunity of publishing a comprehensive collection of his music: in 1639 his *Messa, e salmi concertati*, op.4, together with the 'solennissima Messa' of 1638, twelve vesper psalms and a *Magnificat* were published. On the title-page, lavishly printed in two colours, Rovetta's dedication to the King of France is given pride of place and in the Preface he makes explicit reference to his 'modest service' on the occasion of the thanksgiving ceremonies marking the birth of the Dauphin – for Rovetta a golden opportunity to demonstrate not only the high quality of his music, but also his own reputation among the mighty of this world.

The present selection of five vesper psalms and the *Magnificat* from Giovanni Rovetta's *Messa e salmi concertati* of 1639 is not an attempt to reconstruct a vesper service as it might have been performed for the birthday celebrations of 1638. The contemporary chronicler mentions only the 'messa solenne', a *Te Deum* and several unidentified solo pieces – an Office of Vespers of the magnificence to be found in Rovetta's Psalms would certainly have been deemed worthy of special mention. None the less, the programme on this record has a close bearing on the 1638 celebration, because these settings of the Psalms give us a good idea of what was meant by the term 'musica solenne' for the high feasts of the church in Venice at the end of the 1630s.

Giovanni Rovetta's vesper psalms are scored for soloists, chorus and instruments. In the kaleidoscopic alternation of solos, duets, choral tutti and instrumental tornellos the composer presents us with the full range of variety of the concertato style, which since the early seventeenth century had developed into the principal compositional manner in sacred and secular music. – L. M. K.

CD 11-16

THE GREAT ORATORIOS

Oratorio is just as much an Italian invention as is opera. Both art-forms employ singers to tell dramatic stories: stories written by a poet, set by a composer, and performed to listening audiences. But whereas opera is classical and pagan in subject, oratorio is Catholic and sacred. The inventors of opera became immortal, but the inventor of oratorio became a saint. The

confraternity (*congregazione*) which developed the musical 'oratorio' was founded in the 1550s in Rome by St Filippo Neri. Under his guidance, they sang sacred hymns (*laude*) together in their praying room ('oratorio') and later started to perform religious stories in music, attracting ever-larger crowds of believers. They quickly adopted the new operatic style with arias and recitatives, and the instrumental technique of basso continuo. Oratorios were not staged, but often the hall or church was lavishly decorated, and people dressed up for the performances as for major festival occasions. By the later seventeenth century the genre (under various names) was established in many cities of Italy as well as in Vienna. It was cultivated by confraternities, civic associations, academies, monastic schools, and conservatories, and increasingly also by nobles in their private palaces. Performances were usually held in Lent or on major Church feasts, combined with religious services. While enjoying these musical entertainments with vocal soloists including castratos (and, later, women), patrons of oratorio thus had the advantage over opera-goers that they were simultaneously nurturing their spiritual well-being.

Oratorio arrived in Venice, the world capital of opera, only in the 1660s. The Congregation of Santa Maria della Fava started it on a shoe-string budget, it seems, but soon managed to employ significant Venetian composers such as Giovanni Legrenzi and Carlo Pallavicino. They also co-operated with the famous Venetian conservatories, where orphan girls were educated, providing cheap young voices. Instrumentalists were usually hired from St Mark's Basilica at low rates.

The world capital of oratorio was still Rome, where Alessandro Scarlatti (1660-1725) composed most of his works in this genre. He wrote thirty-eight oratorios, sacred cantatas and Passions, twenty-one of which are extant. The autograph score of the present work is inscribed 'Il primo omicidio, Oratorio a 6 voci . . . Venezia, Gennaio 1707' (The First Murder, Oratorio for Six Voices . . . Venice, January 1707) and dated at the end '7 Gennaio 1707'.

The subject – the sad and gruesome story of the first murder and its implications for humankind – was typical of oratorio. Several works on Cain and Abel are known by other composers of the seventeenth and eighteenth centuries.

The action is in two parts – the usual form – and involves the *dramatis personae* Adam (tenor), Eve (soprano), Cain (alto), Abel (soprano), the Voice of God (alto), and the Voice of Lucifer (bass). In addition, the voice of the slain Abel (soprano) is heard from the heavens. There are no scene divisions but monologues and dialogues are separated by da capo arias or duets at regular intervals.

Adam and Eve, in suitably contrasted arias, grieve over the sin which has driven them out of Paradise, holding up an example to their sons. The angelic Abel comforts his parents with a pastoral aria, hoping that his sacrifice of a lamb from his flock will placate God. Cain, already jealous, claims the right of placating God for himself as the first-born son. Adam and Eve agree to both sacrifices; Cain and Abel then sing a duet ('Dio pietoso') in which they describe the outcomes of their respective burnt offerings, Cain already murmuring death-threats to his brother. The Voice of God blesses Abel's sacrifice with an accompanied recitative and an aria, reinforced by Adam and Eve in a duet. Then – introduced by a *sinfonia* 'Grave, e orrido, e staccato' – the Voice of Lucifer whispers into Cain's ear; he decides to kill Abel, singing his aria to himself. Part One concludes with a dialogue and contrapuntal duet contrasting the credulousness of innocent Abel to the hateful asides of Cain.

In Part Two, the brothers have left for the plains; the rustling of the streams and breezes disturbs Cain like a foreboding, whereas Abel, answering him immediately, hears only peace and happiness. These two characteristic 'nature arias' are both in the same key (D minor) but magnificently contrasted. The fatal blows are struck in a brief dialogue ending with Abel's 'Io moro' (I die) and a dramatic *sinfonia*. What follows is almost a dialogue scene between the Voice of God and Cain, each of whom sings two arias, God also an accompanied recitative. Cain repents: his last aria is a captivating portrayal of mental anguish. Another 'horrid' *sinfonia* announces Lucifer, who encourages Cain with military sounds, but is rejected by Cain's aria of repentance. The last 'scene' features Eve's foreboding of tragedy in a mournful duet with Adam, then the

miraculous Voice of Abel from heaven, rejoicing in celestial bliss, followed by laments of Eve (a 'Siciliano' in C minor) and Adam (contrapuntal, chromatic, in B minor); Adam then expresses hope for new children, seconded by the Voice of God announcing redemption in a pastoral aria. Adam's final recitative leads to a joyful finale, a duet for Adam and Eve in gigue rhythm (D major). – R. S.

In 1742, Handel was at a low point in his career. He had not yet entirely recovered from the catastrophe of 1738. In that year the composer, already aged more than fifty, had had to renounce his dream of imposing on the English the Italian opera to whose greater glory he had devoted thirty years of his life. Ruined, abandoned by all around him, beset by illness, the giant had collapsed, and his numerous adversaries might well believe that they had heard the last of him.

In fact, Handel had already quit the first battlefield; he was channelling his energies into another combat. In 1739 appeared the first in the long series of oratorios which were to assure him unassailable glory. Although *Saul, Israel in Egypt*, and *L'Allegro, il Penseroso, ed il Moderato* came as a surprise to the London public which initially gave them only a lukewarm reception, they nevertheless represented a new path. Even their limited success allowed the composer to resurface and to pay the greater part of his debts.

In the autumn of 1741, he was invited to Dublin by the Lord Lieutenant of Ireland. The Irish capital was then enjoying a golden age: in terms of population, it was the United Kingdom's second city; intellectually, it was an extremely active literary and musical centre. The audience that applauded the first performance of *Messiah* on 13 April 1742 bore no resemblance to the provincial public of popular caricature. It was an assembly of persons of taste, certainly more open-minded, and perhaps more demanding, than their London counterparts.

The oratorio enjoyed a veritable triumph in Ireland. This only served to heighten the contrast with the chilly reception that awaited the composer when he sought to present his work in the English capital. A sort of pious cabal was formed, to which the Bishop of London gave his backing: 'The name of Messiah is too sacred to be pronounced on the stage of a theatre. A church is too holy a place for actors to be tolerated there.' One might summarise thus the idiotic dilemma into which his adversaries attempted to confine Handel, who unsuccessfully tried to get round the difficulty by presenting his work as 'A New Sacred Oratorio' without specifying the title.

Over the next six years or so, *Messiah* was lost in the midst of the overall output of Handel oratorios, and was performed irregularly. It was only after 1750 that the situation improved. From this date on, Handel identified his masterpiece with one of the most popular charitable foundations in London. Every year he personally directed one or two performances of *Messiah* in the chapel of the Foundling Hospital. The whole of elegant London society thronged to these concerts, over which the blind old composer presided in magisterial fashion.

Messiah as Handel invariably performed it is a rather different entity from what we hear today. We are not separated from his conception merely by the technical issues of pitch and the instruments used. A certain propensity for gigantic forces began to become established from the late eighteenth century in the grand concerts of the Handel Festival, which were to excite the admiration of Joseph Haydn. Notwithstanding the reaction of some critics, the tendency was further amplified throughout the nineteenth century, burying under its massed effects the pertinence of the Handelian discourse. This state of affairs was to continue right down to our own time, when enlightened performers have at last learnt to respect the balance of forces indispensable to a proper understanding of the work.

But it is too easily forgotten that Handel was never satisfied, as we are today, with a cast of four solo singers. There were nine of them at the premiere, and six (or perhaps seven) in 1758, when the composer directed the piece for the last time. The

number of these soloists varied over the years; moreover, it was not always the same registers that were doubled. Handel here seems more concerned with the dramatic possibilities offered by contrasts in timbre than with a straightforward musical correspondence between voice and score.

Messiah is an oratorio; as such, it obeys certain rules, related to those of the theatre. It seeks to interest us in a dramatic narrative whose different episodes it presents. However, let us observe one key point: Jesus Christ, the central and only hero of the story, is never presented directly. With the exception of two short narrative fragments, the text utilised is not that of the Gospels. The libretto is dominated by the prophets, by St Paul, by the St John of the Book of Revelation. Everything hinges on a character who is never shown – a situation which has allowed some amusingly irreverent critics to draw a parallel with Bizet's *L'Arlésienne*.

Unlike the great Lutheran Passions, Handel's masterpiece does not focus solely on the human experience of the suffering Christ. What we have here is, rather, a religious meditation on the intervention of a redeeming God in the lives of mankind. Thus *Messiah* is divided into three parts, each of which possesses its own independent dramatic action. Handel's genius is to have maintained the tension in a quasi-metaphysical discourse. In fact, nothing is settled in advance. The conflict between divine peace (a word that constantly recurs in the text) and human torment remains in suspense until the final Amen.

In reality, *Messiah* falls within the province of liturgy as much as theatre. A musical discourse lasting three hours, divided into scenes, punctuated by the splendour of the great choruses, teaches us the essence of what we must know and understand of our redemption. The first part exposes God's order, the peace of the flock in the fold, the sweetness of sacrifice accepted; it culminates in the image of the Nativity. In contrast, the second part is given over to violence. It speaks to us of the unutterable sorrow of Christ sacrificed, of God's order refused, of revolt and combat, to end with the victorious shout of the celebrated 'Hallelujah!' The last part concerns us still more directly; it is our own death which is here transcended and as it were negated by the victory of the Lamb. There remains only to sing the benediction and bliss of the Amen.

The musical layout of this immense sermon strikes the imagination by its ample scale. Let it be pointed out that it is indeed a question of scale, not of volume of sound; it was only after the composer's death that a massive build-up of orchestral forces gave his *Messiah* the dimensions of a Babylonian temple. – J.-F. L.

In 1832 **Felix Mendelssohn** wrote in a letter to his friend Eduard Devrient, 'I am to write an oratorio for the Cäcilienverein . . . The subject is to be the Apostle Paul: in the first part, the stoning of Stephen and the persecution; in the second part, the conversion; in the third, the Christian life and the preaching and either the martyr's death or the parting from the community.' The composer's concept soon assumed a more definite shape: 'I should like the words to come mainly from the Bible and the Hymn Book, with a few free [passages].' Mendelssohn compiled the libretto himself, with the help of some friends, particularly the theologian Julius Schubring, whom he had met in Berlin in 1825 and who was later to be an authoritative support to him on his second oratorio, *Elias* ('Elijah'). But four years were to go by before the work was finally completed. When it was first performed under the composer in 1836 at the eighteenth Lower Rhine Music Festival in Düsseldorf it was a triumphant success and appeared to put in the shade everything that had been written in the field of the oratorio in Germany since Haydn's late works. From Düsseldorf *Paulus* ('St Paul') embarked on its conquest of Europe. After a revision it was performed more than fifty times in over forty towns during the following eighteen months, enjoying a popularity that would be surpassed only by *Elias*. Instead of being in three parts as originally planned, the action takes place in two large sections. Stephen preaches the teachings of the Lord and, slandered by false witnesses, is stoned by the enraged crowds for this 'blasphemy'. Saul of Tarsus is one of the most fanatical opponents of the Christian doctrine. On the road to Damascus,

however, the voice of Jesus of Nazareth speaks to him. He is struck blind for three days, but at God's command he is healed by Ananias and perceives his true vocation. He is baptised and under the name of Paul, becomes a zealous champion of the new faith. As an apostle he journeys with Barnabas throughout the land to convert others and to preach peace. But he finds himself in the same situation as Stephen. The excited people demand that he be put to death, which is prevented only through God's help. Paul goes to Jerusalem to continue his mission.

This narrative inspired Mendelssohn to an impressive and varied musical structure that successfully combined traditional elements with the prevailing nineteenth-century tendencies. The discovery of these stylistic relationships makes attentive listening to this oratorio a thrilling musical experience.

Audiences were struck from the very beginning by the particular role of the chorale. The chorale *Wachet auf, ruft uns die Stimme* is already heard in the Overture and appears repeatedly throughout the work. Whether in this form, or as a simple chorale, a chorale-motet (no.35) or as a movement with independent orchestral interludes, this interpolation of the chorale seemed highly questionable to many of his contemporaries as an all too conspicuous harking back to the music of the past. But to Mendelssohn the inclusion of the chorale was a matter of course. Only a few years before there had been several chorale-cantatas (one of them on the chorale *Wir glauben all' an einen Gott*, which is also used a cantus firmus in the chorale section 'Aber unser Gott ist im Himmel', no.35) in which Mendelssohn attempted to come to terms with the great model of Bach. In this connection the young composer wrote, 'If it has similarities with Sebastian Bach, I can do nothing about it, because I wrote it as I felt it, and if it happens that I feel the word as old Bach did, then I like it all the better. And after all, you won't think that I copied his forms without content: since, out of sheer aversion and futility I should not be able to write a piece to the end.' These words could just as well apply to *Paulus*, in so far as Mendelssohn sought to fuse both Bach's and his own wealth of ideas. Besides the chorales, the contemplative choruses (like nos.10, 21, 42) and the ample opening and final choruses play only a relative part in the action. In their decidedly sumptuously structured vocal writing, their tension-span raised to a hymn-like intensity, and the finely balanced relationship between choral and polyphonically lightened passages, the model who most readily comes to mind is Handel, with whose oratorios Mendelssohn became acquainted in England and whose *Israel in Egypt* he performed in 1833 at the Düsseldorf Music Festival. But here, too, one could say the same thing as about other 'historicising' forms. They originated in a very different period, under different premises and with different objects in view and must, therefore, be different in sound and effect. Mendelssohn expressed it as follows, '... that everything old and good remains new, even if that which is added is bound to be different from the old, because it emanates from new and different people.' – R. W.

CD 17-19

MUSIC FOR THE REFORMED CHURCH

It is well-known that the sixteenth-century Reformation introduced a more 'democratic' approach to the performance of music in the Church by entrusting the performance of the liturgical singing to the congregation instead of to the specially trained singers of the 'schola', who from a very early period had reduced the Christian people to silence during the celebration of the religious service. In Protestant churches it became customary from the very beginning for the entire congregation to

respond to the officiating priest with hymns in the vernacular sung in unison to melodies that were easy to memorise and to sing. This gave birth in the Lutheran Church to the immense treasury of German chorales initiated by Martin Luther himself, and in the French Calvinist Church to the 150 Psalms of David translated and put into rhyme by Clément Marot and Théodore de Bèze. All of the verses of this closed, but essentially biblical cycle were sung over a period of about six months, i.e. twice a year, during the services on Sunday morning, Sunday evening and Wednesday, which was a day of prayer. But we also know that among French Protestants this musical practice did not end when the faithful left the church or the schoolroom, because a place was allocated to the singing of the Psalms, in which children very soon participated, side by side with the family reading of the Bible, for the enhancement of domestic piety. It was also heard in the streets and shops and often punctuated the professional activity of craftsmen and artisans. Among the more cultivated classes of the population who practised polyphonic singing and playing at home as a learned entertainment, psalms and then sacred chansons gradually made their way into the repertoire and dethroned the secular chansons, now deemed foolish, vain and unseemly – in other words, immoral. From 1542 to the end of the sixteenth century many composers dipped into the literary and spiritual treasury of these Huguenot psalms and their relevant church melodies, using them in compositions of extremely varied forms, vocal and instrumental forces and length, ‘not for the purposes of being sung in Church, but to rejoice in God, especially at home’ (Claude Goudimel, 1565). Some of these psalms were developed into motets in which all the verses were set to music, resulting in large-scale compositions in several parts. Most of the psalms, however, were treated in a more concise style, with the melody in the tenor or the soprano, all the strophes being sung to the melody of the first one (Clément Janequin, Claude Goudimel, Claude Le Jeune, Paschal de l’Estocart).

But the art music of the Reformation is not limited to polyphonic psalm settings. The ‘chanson spirituelle’ is another, quantitatively no less important, aspect of it. This term denotes all music written to religious or moralistic texts other than paraphrases of the Psalms. Not compelled to use a pre-existing melody, they assume a freer, often more audacious character and are stylistically closer to the secular chanson. – M. H.

Tallis’s psalm tunes, written for a new metrical psalter by Archbishop Matthew Parker in 1567, represent the epitome of the Protestant musical aesthetic: austere, homophonic settings in which the clarity of the (biblical) words was paramount. Byrd’s motets, on the other hand, written for recusant Catholics and often setting Latin texts with subversive political overtones, surely represent the polar opposite; they are by no means austere, but exhaust the expressive capabilities of choral polyphony in response to the emotive qualities of the words.

Yet the two have more in common than meets the eye. Both were written with the intention that they would be performed by the faithful in the privacy of their own homes, rather than by professional choirs in chapels and churches. One can safely surmise that these would, for the most part, have been fairly small-scale performances, not necessarily one-per-part, as some have dogmatically suggested, but by few enough performers to gather round the dining-room table, or – for the well-heeled – in a private chapel. They were amateur performances, but not necessarily unskilful.

And, for all their austerity, Tallis’s psalm tunes are not without their own expressive possibilities; their overt simplicity is inevitably inherent in their genre: metrical psalms were conceived so as to be performable by as wide a range of people as possible. Much of the diversity of these settings depends upon the use of the different modes and rhythmic qualities to characterise each melody, giving each its own unique character. – M. O’D.

Purcell’s ‘full anthems’ were derived from the medieval antiphon. They are polyphonic and took their inspiration from

Byrd and Tallis. The words come from the Old Testament, especially the Psalms, and were intelligible to everyone in the congregation thanks to their simple melodies, their 'note-for-note' counterpoint, and their syllabic setting of the words. Musical prayers written for the congregation, but not as part of the liturgy, the 'full anthems' played a role not unlike that of the Lutheran chorale. The poetic power of the biblical texts inspired the composer and excited his sensibilities. If one were to look for spiritual fervour in Anglican music of this period, it is in Purcell's full anthems that it may be found, particularly in the admirable penitential anthems, *Remember not, Lord, our offences, Hear my prayer, O Lord, and O Lord God of Hosts*, composed between 1680 and 1682, probably for Westminster Abbey. They are of an often overwhelming expressive power and possess those qualities of restraint, dignity and simplicity peculiar to great Anglican church music. – C. H.

In 1577, eight years before the birth of Heinrich Schütz, the town of Weissenfels in Saxony, where the composer was to spend several years of his youth, was stricken by an epidemic of the plague that carried off six hundred and sixty victims, almost one-third of the population. In 1585 five hundred and ninety-six, in 1599 four hundred and ninety-two, and in 1610, more than nine hundred people perished in successive epidemics. Added to epidemics of plague and dysentery, there were the ravages of a particularly bloody war, the brutality of ideological conflicts, and the exactions of a hysterical justice: in 1589 – when Schütz was four years old – a hundred and thirty-three witches were burned in a single day at the convent of Quedlinburg/Harz, not far from Weissenfels.

The entire century was haunted by the spectre of death, but the horrors of the real world were perhaps only the visible reflection of internal upheavals of a different kind of cruelty: it was only recently that Galilean man had been flung headlong into the solitude of infinite space; and, moreover, time was no longer measured according to the rhythm of the seasons, but in minutes and seconds, more precisely measurable and therefore more ineluctable. The old order no longer prevailed.

When we learn, too, that within a few years Schütz lost both his parents, his very young wife, his only brother and his two little daughters, we understand what he means when he speaks with moving restraint of his 'almost wretched existence', and we are in a better position to comprehend the agonising melancholy in the eyes looking out at us in the portrait of 1633 by Rembrandt, or the one painted in 1670 by an unknown artist. And when this man gives us the *Musikalische Exequien* we feel that he has long meditated on death, that he has known its afflictions, but that he has loved it, too, because death alone can deliver us from this world.

A man of letters, Schütz left us a body of poetry of a powerful Lutheran cast and of extremely accomplished formal quality. He introduces his *Exequien* with a disconsolate dedication:

Have these punishments and afflictions not sufficed / Wherewith Almighty God in righteous anger / At our grave sins and great wickedness / Through Bellona's rage has tormented us, / But that this woe should now be taken from us / By Death's ruthless fury in so despondent a time, / And thereby increase yet more our grief and pain?

These words are addressed to Heinrich Reuss Posthumus, the Lord of Gera, Schleiz and Lobenstein mit Plauer, who had commissioned the work. He was not a great prince, but a studious man of immense culture who nourished his melancholy nature with religious music. Martin Gregor-Dellin reports that in 1623 he commanded that 'for the office of matins the young choristers be dressed as angels with green wreaths and lighted torches in their hands'. At the approach of his own death he bought a pewter coffin and had a selection of Biblical texts engraved on the inside. In 1635 he asked Schütz to set them to music with a view to his funeral, the details of which he had arranged with the most meticulous care. The first part of the *Exequien* is in the form of a series of verses from Holy Scripture and canticles in the order of 'a concert in the form of a German funeral Mass'. In fact the first strophes imploring divine mercy constitute the Kyrie, while the verses in praise of God

take the place of the Gloria. – P. He.

Nikolaus Bruhns (1665-97), organist of the town of Husum, was already regarded towards the end of his short life as one of the greatest musical talents of his age, and modern musicology has once more, with hindsight, confirmed the high standing of his compositions. No less a figure than Johann Sebastian Bach, as reported by his son Carl Philipp Emanuel, 'loved and studied' the works of Bruhns and in his early years chose them, along with other north German and French masters, 'as models' for his own creations. Until recently attention has generally been focused on Bruhns as an organ composer, but in the past few years we have also become increasingly aware of his sonorous and expressive cantatas. The present recording presents six of them – exactly half of the total that has come down to us.

Bruhns came of a family of musicians that had been established in Schleswig-Holstein since the early seventeenth century. After initial studies with his father, who was a pupil of the celebrated organ master Franz Tunder, he was apprenticed to Dietrich Buxtehude at the age of fifteen. This instruction was to have a lasting effect on the young pupil, for from that time – as Johann Mattheson relates – 'in composition . . . he especially endeavoured to emulate the famous Dieterich Buxtehude'. After a short period of activity in Copenhagen Bruhns was unanimously elected organist of the Domkirche in Husum early in 1689, when he was still only twenty-four years old, 'since his like in composition and performance on all manner of instruments had never before been heard in this city'. However, he was to occupy this post for only eight years, since he died prematurely on 29. March 1697.

Those vocal works by Bruhns that have survived probably all date from his time in Husum. Although in many respects they show a clear affinity with the vocal style of his teacher from Lübeck, they also display definite personal features that mark them out as a high point in the cantata repertory before Bach. Such signs of individuality are to be seen, for example, in the choice of poetry to be set, in the elegantly proportioned and tuneful melodic writing, and above all in the subtle formal working-out of the compositions, which is capable of giving appropriate expression to the many varied patterns of the texts on the one hand, whilst on the other creating structuring and unifying relationships on a musical level in order to achieve a polished and coherent whole. In this respect Bruhns provided important sources of stimulation for the composers of the early eighteenth century, and not least for the young J. S. Bach.

The listener is struck by the spaciousness of the Easter cantata *Hemmt eure Tränenflut*, described in the single surviving source as 'Madrigale'. Its text derives from a cycle of cantata poems published in 1690, and also set by other composers. With its concertante introductory tutti movement, its diversely laid out aria-strophes and its closing movement quoting the music of the Easter chorale *Christ lag in Todesbanden*, this is a work that stands on the very threshold of the eighteenth-century church cantata. – P. W.

The late 1730s form one of those grey areas in the biography of Johann Sebastian Bach for which hardly any meaningful evidence is known. Nevertheless, this precise period, when the Thomaskantor was moving into his sixth decade, lays claim to special attention, for it marks a significant turning-point in his oeuvre that leads on to his enigmatic and unique late works. It must remain an open question whether Bach's increasing interest in intricate contrapuntal mysteries in this last phase of his life, so very contrary to the spirit of the age, was triggered off or encouraged by external circumstances or whether it was the logical consequence of his artistic development. However that may be, we can clearly recognise different emphases in his late works, foremost among them a reinforced tendency to turn back to earlier creations. This period of renewed reflection obviously includes the series of four *missae breves* ('short' in the sense that they comprise only the Kyrie and Gloria sections),

whose extant autograph scores can be dated to 1738 on the basis of their watermarks.

It is uncertain whether Bach foresaw that the church cantatas, with their heavily metaphorical and sometimes graphic texts, would be barely palatable to future generations. In any case, after completing the cantata cycles he began to reuse what he saw as their most successful components, now yoked to the 'timeless' Latin text of the Ordinary of the Mass. The four Masses BWV 233-236 consist for the most part of parodies and reworkings of cantata movements. Once musicologists had discovered these parodic connections, the four 'little' masses were long considered second-rate music; as is demonstrated by the small number of recordings available, they have not been able entirely to shake off this odium even today. But when one listens to the works with unprejudiced ears – as the present recording invites us to do – it soon becomes apparent that Bach succeeded in placing the movements drawn from cantatas in an entirely new and perfectly coherent context. Moreover, the far-reaching modifications to the sonorities of the original model frequently attain such proportions as virtually to amount to a new creation.

Despite their extremely varied overall character, the four works are all based on a standard formal scheme. The Kyrie is invariably a choral movement, sometimes in several sections, whereas the more extended text of the Gloria is split into five movements: at the beginning ('Gloria in excelsis Deo') and end ('Cum Sancto Spiritu') come two large framing choruses, while the remaining text is divided into three solo movements (arias). It is worthy of note that Bach took over the bulk of the movements from just four cantatas, but then actually used every suitable movement from those works – that is to say all the arias and freely composed choruses. To these are added individual movements from at least seven more compositions. Only the Mass in F major BWV 233, with its festive scoring for horns and oboes, contains a movement that had been linked from the outset with the text of the Mass. Its opening chorus goes back to an isolated setting of the Kyrie that Bach probably wrote as early as his Weimar period (1708-17). The extraordinarily elaborate contrapuntal structure is distinguished by its combination of two *cantus firmi*: above the densely worked texture of the three upper voices, Bach quotes the German Agnus Dei 'Christe, du Lamm Gottes' in the wind instruments, while at the same time a melodic fragment of the Kyrie from the Lutheran Litany is heard in the bass. The opening movement of the Gloria and the first aria probably come from a now lost cantata, while the second and third arias are taken from the cantata *Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben* BWV 102, also utilised for the G minor Mass. A fitting conclusion is provided by an adaptation of the extended opening chorus from the Christmas cantata *Darzu ist erschienen* (BWV 40). – P. W.

At the age of fifty and at the peak of his creative powers, the Kantor of St Thomas in Leipzig embarked on an undertaking of a scale that could possibly have been suggested by the model of the famous Lübeck 'Abendmusiken' of Dietrich Buxtehude. Bach had already become acquainted with this type of oratorio-like work in several parts during his study trip to north Germany (late autumn 1705). Three decades later he planned a six-part cantata cycle for the principal churches in Leipzig, a work whose narrative continuity and formal design endowed it with a wealth of internal correlative references and an external cohesiveness in the sense of a work conceived as a unified whole. This composition soon became known as the *Christmas Oratorio*: its six parts were destined to be performed on the three days of Christmas, on New Year's Day, on the Sunday after New Year and on the Feast of Epiphany of 1734-35. However, the prescribed alternating order of the performances between the Churches of St Nicholas and St Thomas, as well as that between the main and the vesper services, meant that only the congregation of St Nicholas had the privilege of hearing the work in its entirety. These contemporary audiences must have been greatly impressed by the work's masterly combination of the formal richness of the cantata with a careful selection from the scriptural Christmas narrative.

The inner unity of the work, its uncomplicated directness, and its omnipresent optimistic tone stem from the nature of the Christmas story itself as well as from the centuries-old tradition of its artistic representation. The festive overall tone, with the predominance of major keys and the abundance and variety of dance-like movements, is partly due to the fact that almost all of the arias and the choruses not bound to chorale settings originally belonged to secular cantatas and were only later adapted to their new context by being rearranged and provided with new words.

The secular cantatas that donated a major part of their music to the *Christmas Oratorio* in 1734-35 owe their existence to Bach's taking charge of one of Leipzig's two collegia musica in 1729. This extension of the Kantor's activities to embrace the functions of a municipal Kapellmeister gave him the opportunity until well after 1740 not only of presenting an extensive repertory of his own and other composers' instrumental and vocal works in regular public performances with his own 'Bachisches Collegium Musicum', but also of organising higher quality special concerts whose main attraction was usually a 'dramma per musica'. Among these 'extraordinaire' productions there was an open-air performance on 5 September 1733 of the cantata *Laßt uns sorgen, laßt uns wachen* (BWV 213), a new version of the popular mythological theme of Hercules at the crossroads between pleasure and virtue, and on 8 December 1733 of *Tönet, ihr Pauken. erschallet, Trompeten* (BWV 214) – the former in honour of the eleven-year-old heir of the Elector, the latter in praise of the Saxon Queen-Electress. The arias and choruses of the first four cantatas of the *Christmas Oratorio* in particular are mainly derived from these two birthday cantatas. The multitude of recycled movements should, however, not cause us to forget those that were written especially for this work. These include all of the Evangelist's recitatives, the various accompanied recitatives, as well as no.22 (which, exceptionally, was left without any specified accompaniment), and almost all of the chorales in a simple setting or with an obligato instrumental part. Bach himself most probably composed the strange, chorale-like tune in the fourth cantata which, interspersed and counterpointed with recitative passages, is set to the chorale stanza 'Jesu, du mein liebstes Leben' (Johann Rist, 1642); the daring splitting-up of words and tune, in order to be able to create a twofold movement (nos.38 and 40) around the 'Echo Aria', has no parallel in the rest of Bach's work.

Another new composition is the intensely contemplative 'Schließe, mein Herze', which Bach obviously thought of as the spiritual centre of the whole work – and not only of the third cantata. After abandoning the original idea of reusing a piece from a secular cantata, he embarked on a new composition, a movement in B minor with flutes and strings. Although it was relatively fully sketched, it too was abandoned and replaced by the definitive version of the aria.

It is hardly possible to exaggerate the extraordinary and unique qualities of the G major Sinfonia (No.12) that introduces the nocturnal scene in the second cantata with the shepherds abiding in the field followed by the angelic message. There is nothing in all music to parallel the almost naïve realism with which the joyous music of the angels with flutes and violins in 'perfect' 12/8 time and the initially hesitant sounds of the shepherds' pipes first alternate with one another, then become more and more closely interwoven in a constant play of light and shade, until the two instrumental groups finally join together in a skilfully handled eight-part texture. When confronted with the intense inwardness and fervent sincerity of this composition it is difficult to resist compiling a scale of preferences; however, if one accords the original and the 'reprocessed' movements of the *Christmas Oratorio* equal rank and weight, it will probably be agreed that the work's crowning glory is this pastoral Sinfonia. – H. J. S.

CD 20-21

STABAT MATER

Eighteenth-century Italy saw the composition of a certain number of 'spiritual or moral cantatas', often short works for one

or two voices with basso continuo on a non-liturgical text. However, most of the sacred repertory intended for liturgical use continued to be called 'motet', 'concerto', or quite simply psalm, canticle, hymn, etc., accompanied by the incipit of the text, such as *Stabat Mater*, *Regina Coeli*, *Laudate Dominum*, *Magnificat* and so forth. In these works, especially those composed for solo voices, instruments and continuo, the stylistic influence of the secular cantata and the opera was enormous. The entire rhetoric-musical language of the secular repertory – that is to say the way a musical text, like a literary one, was regarded as a recited discourse, using the same techniques of presentation, development, and persuasion, but translated into musical conventions or figures of style – was applied to the musical setting of a sacred text.

The *Stabat Mater dolorosa*, that wonderful hymn or sequence (the lament of the Virgin Mary) attributed to the thirteenth-century writer Jacopone da Todi, is an excellent example of this. The frequently set text was treated as a choral work by the Roman composers (D. Scarlatti, Bononcini, Caldara), whereas elsewhere in Italy the preference was for one or two solo voices (A. Scarlatti and Pergolesi in Naples, Vivaldi in Venice). The solo voice lent itself better than the chorus to the sorrowful expression characteristic of the words, poignantly captured by Vivaldi and Pergolesi. The latter's version, completed shortly before his death in 1736, used as its initial thematic material a *Pange lingua* for two voices by the Neapolitan composer Francesco Provenza (if this attribution is correct). It was rapidly disseminated throughout Europe. Even Bach produced a 'parody' of this gem of Neapolitan sacred music in his Psalm 51 *Tilge, Höchster, meine Sünden* (1744-48).

'The chief merit of [Pergolesi's] *Stabat Mater* is the sentimental charm of its melodies. Sentimental charm is indeed the chief merit of all Pergolesi's works, sacred or secular, [and he] could only be considered a great composer in any department by critics who were entirely ignorant of the works of his predecessors and contemporaries.' With those provocative words, the English scholar Edward J. Dent dispatched poor Pergolesi in his article for an early edition of *Grove's Dictionary of Music and Musicians*. Behind his remarks – and they are certainly too malicious – lay a desire to demolish an early and drastic essay in a new genre, of eighteenth-century invention, no less sentimental than Pergolesi's music itself: the romantic biography. In the documented outlines of his life we can read the main elements out of which the new genre was constructed: 'uncertain' identity; removal from an insufficient family environment; and above all early demise (he died on 16 March 1736, probably of tuberculosis, at the age of twenty-six).

The candle was too snuffed out to soon to allow the construction of two other inevitable components of romantic biography, misunderstanding and triumph over the odds (or: 'genius will out'). They were therefore supplied by posterity. Was Pergolesi misunderstood (other than by Dent)? Certainly none of his efforts at composing *opera seria* – Zeno's *Salustia* and Metastasio's *Adriano in Siria* and *L'Olimpiade* – was outstandingly successful. Slow progress in accomplishing the main task of an eighteenth-century Italian composer was normal for someone of his tender age, and in any case his qualities were readily enough recognised to assure him not only a rapid series of commissions, but also acceptance as *maestro di cappella* in more than one aristocratic household, a road which led (briefly) to Rome.

Pergolesi's fame, which broadly speaking began with his death, can best be understood as a dialectic between the intrinsic qualities of his music and its usefulness in the service of ideology. Even the small quantity of his output helped to avoid inconvenient complexities and contradictions (it had other amusing consequences as well: Pergolesi is perhaps the only composer the modern 'complete' edition of whose works contains more spurious than authentic compositions!). For the eighteenth century, but even much later, the name 'Pergolesi' brought to mind two pieces. The first of these was the pair of intermezzi *La serva padrona* (1733), whose performance at Paris in 1752 gave rise to the famous Querelle des Bouffons, offering an example of 'naturalness' to Rousseau and other partisans of Italian music.

The other was his setting of the sequence for the Feast of the Seven Dolours of the BVM, *Stabat Mater*, for soprano, contralto, and string accompaniment. Pergolesi may have written the work during his final illness in the Franciscan monastery at Pozzuoli. Tradition has it that it was composed for the aristocratic fraternity in the church of S. Maria dei Sette Dolori as a replacement for the setting by Alessandro Scarlatti. In any case its status as *last* (and possibly incomplete) work concords well with its pathetic sentiment in the creation of an *aura* of personal tragedy, and in this respect it belongs to the same canon as Mozart's Requiem.

The pro-Italian French intellectuals played no small part in the elevation of the *Stabat Mater* to levels of myth. Charles De Brosses called it 'the masterwork of Latin music. There is hardly any work more highly praised than this one for its profoundly learned harmony.' And Rousseau, in his discussion of 'duo' in the *Dictionnaire de musique*, claimed that 'the first stanza of the *Stabat Mater* [was] the most perfect and most touching to have come from the pen of any musician'. For later eighteenth-century writers it served as a point of reference, as in Saverio Mattei's comparison (1784) with Jommelli's *Miserere*: the former excelled in tender and soft pathos, the latter in the high and tragic sort.

Not only was the *Stabat Mater* repeatedly printed in the early years of its existence (in London from 1749, also in France, but never in Italy), it was also *used*, as a receptacle for afterthoughts. There is an early German adaptation, *Tilge, Höchster, meine Sünden*, in the hand of J. S. Bach; J. A. Hiller set it to a text of Klopstock in 1773; the flamboyant Abbé Vogler 'improved' its harmonies in the late 1770s; Paisiello 'enriched' it in 1810; it served as vehicle for an ode of Alexander Pope; and in 1831 Alexey Evov transformed it into a work for chorus and grand orchestra, including trumpets, trombones and timpani! And the list is not thereby exhausted.

The canonical status of Pergolesi's *Stabat Mater* doubtless owes much to the search for new solutions to the expression of tender pathos. Another factor may, however, also have contributed to its elevation to the rank of 'classic'. Although the *Stabat Mater* is anything but Corellian, it contains two moments of 'instrumental' inspiration which might have evoked the spirit (and the collocation) of the composer from Fusignano, despite their derivation from the sacred world of solemn counterpoint. The first is the orchestral introduction to the opening strophe, which recalls a topic repeatedly treated by Corelli in the trio sonatas (op.1 nos.2, 5; op.2, no.2, and so on); the second is the 'Fac ut ardeat' which might conceivably have worked as an allusion to the strict style within a concerto grosso.

Two external elements condition Pergolesi's musical treatment. One is the unrelieved 'dolorous' mood of the text, which led to a predominant use of the minor mode (only three sections are in the major); the other is the metrical construction of the text, entirely in eight-syllable lines, which posed a problem – only partly solved – of variety in diction. If the *Stabat Mater* is an admirable exercise in the creation of thirteen roads to sweet sadness, it must also be said that its pathos is more generic than specific: only rarely are its gestures unambiguously responsive to particular images of the poem.

Padre Martini, in his *Esemplare o sia saggi fondamentale pratico di contrappunto*, criticised Pergolesi for using the same gestures in his sacred music as in *La serva padrona*. The accusation is weak, and in any case ideologically inspired. Affinities with the rhetoric of *opera seria*, however, can be found, if one knows where to look for them. The few sections in major mode, such as *Quae moerebat*, are unmistakably operatic in inspiration. For the rest, the key lies in the *middle sections* of Pergolesi's da capo arias for *L'Olimpiade*, nearly all of which are in minor mode, and replete with the same tenderly pathetic gestures. – T. W.

The fact that Boccherini was one of the most brilliant composers of instrumental music of his generation is all the more remarkable since he spent ten years of his life (from 1776 to 1785) in total isolation. The exile (due to a morganatic marriage)

of his patron the Infante Don Luis to Las Arenas, a small town near Ávila, extremely far away from the intense musical activity of the Court, did not prevent him from remaining in touch with European musical circles. For their part, they were very attentive to the production of a composer who had 'strayed' to the extreme west of the continent. It should be pointed out that Boccherini maintained a regular and rewarding correspondence with friends and publishers abroad (mainly French) to whom he sent his latest compositions, which thus had the benefit of a very wide distribution throughout practically all of Europe. This applied, however, only to his instrumental music the production of which was, after all, considerable: about fifty string trios, almost a hundred quartets, a hundred and twenty-five quintets, over two hundred miscellaneous works of chamber music, in addition to symphonies and concertos. The religious and secular vocal works, distinctly inferior in quantity (but only in quantity), went virtually unnoticed during the composer's lifetime, as they do today.

During his Milan period (marked by the influence of Giovanni Battista Sammartini) he was a member of one of the first string quartets in history, together with three other great musicians, Manfredi, Nardini, and the violist Cambini, and became an exceptionally skilful cellist and a visionary composer of chamber music. But at the same time he did not neglect vocal music; when he began work on the *Stabat Mater* he had already composed between 1764 and 1766 a mass (which has survived only in fragments), two motets, two oratorios (*Gioas, Re di Giudea* and *Il Giuseppe Riconosciuto*), the secular cantata, *La confederazione dei Sabini con Roma* (1765), and a number of individual arias. He was married to the soprano Clementina Pelicho, the sister of one of the most illustrious divas of the time, Maria Teresa Pellicia. In 1786 he was commissioned by the Countess Benavente to compose a zarzuela for the palace of La Puerta de la Vaga in Madrid and he wrote *La Clementina*, a superb Spanish opera to a libretto by the great Ramón de la Cruz, the Spanish Metastasio.

As we see, Boccherini was by no means indifferent to vocal music. It was probably towards the end of 1781 that Don Luis asked him to write a *Stabat Mater* for the sacred Office at Las Arenas. After a first version for soprano accompanied by two violins, a viola and two cellos, he wrote a second version in 1801, to which he added an overture (the first movement of his Symphony op.35/4 in F major of 1782) and two more singers, a contralto and a tenor 'per evitare la monotonia di una sola voce . . . e la troppa fatica a quest'unica parte cantante . . . senza cambiar l'opera in niente' (to avoid the monotony of a single voice . . . and the excessive fatigue to this, the only singing part . . . without changing the work in any way) — this explanation was written in his own hand in the manuscript of the second version. It was given the opus number 61 ('opera grande') in his autograph catalogue.

Boccherini naturally made several slight, particularly carefully considered modifications in the instrumentation to adapt it to the new vocal specification. The articulation and the designation of some of the movements were also changed. The essential difference between the two versions is that of chamber music and orchestral music; in the first version the voice is really treated as another instrument that is skilfully combined with the string quintet.

The *Stabat Mater* of 'Don Luis Boquerini' is a reflection of its author, an exceptionally devout man who could not complete a manuscript without writing 'laus Deo' at the end. However, this sincere spirituality has a sprightly quality that is unusual in the often austere religious expression of the period. In his hands the sometimes lugubrious lines of Jacopone da Todi (a Franciscan monk who died in 1306) acquire a particular luminosity without sinking into the levity or the idle frivolity of a good number of the composers of central and northern Europe. Even if Boccherini's music might be impregnated with a certain operatic tone (like that of his magisterial forerunners, Alessandro Scarlatti and Pergolesi), this dramatic quality is no less elegant. The first and last stanzas, 'Stabat Mater' and 'Quando corpus', are set in F minor; between them the work fluctuates between various keys: 'Quae moerebat' and 'Fac me plagis' in C minor, 'Pro peccatis' in A flat major, 'Eia mater' and 'Tui nati' in E flat major, 'Virgo virginum' in B flat major, and 'Fac ut portem' in F major. Most of these keys are sombre

and pathos-laden, but Boccherini never gives way to immoderate emotionalism. The melodic theme of the first stanza is of a noble melancholy, the distress of 'Quae moerebat' is always reserved, and what is one to say of the marvellous cantilena of 'Virgo virginum' borne by the first violin and the viola accompanied by a subtle pizzicato in the bass? Although it incontestably belongs to its period, this music remains highly personal; very few passages are evocative of the old practices of religious music, like the fugue 'Fac me plagis', which is partly a reference to official Spanish church music, or the highly orthodox final stanza in which the powerful concluding *tierce de Picardie* chords permeate the last bars of the work with a thoroughly solemn character. But as a general rule, Boccherini tries not to forsake the profoundly sacred nature of the subject; if he uses the most varied instrumental techniques it is only to emphasize the expressiveness of the musical text. These qualities are very characteristic of his writing: frequent pedal points, *sordini*, *sforzandi*, vibrato effects, and, of course, the omnipresence of the cello as a soaring instrumental soloist – the kind of writing he reserved for his chamber music when he played with the Font family for the pleasure of the Infante. – E. M.

The image we have of Vivaldi is primarily of a secular composer. A few church works are popular, especially the *Gloria*; but when we see his name we think chiefly of concertos, *The Four Seasons* in particular. Yet much of Vivaldi's output was intended for performance in church. For long periods of his life he taught and composed for the Pietà. One of four such institutions in Venice, this was established in the fourteenth century as an orphanage for illegitimate girls. By Vivaldi's time the management had long realised the power of music to attract munificence from citizens and tourists alike. Elaborate musical performances were given by the musicians of the Pietà. These were all female, though not necessarily impoverished orphans or young. Although some accounts read as if these performances were concerts, they were nominally services, and concertos were included at appropriate points. Normally there was nothing to distinguish these from concertos played in palaces or theatres. But sometimes a work survives with a distinctive title, such as the three concertos for San Lorenzo. Most settings (e.g. those of Domenico Scarlatti and Pergolesi) were of the complete sequence. But Vivaldi provides a concise and moving setting of the hymn text, using a strange pattern of movements and repeats that does not fully correspond with the verse structure. – C. B.

Rossini seems to have been following in the footsteps of Pergolesi when, in 1831, two years after he had bidden his premature farewell to the opera with *Guillaume Tell*, he accepted a commission from the Spanish State Councillor and Archdeacon Don Manuel Fernandez Varela whom he had met on the occasion of a production of his *Barber of Seville* in Madrid. This was the beginning of the protracted and complicated history of the genesis of the composition. The first performance on Good Friday of 1833 in the Spanish capital was based on a partially authentic score into which Rossini, who had been prevented by a long illness from completing it in time, had interpolated settings by his pupil Giovanni Tadolini of the sections he had not finished. Rossini adamantly refused to allow this composite version to be published, threatening to prosecute publishers who disregarded his wishes 'to the death'. This is understandable since he had only postponed completing the *Stabat Mater* himself, but not abandoned it.

Finally, after his return to Bologna in 1838, he started the slow, step-by-step process of finishing the work. The original twelve-movement scheme was now reduced to ten numbers which, far more than the older version, represent a kind of cross-section of the full range of his palette of musical expression. Reminiscences of the church music of long-past periods stand side by side with bel canto arias of generous, at times voluptuous brilliance, dramatic orchestral colours next to frugal, contemplative *a cappella* restraint, powerful, ponderous fugues beside spirited, soaring melodies or simple cavatinas. Possibly for reasons

of stylistic unity, Rossini resorts to a ramified system of cyclic associations which is particularly prominent just before the final apotheosis, when he introduces a quotation from the opening bars of the work.

The first performance of this new version of the *Stabat Mater* took place in the Théâtre Italien in Paris on 7 January 1842, and in the spring of the same year – Gaetano Donizetti conducted it with overwhelming success in Bologna. ‘It is impossible to describe the enthusiasm’, he wrote. ‘After the final rehearsal, which Rossini attended in broad daylight, he was accompanied home to the loud acclamations of over five hundred people. The same thing happened beneath his window after the premiere, although he was not even in his room.’ In Italy Rossini was regarded as the leading national hero and his music – whether religious or secular – as a patriotic beacon. And yet from the very beginning reactions to the *Stabat Mater* were divided. While the public and the press everywhere reacted with frenetic enthusiasm, the attitude of the representatives of the church ranged from reserve to concern over the profane and sensuous impetus of the music which seemed to bear the expression of sorrow and grief without any trace of heartfelt meditative humility. It aroused violent controversy in Germany. While Heinrich Heine made a sincere attempt to assess the work against the background of the tradition of Italian church music, and made an enthusiastic plea for the ‘immediate passion and inner exuberance’ of the work – not, however, without caustically playing Rossini against the ‘hypocritical, would-be-pious’ Mendelssohn – Richard Wagner, on the other hand, gibed with undisguised disapproval in a commentary written for the *Neue Zeitschrift für Musik*: ‘Rossini is devout – everybody is devout, and the Parisian salons have become oratorios.’ Rossini’s own mischievously ironic self-derision to the critic Eduard Hanslick still makes an assessment of his *Stabat Mater* impossible without a fundamental debate on discrimination and taste. ‘This is no religious music for you Germans’, he observed; ‘my holiest music, after all, is always only half serious.’ – R. H.

CD 22-24

REQUIEM

The ‘Mass of the Dead’ is generally called after the first word of its Introit: *Requiem aeternam dona eis Domine* (Grant them eternal rest, O Lord). The ritual and organisation (*ordo*) of this Mass have varied significantly from one time and place to another. The Roman rite, fixed only around the tenth or eleventh century, is the best-known: the Ordinary, reduced to the Kyrie, Sanctus and Agnus Dei, is supplemented by the Introit *Requiem*, the Gradual *Requiem*, the Tract *Absolve*, the Offertory *Domine Jesu Christe*, and the Communion *Lux aeterna*. Throughout the Mass, these texts develop three main themes like extended metaphors: rest (*requiem*), light (*lux*), and eternity (*aeternam, perpetua*). In France and England, a different ritual was possible until the Counter-Reformation, consisting of the Introit *Requiem*, Gradual *Si ambulem*, Tract *Sicut cervus*, Offertory *Domine Jesu Christe* (with numerous textual variants), and Communion *Lux aeterna*. In the Roman rite, the *Dies irae* (Sequence of the Dead) gradually came to replace the officially approved Tract. But France tolerated this controversial practice only at a much later date: the Requiems of Ockeghem, Gilles, and even Fauré have no *Dies irae*.

It was only from the fifteenth century onwards that composers began to write polyphonic settings of the Mass of the Dead, including those of Ockeghem and Brumel (Dufay’s setting is lost). After this, requiems underwent the same diversity of treatment as masses: they might be composed on liturgical cantus firmi (from Ockeghem to Durufle); in figural choral style, as with Palestrina, Victoria, Morales, Du Caurroy, and Cavalli; or in concertante style for soloists, chorus and orchestra, like those of Gilles, Campra, Hasse, Michael Haydn, Mozart, Berlioz, Verdi, and many others.

Mozart's Requiem is an integral part of one of history's most tenacious myths, that of the destitute composer breathing his last in the midst of general indifference. By having Mozart literally *killed* on the job by his rival Salieri, the cinema some years ago revived yet another of the myths associated with this sad demise – albeit involuntarily, for we have almost forgotten the primary allegory of Forman's *Amadeus*: the bitter victory of subversive mediocrity over vulnerable genius. But it is always a temptation to lend credence to new legends, especially when they concern men and works so freighted with anecdotes and fantasies . . .

To be sure, there is a modicum of truth behind each of these fabrications: Mozart did indeed leave his widow no more than a few florins, a pathetic sum. And yet, in 1791 alone he had earned at least 5,700 florins (approximately £12,000 or \$18,000 by today's reckoning), as much as was made that year by Haydn, then at the height of his prosperity in London! But Mozart was up to his eyes in debts, which, as H. C. Robbins Landon has demonstrated, he preferred to settle as soon as possible, thus discrediting the common image of Mozart the spendthrift. Concentrated in the second half of 1791, these earnings indicate that he had fulfilled several important commissions, and had by no means fallen into oblivion.

To be sure, he was neglected by the court in Vienna. The new emperor Leopold II did no more than confirm his position as 'composer to the Imperial and Royal Chamber', leaving Salieri – his perpetual rival – the lion's share as Kapellmeister and principal court composer. But Mozart's reputation was growing on the popular stage and abroad: the collaboration with Schikaneder led to the success of *Die Zauberflöte* in September 1791, on his return from an exhausting voyage to Prague for the première of *La clemenza di Tito*. And he still managed to write the Clarinet Concerto for his friend Stadler before beginning work on the Requiem.

It had been eight years since his last religious composition. In 1783 the premiere of his celebrated Mass in C minor K427 narrowly escaped the enforcement of Joseph II's decree prohibiting the practice of sacred music with orchestra except on feast days. The sole reason for Mozart and Haydn's silence in this genre in the late 1780s, this edict gradually fell into abeyance, so that by 1791 Mozart could seriously and enthusiastically embark on a new 'High Mass'. The authorities confirmed his appointment as Kapellmeister of St Stephen's Cathedral, in succession to the old Hofmann, who was said to be dying. But the unexpected improvement in the latter's health left Mozart high and dry, and he must not have continued his mass beyond the first section. Robbins Landon believes that this is the Kyrie K341, long thought, on account of its scoring, to date from his stay in Munich in 1780. However, it shares with the Requiem the same key of D minor, the same highly dramatic atmosphere, and a similarly impressive scoring (woodwinds in pairs, four horns, two trumpets, kettledrums and strings), as may be ascertained on listening to this recording.

In July, just before his departure for Prague, Mozart received a visit from a mysterious 'messenger in black' come to deliver a commission for a Mass of the Dead. The stranger refused to disclose his identity or that of the man who had sent him. His only explanation was that the gentleman had lost a dear one whose decease he desired to commemorate every year, and that he would pay well on condition that Mozart completed the work within the time stipulated (about one month). He paid him a sum in advance. We are now in possession of all the facts concerning this 'mystery', thanks to the work of O. E. Deutsch (1964), who discovered a document signed in 1839 by a certain Anton Herzog, an employee of Count von Walsegg, a wealthy landowner and cultivated lover of the arts. By means of generous rewards for their silence, Walsegg commissioned various composers to write works to which he appended his own name instead of that of the real author. With regard to the Requiem commissioned from Mozart, it was intended to honour the memory of his wife, who had died a short time before.

It happened that in July Mozart had other things to think about and when the 'man in black' returned a month later he was about to leave for Prague and had not yet written a note. On his return he took in hand the Clarinet Concerto and the

Masonic Cantata K623, and did not set about the task until October. Exceedingly weak, he composed more and more slowly, and when he was obliged to take to his bed on 20 November only the Introit was fully scored. The following five sections had been sketched in *particella* (indications of the type of choral writing he intended, first violin and figured bass parts, sometimes polyphonic vocal entries), and the 'Lacrimosa' stops short at the eighth bar: these were probably the last notes he wrote. According to numerous sources Mozart seems to have been convinced that he was being poisoned by the 'Salieri camp' and that he was writing a Requiem for his own death. The most recent medical studies of the cause of Mozart's death, with which Robbins Landon agrees, indicate that he died of a concurrence of chronic ailments from which he had suffered since childhood, aggravated by extreme exhaustion. The venesections to which he was subjected provoked a cerebral haemorrhage, leaving him semi-paralysed, before he finally died of bronchopneumonia in the night of 4-5 December 1791.

Constanze Mozart was determined to present Walsegg with a work ostensibly completed by Mozart himself, if for no other reason than to collect the balance of the fee for the commission. In order to do this she asked Joseph Eybler, a protégé of Mozart's, to complete the score. But, she wrote, he humbly declined the invitation. She then, albeit reluctantly, entrusted it to Süßmayr: he knew Mozart intimately, but, clearly annoyed with him, Constanze would accord him no more than a meagre talent. In any case, he completed the work (adding, in passing, trumpets and kettledrums to Freystädler's orchestration of the Kyrie), faked Mozart's signature on the manuscript, and had it delivered to Walsegg who was thereby hoist with his own petard. 'Count Walsegg's Requiem' was first performed at a memorial service on 14 December 1793 – not that anyone was really fooled, however.

That the Requiem has today become established as a masterpiece is accounted for by the fact that Süßmayr's own creative contribution to the composition turned out to be very limited. Even if the Sanctus and the Agnus Dei are basically his work, it seems inconceivable that Mozart did not give him fairly precise instructions regarding the admirable vocal quartet of the Benedictus and the choral interventions in the 'Hosanna' and the Sanctus. Presumably the polyphonic entries in these two pieces were furnished by Mozart himself, but their continuation – which is skimpy – was Süßmayr's. The music of the Communion strictly repeats that of the Introit and the fugue of the Kyrie. As for the other sections left in *particella*, they could have been completed by virtually any composer of the period. Mozart would probably not have made such extensive use of the trumpets and drums, but the Requiem, both as a whole and in its minutest details, is totally dominated by his personality, not that of a superficial and frivolous man, but of a being terrified at the prospect of his own imminent death. – C. G.

There are certain works in the history of music that have achieved such popularity that merely to name them promptly brings their composers to mind. Mention the Mass in B minor, the Ninth Symphony or the *German Requiem* and it is obvious to every music-lover who wrote them. What is less known, however, is the long and arduous road these works had to travel before they assumed their final and, to us, so familiar form.

It should be noted that here, as in other works by Johannes Brahms, there were long periods and numerous interruptions between the conception and the full maturity of the composition. If fifteen years elapsed before the completion of the First Symphony (1876), the origins of the *German Requiem*, the full version of which was first performed in Leipzig in 1869, go back to the 1850s. During these years two events took place that left a deep impression on Brahms: in 1856 his intimate friend Robert Schumann died, and in February 1865, at the age of thirty-two, he lost his mother.

At the time Brahms had already started working on the first and second movements. However, between 1861 and 1865, he put them aside in favour of a series of a *cappella* choral pieces. Then he returned to the work with the fourth movement, sending the result to Clara Schumann with the remark that he was thinking of composing 'a kind of German Requiem'. As we know, an intense and passionate relationship had developed between Brahms and Clara Schumann, and at Christmas 1866 it was she

who first laid eyes on the six completed movements of the work. A few days after receiving the vocal score she wrote to Brahms: 'I am completely filled with your Requiem, it is an immense piece [that] takes hold of a person's whole being like very little else. The profound seriousness, combined with all the magic of poetry, has a wonderful, deeply moving and soothing effect.' Almost a year was to go by before parts of the work were heard for the first time. It sounds almost grotesque to us today that the subscription audience in Vienna had to put up with only three movements (together with eight excerpts from Schubert's *Rosamunde*) and that at the first performance of the six-movement version in Bremen on Good Friday 1868 the air 'I know that my Redeemer liveth' from Handel's *Messiah*, among other things, was interpolated after the third movement. In contrast to the Viennese performance, which was received with general disapproval, the work was a complete success in Bremen and had to be repeated two weeks later. This time Agathe's aria 'Wie nahte mir der Schlummer' from *Der Freischütz* was squeezed in. These, by today's standards, rather abstruse 'improvements' are explained above all by theological reservations concerning the text of the Requiem. The mere fact that a requiem did not use the Latin words of the traditional Mass of the Dead was, to say the least, unusual, though not unique in the history of music if one thinks, for instance, of Heinrich Schütz's *Musikalische Exequien*. There was a more decisive aspect, though, which the conductor Reinthaler mentioned to Brahms: 'But it lacks the central point around which, in the Christian consciousness, everything revolves, that is the redeeming death of the Lord. Paul said, "If Christ be not risen, then your faith is vain."'

Brahms had compiled the text from the Scriptures himself and sought to lay particular emphasis on the human components: 'As regards the text, I must confess that I should very much like to leave out the "German", too, and simply put in "Human" . . .' Brahms did not take up Reinthaler's suggestion that he add a corresponding movement. None the less, he continued working on the Requiem and in May 1868 wrote the present fifth movement 'In memory of my mother'.

The definitive seven-movement work had its first, although not particularly brilliant, performance under Carl Reinecke at the Leipzig Gewandhaus. The date, 18 February 1869, marked the birth of the Gewandhaus Choir, on the one hand and, on the other, the unparalleled triumphant progress of the *German Requiem*, which in the next ten years was performed no fewer than a hundred times in German-speaking countries alone – thereby achieving the artistic breakthrough of the native Hamburger who had settled in Vienna.

Although the *German Requiem* is free of any liturgical associations, its design springs from a profound, unorthodox religious sense. However, in contrast to the traditional requiem, which represents a solemn Mass for the soul of the deceased, in the *German Requiem*, alongside the concept of mourning, that of consolation and compassion occupies a central position. – R. W.

When asked about the genesis of his Requiem, **Fauré** replied, 'My Requiem was not composed for anything. . . for pleasure, if I may venture to say so.' And in an interview he stated that he had 'sought to get away from the conventional', choosing to express his artistic sensibility, his personal concept of death 'as a happy deliverance, an aspiration towards the happiness of the hereafter, rather than as a painful passing away'. The essential body of the work dates from the autumn of 1887 and the very beginning of 1888 (in the order of composition, *Pie Jesu*, Introit and Kyrie, *In Paradisum*, Agnus Dei, and Sanctus). These five pieces were performed at the Madeleine in Paris on January 16, 1888 during a funeral service, under the direction of the composer, who was also the *maître de chapelle* of the parish.

Fauré composed so quickly that he did not have time to complete the scoring, which was at this stage for divided violas and cellos, organ, harp, and kettledrums. For another performance at the Madeleine in May 1888, he added two horns and two trumpets to this small ensemble.

The Offertory was written at two different periods: sketched in 1887, only the baritone solo ('Hostias') was completed in

the spring of 1889, while the admirable chorus in canon that frames it was probably added to the work in 1894. The *Libera me* was first written for solo voice and organ in 1877 before being added to the Requiem in 1891. Here it contains three trombones.

The style is so homogeneous that this somewhat complex genesis is completely imperceptible on listening to the work. At this time it continued to be performed under the direction of Fauré by the relatively limited forces of the Madeleine: a children's choir of about thirty voices singing the soprano and alto parts (women were excluded from the sanctuary, according to the Roman custom still in use), a few male voices (four basses and four tenors, reinforced by several additional voices for the high feasts), a double bass and the choir organ (a Cavaillé-Coll). The soloists were Louis Aubert (a boy soprano from the choir) for the *Pie Jesu* and Louis Ballard, a soloist from the men's choir, for the Offertory and the *Libera me*.

Fauré's orchestration was so original (no violins, no woodwind) that his publisher, Hamelle, advised him to prepare a version for full symphony orchestra before publishing the score. Things dragged on for so long that although the work was completed for a concert performance on May 17, 1894, it did not appear in print until 1900, and then only in a piano and vocal reduction by Roger Ducasse; not until 1901 was the full score published. Since no manuscript of this published version has been found in the archives of either the publisher or the composer, I prudently put forward the name of Roger Ducasse (a pupil of Fauré's) as the possible re-orchestrator.

It was naturally of real interest to return to the composer's original concept. The discovery of the original material of the Madeleine performance, corrected and in part copied by Fauré himself, provided us with an essential source, because the fragments of the manuscripts of the orchestral score that have survived show several different states of the orchestration superimposed on top of each other and are often inextricable. In addition the three sections for the soloists are lacking.

The painstaking reconstitution of the 1893-94 score was made with the generous help of the conductor Roger Delage. This truly original version of the work is obviously useful when the Requiem is to be performed in a church. The symphonic version published by Hamelle is still to be recommended for performances in large concert halls. Even if it does not reflect the composer's original idea, it was approved and signed by him; but connoisseurs will undoubtedly prefer the authentic version of this genuine masterpiece. – J.-M. N.

Maurice **Durufé** was an all-round musician. Born in Louviers, the youngest came to the attention of the composer Maurice Emmanuel, who knew his father, and soon the young Maurice was on his way to Paris. There Durufé was to receive instruction from Charles Tournemire, then from Louis Vierne (whose teachings and technique he was to absorb in the 1920s), and later from Jean Gallon at the Paris Conservatoire, where he also studied composition with Paul Dukas and rubbed shoulders with classmates like Olivier Messiaen, Jehan Alain, Tony Aubin, and Georges Hugon. A former pupil at Rouen's Saint-Évode choir school, Durufé had formed a deep affinity for Gregorian chant and, within a few years, he was joining the ranks of the finest musicians of his generation, alongside the soon-to-be-famous André Fleury, Gaston Litaize, Jean Langlais, Olivier Messiaen, Jean-Jacques Grunenwald, and Jean-Yves Daniel-Lesur. In the 1930s, this young coterie of composers, organ virtuosos and improvisers embodied the rebirth of the French school of organ playing, which now had a 'neo-classical' instrument at its disposal, more supple and multi-hued than earlier incarnations, and better able to translate the new ideas into sound. Named winner of the prestigious prize of the Amis de l'Orgue and appointed organist at Paris's Église Saint-Étienne-du-Mont in 1930, Durufé had already written a few works notable for their inspired and refined ideas put across in a language of considerable individuality, such as the *Scherzo* and the *Triptyque sur le Veni Creator*, both composed on his organ at Louviers. Fond of poise and polish, Maurice Durufé retained a certain reserve all his life. Composing slowly and infrequently, he deftly

managed to combine contrapuntal writing with orchestral textures, and the use of plainchant with touches of Impressionism inherited from his older contemporaries: Claude Debussy, Paul Dukas, Florent Schmitt, Maurice Ravel, and Gabriel Fauré. Never completely satisfied with his progress and driven by the highest artistic standards, which made him the fiercest of self-critics, Duruflé embraced the iconic compositional forms (prelude, fugue, toccata, scherzo, chorale and variations), delivering a series of works, each in a state of utmost 'perfection' – a goal which easily earns him a place among the twentieth-century 'classicists'.

In all his liturgical music, Duruflé's profound religious faith is evident, most notably in the celebrated Requiem op.9, completed in 1947. Originally scored for soloists, chorus, orchestra and organ, the work was transcribed for chorus and solo organ in 1948. The third version, for small orchestra, dates from 1961. Its first performance, at the Salle Gaveau in Paris on November 2 1947, was conducted by Roger Désormière, with the French Radio Choir under the direction of Yvonne Gouverné and the soloists Hélène Bouvier and Camille Maurane.

Duruflé's initial idea had been to compose a suite of organ pieces, each based on plainchant taken from the Mass of the Dead. Then, realising his reluctance to detach the Latin text from the instrumental themes he had sketched, Duruflé transformed his design into a larger-scale work which became the Requiem. The text comprises nine of the sections forming the Mass for the Dead: Introit, Kyrie, *Domine Jesu Christe*, Sanctus, *Pie Jesu*, Agnus Dei, *Lux Aeterna*, *Libera me*, ending with the *In Paradisum* – the ultimate answer with which Faith allays all doubts: a depiction of the soul entering Paradise. To quote the composer:

'The Requiem is entirely based on the Gregorian chant used in the Mass of the Dead. At times, the chant is incorporated unaltered and the orchestra intervenes only to accompany or to comment. At other times, it was from the Latin text alone that I took my inspiration, namely in the *Domine Jesu Christe*, Sanctus, and *Libera me*. Throughout, I wished to be guided by the special shape of Gregorian melodies. As for the compositional form of each of the movements, it was suggested by the structure of the liturgy . . . The organ is often used to give special emphasis to a line; it also represents certain consolations offered by Faith and Hope. The work is not meant as an ethereal paean to detachment from earthly cares; in its immutable form of a Christian prayer, the Requiem reflects man's anguish as he contemplates the ultimate mystery of life and death. The music is at times dramatic or filled with a sense of resignation, hope or fear, mirroring the words of the Scriptures which form the liturgy. It aims to express the sentiments of a human being facing his or her terrifying, unfathomable or comforting fate.' – F. B.

CD 25-28

TRADITION AND MODERNITY IN THE NINETEENTH AND TWENTIETH CENTURIES

To Romain Rolland 'there is the *Missa Solemnis* as there is Michelangelo's Sistine Chapel', in other words, a work of such grandeur that it surpasses man and his time, to transmit a message of eternity. The romantic artist is a superior being who must guide, if not edify, his fellow-creature. And indeed, in the *Missa*, his ultimate religious masterpiece, Beethoven pours out all the sincerity and complexity of his Christian faith (tinged with freemasonry and a certain deism), with the purpose of sharing it with everyone: his principal aim was to arouse religious feeling in the singers as well as in the listeners and to cause this feeling to endure. He said that he wished to come closer to the Divinity than other mortals and from there to spread the rays of the Divinity among all mankind. It is, perhaps, in this light that we should understand his epigraph to the Kyrie: 'From the heart – may it in turn go to the heart.'

Beethoven composed the *Missa Solemnis* in the hope of having it sung at the investiture of Archduke Rudolph (1788-1831) as Archbishop of Olmütz in Moravia on 9 March 1820. Rudolph, the son of Emperor Leopold II, had been his most diligent piano and composition pupil and his most faithful patron since 1809. There was an avowed mutual admiration and affection between the two men. Moreover, it seems that Beethoven cherished the hope of one day becoming the Archduke's Kapellmeister, a hope that may well have been one of the reasons behind the composition of the *Missa*. However, since Beethoven always required a long time for his works to mature, the mass was not finished in time and was to engage his energies for almost five years. The Kyrie was sketched in April-May 1819, the Gloria between June and December, the Credo as far as the fugue 'Et vitam venturi' and a few fragments of the Sanctus from January to March 1820. The Credo was completed between the end of April and July. The Benedictus was written between November and February 1821, the 'Agnus Dei' and the 'Dono nobis pacem' were sketched between March and July and finished in August 1822. The final score underwent a number of revisions until November. Beethoven spent the next seven months preparing copies destined for the great courts and prominent personalities of Europe, with a view to eliciting a number of subsidies, but this attempt at obtaining subscriptions brought him virtually nothing. A contemporary of the last three piano sonatas, the *Missa Solemnis* was published by Schott of Mainz in April 1827, a few days after the death of the composer. The first performance took place in St Petersburg on 7 April 1824 in a concert of the Philharmonic Society given for the benefit of the widows of its former members. The Viennese had to wait until 7 May to hear the Kyrie, the Credo and the Agnus Dei (yoked together under the title of 'Three great hymns with solos and chorus') sung at the Kärntnertortheater under the direction of Michael Umlauf, in the company of the Overture op.124 (*The Consecration of the House* in the style of Handel) and the Ninth Symphony, composed between 1822 and 1824. Although the theatre was full, the soul of the audience was missing: the Imperial family and the Archduke Rudolph. Even the takings, after the deduction of expenses, were meagre: Vienna was under the spell of Rossini and the Italian opera.

Italian opera: there lay the rub. Beethoven had always refused to bend to the craze. In December 1819 he expressed his contempt for the prevailing style in sacred music which had 'degenerated into opera music'. In this respect he agreed with E. T. A. Hoffmann who protested at the grandiloquence of contemporary masses, considering that only the art of the old masters (Palestrina, Bach, Handel) was capable of expressing the most sincere and profound religious spirit. Beethoven felt the same need to return to the sources, and had the doors of the Imperial Library opened to him so that he might consult the models of the past. But, in truth, what model could he take from Viennese liturgical music? Mozart's Mass in C minor K427 is fragmentary. Beethoven could not rely on his own earlier works. His oratorio, *Christus am Ölberge* (Christ on the Mount of Olives, 1803), written in a few weeks under the influence of Haydn, was hardly satisfactory. Similarly, his Mass in C major (1807), commissioned by Prince Esterházy, had been a dismal failure since its style of writing ran counter to the conventions of the day by stressing the voices to the detriment of the orchestra: 'pure church music should be performed only by voices', he is reported as having said. True to his principles and in spite of everything, Beethoven pursued his quest for a modern and genuine religious style.

The *Missa Solemnis* takes up this quest at the point where the Mass op.86 had left off: in addition to a choral style comparable to Palestrina's or Handel's (as in the 'Et resurrexit' and the 'Osanna'), it incorporates a symphonic manner of writing that becomes a veritable vehicle for the text of the Ordinary rather than a mere harmonic support. In Beethoven, the orchestra has its own part to play, often stating the theme while the voices (soloists or not) independently declaim the text, as in the 'Domine Deus' of the Gloria (where the acclamation of the chorus is superimposed on the ascending motif in the orchestra which announced the beginning of the movement), or in the Benedictus (where the superb violin solo joins the voices as if to express the ineffable). Parallel to this modern procedure, the composer employs archaic devices: the Dorian and the

Mixolydian modes, reminiscences of Gregorian chant in the 'Et incarnatus est' (underlined by the undulations of the flute which might be seen as evocations of the Holy Ghost), as well as traditional musical figures to depict certain images of the liturgical text (for example, the falling motif on 'descending' and the rising one on 'ascendit'). The fleeting quotations from Handel's *Messiah* in the Gloria and the Agnus Dei, and the use of theatrical artifices like the fanfares in the Agnus Dei, might give the impression that the *Missa* is an inconsistent work. It is nothing of the kind. All of these elements, both modern and inherited from the past, are perfectly integrated and are cemented by a generative cell comprised of G-F sharp-B-A-G-F sharp that enters at the beginning of the Kyrie to be marvellously transformed in the prelude before the Benedictus. As regards its potential liturgical use, the *Missa*, like the Mass in B minor, is of such immense dimensions (twice the average length of a Haydn mass), that it is more suited to the concert hall than to the church.

Beethoven studied the text of the Ordinary with great seriousness and, as Romain Rolland writes, scrupulously followed 'the slightest nuances of all the words'. Sometimes he skims through certain passages (for instance, from 'in spiritu' to 'Confiteor in unum baptisma' in the Credo) which do not seem to arouse 'a keen interest' in him, only to dwell more intensely on others that correspond more to his personal preoccupations. Thus the imploring cries of 'Miserere' in the Gloria and the Agnus Dei, which are in vivid contrast with the appeased atmosphere of the Benedictus, are evidence of an increasingly oppressive doubt. The *Missa* does not end in a song of triumph, but in a supplication giving way to an interrogation: 'Did Beethoven really believe that his prayer would be heard?' wondered Ernest Newman. In fact, the further Beethoven progressed with the work the more aware he became that 'inner and outer peace' could not be 'victoriously compelled' as the fanfare in the Agnus Dei might suggest, but had to be 'implored'. As an utterance of faith could the *Missa Solemnis* be called a failure? Could five years of labour have led Beethoven to doubt eternal life, a doubt that had preoccupied him since 1803? Could he find peace in a world torn by incessant strife and war? In order to recover this inner peace he needed to come to grips with another hope-filled text, Schiller's *Ode to Joy*. – J.-P. M.

We are familiar with his symphonies, with many of his piano pieces, even, perhaps, with his string quartets, and, of course with *A Midsummer-Night's Dream* and the Violin Concerto. But, curiously enough, of **Mendelssohn's** output of sacred music only the two large-scale oratorios *Paulus* and *Elias* have managed to conquer a permanent place in the repertoire. On the other hand, the smaller religious compositions, which were written in almost every phase of his artistic career, now seem little more than accessories, secondary tributaries of an œuvre whose major works were so clearly intended for the concert hall or the intimacy of the drawing-room that there was little room left for any thorough analytical consideration of the fundamental conflict between artistic demands and practical usefulness in which liturgical music found itself involved in the Romantic period.

Does this mean that we are, in fact, dealing with 'marginalia' in the present selection of Mendelssohn's religious music? By no means. In the first place, Mendelssohn's reputation as a master of the art was not taken lightly. So it was that his appointment in 1842 as Prussia's leading church musician by Friedrich Wilhelm IV, who since his accession in the summer of the previous year had zealously set about making Berlin a cultural centre of the first rank, can hardly be regarded as fortuitous. Officially appointed as General Music Director of the Court and Cathedral Church on 22 November 1842, the celebrated Kapellmeister of the Leipzig Gewandhaus was offered a new foundation of first-rate singers and instrumentalists. And although matters in Berlin turned out not at all to Mendelssohn's liking – serious differences between him, the King and the clergy finally led to his withdrawal from both his post as church musician and from the city at the beginning of 1844 – he never turned his back completely on the genre of sacred music.

Moreover, there is very little idiomatic difference between Mendelssohn's secular and sacred musical language. The omnipresent sense of form, which always strikes one even more strongly than his melodic inventiveness, characterises the motets and psalms as much as it does the symphonies. The music is never relegated to the position of a servant to the word, degraded to that of a mere vehicle for a religious message. On the contrary, it infuses the texts with new life by means of the eloquence of the seriously elaborated harmonic language, and especially through the independence and conciseness of its architectural design – in which it shows its very profound obligation to the mighty tradition reaching from Josquin to Bach. 'He is a little too fond of the dead', Berlioz once ironically remarked. But whenever Mendelssohn, the convinced Protestant with a deep knowledge of the Bible, referred to his great predecessors, he never did so for reasons of eclectic facility, but always with the perspicuity of the highly cultured chronicler who as a very young prodigy in the circles of Carl Friedrich Zelter's Berlin Singakademie had thoroughly mastered the rules of polyphonic vocal music, and later – fusing them with the emotional vocabulary of the Romantics – endowed them with a new and more subjective significance.

He had no fear of contact with the past, candidly observing that 'no one can prohibit me from delighting in and continuing to develop what the great masters have bequeathed me, because not everyone should be expected to start from the beginning again; but it should be a continuation to the best of one's abilities, not a dead repetition of what already exists.' The taking-up of threads and the creative continuation of tradition are the key concepts of an artistic credo in which refined counterpoint in the manner of Bach occupies as important a position as plain rhythmic chordal writing. In this way Mendelssohn creates striking small-scale structural processes out of the combination of the most varied compositional techniques, uniting unison passages, syllabically declaimed chorale episodes, and complex polyphonic writing, often enriched with solo parts, in a colourful bouquet of vocal styles which we do not find in so opulent a form in any of his contemporaries. At the same time, however, this wealth of expressive resources lands his sacred music on the horns of a dilemma: too liturgical for concert music, and too concertante for the church, it resists both classification and functional assignment. What is more, it is a dilemma that has not been conducive to its widespread popularity.

In the op.23 triptych Mendelssohn embarked for the first time on the venerable old model of the chorale motet with cantus firmus, with which he had become acquainted in Zelter's schoolroom. In comparison with the earlier works, these pieces show a noticeably more refined sense of vocal sonorities and a lighter, more fluent and less academically inflexible handling of polyphonic techniques. The antiphonal structure of the setting of *Mitten wir im Leben sind* (a piece that strikingly evokes the atmosphere of some woodcut), written in Rome in the autumn of 1830 during his Grand Tour, is a fascinating example of textually dictated dramatic form. The treatment of the anguished passages referring to death and temporality begins with an antiphonal alternation between the sopranos and basses in the choir and it is not until the beseeching prayer for divine help that all the voices are united in skilful imitation.

Mendelssohn was not interested in illustrating the contents of the text by means of any kind of musical symbolism. This is quite evident in the three double-chorus psalm motets of op.78 (1843/44), whose strict, sculptural settings, in spite of their epic dimensions, create an economy and a discipline that resist any form of melodramatic exuberance. It was probably this restraint that caused Mendelssohn's sister Fanny to describe the setting of Psalm 2, *Warum toben die Heiden*, written for the Christmas service of 1843; as 'very Gregorian, very Sistine Chapel-like'.

Compared with the ascetic power of op.78, the four-part setting of Psalm 100, *Jauchzet dem Herrn*, written in the spring of 1844 for the Neuer Tempelverein of Hamburg, sounds downright conventional. In its melodic fluency, its effective harmonies, and its folk-like simplicity, it is akin to the concise and unpretentious settings of the three pieces of the so-called *Missa brevis*, an assembly of parts of the *Deutsche Liturgie* (*Kyrie – Ehre sei Gott – Heilig*) composed in 1846, and the individually

published *Abendsegen*.

With the op.69 motets, mature works par excellence, written in 1847, the year of his death, Mendelssohn's output of religious vocal music came to an end. Originally written for the Anglican service, they were later published with the German words of the three canticles *Herr, nun lässest Du Deinen Diener* ('Lord, now lettest thou thy servant' – the *Nunc dimittis*), *Jauchzet dem Herrn* ('Rejoice in the Lord' – the *Jubilatio Deo*), and *Mein Herz erhebet Gott, den Herrn* ('My soul doth magnify the Lord' – the *Magnificat*). The *Magnificat*, in particular, is a model of humble piety in which the grandiose artistic means of the polyphonic setting never become a means in itself, but constantly serve the faultless articulation of the vocal texture in which the text is presented in perfectly balanced sections. Nowhere else did Mendelssohn more consummately transform the golden rule of *ars velare artem* (the art of concealing art) into music. – R. H.

'In the history of European art, **Bruckner** is one of those very rare geniuses endowed with the power of giving expression to the supernatural and rendering the divine present in our human world.' When he wrote these lines, Wilhelm Furtwängler was probably thinking much more of the spirituality that emanates from the symphonies than that of the sacred works. In fact, posterity has remembered those 'masses without words', the nine symphonies, but a more thorough examination of his output reveals a prolific composer of religious music: sixty pieces, ten of which are with orchestra. The major part of this production dates from before Bruckner's final move to Vienna (1868).

From then on his creative activity would be almost exclusively devoted to the symphonies. However, there was no rupture in Bruckner's inspiration, since the ninth and last Symphony bears the dedication 'Omnia ad Majorem Dei Gloriam'.

It was only natural that Bruckner, as organist of the Augustinian monastery of St Florian (1845-65) and then of Linz Cathedral (1856-68), should have composed choral pieces of a liturgical nature commensurate with his liturgical function. It is also significant that his first and his last finished works call for a chorus, and that on his arrival in Linz he joined the 'Frohsinn' Choir as second tenor and shortly afterwards became its choirmaster. Moreover, it was for the sixteenth anniversary of this choral society that he wrote his *Ave Maria*, first performed on 12 May 1861. Bruckner had already set this salutation to the Virgin in 1856 for four-part chorus and organ. This time, though, he produced a setting for seven-part chorus in F major, in which the first part pits the female voices against the men and then combines them on the name of Jesus in a radiant A major chord. The serene second part expresses the felicity of the Virgin, exhorted to intercede for us, especially in the hour of our death. This is underscored by the music.

The next four motets were written considerably later and date from the composer's Viennese period, when he was professor of organ, theory and counterpoint at the Conservatory. They are among the most beautiful. The words are taken from three Graduals. *Locus iste*, the first work of church music written in Vienna, still had a tenuous link with Linz, because it was there that it was first performed in the Cathedral square on 29 October 1869, one month after the first performance of the Mass in E minor. It is for four-part chorus, and is divided into three balanced sections with important parts for the basses in the outer sections, representing the solidity of the house of God, while the middle section, without basses, might symbolise the immaterial, unchangeable character of the edifice. The Gradual, *Os justi*, written after a ten-year break in the composition of sacred music, is for eight-part chorus in the Lydian mode and was first sung at St Florian on 28 August 1879. The music admirably underlines the four sections of the text. Note the 4-part fugal writing, evocative of the didactic character (*loquatur*) of the Psalm text, and the peaceful but rhythmically regular conclusion that so aptly expresses the unalterable mission of the Chosen One. The third Gradual, *Christus factus est*, had already been set to music twice before this final version, sung for the first time in Vienna on 9 November 1884. Could the four parts symbolise the four directions of Christ on the cross,

whose exaltation (*exaltavit illum*) and name (*super omne nomen*) are celebrated in both the text and the music in three powerful *fortes*? Finally, the hymn *Vexilla Regis*, first performed at St Florian on Good Friday, 31 March 1892, is Bruckner's last liturgical composition before Psalm 50 for chorus and orchestra. It consists of three musically identical verses, with great harmonic freedom in spite of its being written in the Phrygian mode. — J.-Y. B.

In a half-jocular tone Francis **Poulenc** sometimes wondered why he had not been born in the fifteenth century, since polyphonic music was so natural to him . . . But then, incorrigible Parisian that he was, he added that the 'other fifteenth' — the fifteenth *arrondissement* — also had its charms. Beyond the anecdotes, the tiresomely repeated formulas surrounding the 'monk and the hooligan', one thing is certain: Poulenc was a genuine polyphonist as well as a man of sincere faith, even if he was not to recover that faith until 1936 and to live it out in a more or less strained fashion for the rest of his life. In spite of the austere teachings of Charles Koechlin which he followed in private between 1921 and 1924, when as an already celebrated young composer he came to revise his self-acquired knowledge under the author of a famous treatise on harmony and counterpoint, Poulenc would never be a contrapuntist. We find hardly any music in imitation, fugues or other technical devices dear to the 'old masters'. On the other hand, he was gifted with an innate faculty: he knew how to layer registers, to create an astounding variety of sonic densities, a 'grain of sound', a 'stratification' of the texture that often brings organ registration to mind.

In 1922 Poulenc produced a *Chanson à boire* (Drinking Song) (FP 31), very simply, but already quite impeccably constructed, after which it was not until 1936 that he returned to choral composition. In the spring of that year he wrote the *Sept Chansons* (FP 81) for a *cappella* choir and then, in a kind of mystic revelation, the *Litanies à la Vierge noire* (FP 82) for female choir and organ. These two publications are of capital importance. In the *Sept Chansons* he brings into play everything he had acquired from Monteverdi's madrigals, which he had discovered some months previously at the Princess de Polignac's where Nadia Boulanger's group of madrigalists sang them, whereas in the *Litanies* he expresses himself with the genuine simplicity of a 'country prayer', a formula he liked using with regard to his religious music, which he qualified as being 'essentially direct and, if I may say so, familiar'.

Written in August 1937 in the Morvan (Burgundy), the Mass in G major (FP 89) is Poulenc's first *a cappella* religious composition. As madrigalian, airy and virtuosic as was the writing in the *Sept Chansons*, in the Mass it is vertical, dense, and calm. It is dedicated to the memory of his father, from whom he claimed to have inherited his religious nature: 'Since I am of Aveyronnais [south-west France], that is to say, of mountainous and virtually Mediterranean stock, I have always and quite naturally given my preferences to the Romanesque style. I have, therefore, attempted to write this act of faith, a mass, in this rugged and direct style.' And yet, rather than elaborately wrought edifices, it was of the simple Burgundian roofs that he was thinking when he wrote it. This is borne out by, among other features, the purity of the soprano solo in the *Agnus Dei*, whose last supplications anticipate the leitmotif of the *Dialogues des Carmélites* (FP 159) of 1953-56. The Mass in G major was first performed on 3 April 1938 in the Dominican Chapel on the Faubourg Saint Honoré in Paris by the Chanteurs de Lyon, who had commissioned and first sung the *Sept Chansons*, of which they were also the dedicatees.

The *Quatre Motets pour un temps de pénitence* were written between July 1938 and January 1939. Nos. 2, 3 and 4 are settings of three responds for Matins on Maundy Thursday (no. 4), Good Friday (no. 2), and Holy Saturday (no. 3). No. 1, *Timor et tremor*, uses excerpts from Psalms 54 (55) and 30 (31) which Poulenc undoubtedly found in Orlande de Lassus's celebrated motet of the same name, one of the rare musical settings of this penitential 'patchwork'. We notice the return to a madrigalian style of writing in which eminently dramatic figures in the text are treated almost pictorially (double-dotted

figures on 'exclamavit', inflected motif on 'et inclinatio capite', etc.). Like the Agnus Dei of the Mass, the last motet, *Tristis est anima mea*, introduces a soprano solo. Here, too we have dramatic figures, with alternating calm sections and rhythmic figures. The last page of this cycle, at 'et ego vadam', is probably one of the most beautiful in all Poulenc: over a pedal point on G the voices, divided into up to nine parts, elaborate a litanic movement of infinite melancholy.

In contrast to those for Passiontide, we might have expected a more joyful tone and gait in the *Quatre Motets pour le temps de Noël* (FP 152). But Poulenc chose to stress the anguish-laden aspect of the coming of the Saviour, the terror of the shepherds before this mystery. This is, above all, what is expressed in the 'lamenting' tessitura of the beginning of *O magnum mysterium*, and the hummed melodies, like the murmuring of distressed multitude, of the beginning of *Quem vidistis*. *Videntes stellam* is less weebegone in its melancholy, but not until the last motet do we hear the outpouring of unabiguous joy. Here the music is a kind of martial hymn with dotted figures and decorative semiquavers. The cycle was written between November 1951 and May 1952. The circumstances of its composition are unknown. Carl Schmidt suggests that the Nederlands Kammerkoor under Felix de Nobel gave the first performance in Madrid in 1952. – R. M.

Mass is more than thirty years old, a piece of history, the testimony to an epoch in which opposing human models of power and lifestyle came into violent collision, an era of promise, an era full of illusions. To say that *Mass* was a commission tells us little of its content, for the Kennedy family had left America's best-known composer free to write whatever he wanted for the opening of the John F. Kennedy Center for the Performing Arts in September 1971. The fact that he wrote a mass was wholly Bernstein's own decision. In so doing, he certainly intended to show honour and reverence for the first Roman Catholic president of the USA; he had already spontaneously dedicated his Third Symphony to him in 1963 on hearing of the assassination in Dallas. But his deep respect for Kennedy does not wholly explain the choice of musical subject. The Catholic Church in the early Seventies found itself embroiled in violent internal arguments. Crucial attempts to renew the old institution were emerging from Latin America; 'liberation theology' challenged the Church establishment, and well-worn ritual and dogmatic habits along with it. The way political visions, spiritual needs and intellectual and religious traditions could combine for the benefit of mankind was something that interested Bernstein, an artist who thought in terms of connections. Art – or so the intellectual approach of *Mass* seems to indicate – can bring together heterogeneous forces and expectations and create a dialogue between them, yet without attempting to fuse them in an enforced 'unity'. The idea that art can take over functions once performed by religion is hardly a new one. It stimulated writers, thinkers and composers in the nineteenth century; Gustav Mahler's works can scarcely be understood without it. Yet is the mass really a suitable genre for demonstrating the unifying power of the arts?

In *Mass*, a full evening's programme that lasts around two hours in performance, the fifty-two-year-old Leonard Bernstein drew together at least two strands in his oeuvre. The first of these had previously been given its most concentrated expression in the Third Symphony (*Kaddish*) and the *Chichestor Psalms*. In these works Bernstein tackled religious questions and traditions; he himself came from a devout Jewish family. The other strand is represented above all by *West Side Story* – an attempt to investigate present-day human and social conflicts in musical and theatrical terms on the basis of a classic play. *Mass* probes the need for religion and spirituality, testing what is offered by widely practised, institutionalised faiths, and subjecting the expectations that grow up in human communities to a thorough critique. With this work, Bernstein stepped beyond the boundaries of his own religious confession, turning his attention to Christian traditions and the manifestations of them that were current in 1970. He took religious convictions and rituals out of the remoteness of the sacred sphere, since he designed his Mass as 'A Theatre Piece for Singers, Players and Dancers', secularising the act of worship as a work of theatre

and breaking with the solemn tone traditionally associated with sacred music.

Theatricalisation of the Mass is nothing new; according to Bernstein, it is in the very nature of religious ritual. Any ceremonial act of worship also makes its impact as a spectacle, in which non-verbal elements have as much significance as words; one aspect of its appeal is the fashion in which it claims and occupies the community's time. Moreover, the Mass, in the broadest sense of a ritual action, had long conquered the musical stage. Religious ceremonies are frequently to be found in nineteenth-century opera; Hector Berlioz, a composer with a pronounced theatrical sense, created in his Requiem an apocalyptic spectacle for eyes and ears, staged in both space and sound. He deployed four ensembles at different points in space.

Leonard Bernstein's *Mass*, in line with the technical possibilities of the late twentieth century, uses a pre-recorded quadraphonic tape, which conveys an effect of unreality and remoteness even more clearly than Berlioz's offstage ensembles. Hence the American composer could call on a well-established tradition when he conceived his *Mass* and subsequently explained his ideas in debate. Nevertheless, the first performance polarised opinion among its hearers, both professionals and laymen. Some, the majority, were deeply moved. Peter Gradenwitz reported that when the last 'Amen' had died away on 8 September 1971, the listeners in the hall remained sitting in their places, as if spellbound, for fully three minutes – which seemed like an eternity. They then rose and applauded enthusiastically for almost half an hour. Others felt the work was provocation, blasphemy, sacrilege, a disparagement of faith. Serious objections were also raised to the music, quite apart from the text and dramaturgy. Even today, assessments of *Mass* are surrounded by controversy. All the same, much that infuriated music-lovers thirty years ago has lost its shock value in the meantime. – H. T.

CD 29

ORTHODOX MUSIC

'The tradition of the Orthodox Church is expressed not only through words, not only through the actions and gestures used in worship, but also through art.' – Timothy Ware, *The Orthodox Church*

In his comprehensive book on Orthodox Christianity, Timothy Ware notes that to outsiders, Orthodoxy may seem akin to all other Christian religions, appearing like 'Roman Catholicism without the pope'. He then argues that it is quite distinct from any religious system in the West. The Great Schism between Rome and Constantinople was based on a fundamental disagreement as to the nature of the Holy Trinity; to the Orthodox, God the Father, Christ, and the Holy Spirit are inextricably 'one in essence and undivided'. The Schism also allowed the Orthodox Church to assume a distinct attitude toward visual art and music. In the Orthodox faith, theology, scripture, mysticism, visual art, and music too, are all interdependent. Although Orthodox believers attach importance to the Bible, it in itself is not their alpha and omega. They believe that the 'powers of heaven' are channelled not just through the written word, but also through visual icons, through the fragrance of incense, and through the resonance of music.

The very act of singing is mentioned many times during Orthodox services. In an opening prayer of the Divine Liturgy of St John Chrysostom (the Orthodox equivalent to the Roman Catholic Mass), the choir invokes the attention of God: 'Hear Thou those who now sing Alleluia to Thee.' The Cherubic Hymn – sung in the middle of the service – professes that in singing, mortals are able to 'lay aside all earthly care' and become like the angelic host. In Church Slavic (i.e. Slavonic, the ecclesiastical language of the Eastern Slavs) the very word *dukh* means both 'soul' and 'breath'. In singing, the spirit and breath indeed become one.

Vocal music is particularly central to the Orthodox rite since the church disallows all use of musical instruments. Only

bells are allowed inside the church walls. Despite this restriction, or because of it, unaccompanied singing flourished and continues to flourish in Russia and Ukraine. The composers for the churches of Kiev, St Petersburg and Moscow evolved their own musical idioms and genres, adapting Western *concertato* techniques to the Orthodox *a cappella* style. Western triadic singing first crept into Orthodox music via Ukraine's Roman Catholic neighbour, Poland. Devotional songs in the vernacular sung by roving musicians were the first to reflect this influence. Nikolai Diletsky and Vasily Titov represent the earliest generation of composers who formally introduced Western harmonic conventions and concertato style to Orthodox sacred music. Their *partesny kontserty* (partbook concertos), with pithy declamatory statements exchanged between voice parts, resemble the motets of Schütz or Gabrieli. In accordance with Diletsky's own treatise *Grammatika musikiyskago peniya*, their compositions were also the first systematically to embody the notion that the affect (or mood) of the music should mirror the affect of its sacred text.

When Peter the Great moved the capital of the Russian empire from Moscow westwards to St Petersburg in the early eighteenth century, he simultaneously initiated a westernisation of Russian culture. His policies led to the practice of importing foreign composers, among them Baldassare Galuppi, who visited Russia from 1765 to 1768. Galuppi adapted his Venetian manner of florid vocal writing, balanced melodic phrases, and light imitative counterpoint to Slavonic texts and the *a cappella* medium. His Italo-Slavic style was then further developed by Giuseppe Sarti, who served as the court *maestro di cappella* from 1784 to 1801, and by Dmitry Bortniansky.

Bortniansky, born in Ukraine and sent to St Petersburg in his childhood to sing at the *Pridvornaya pevcheskaya kapella* (Imperial Court Chapel), began to study composition under Galuppi while still a choirboy. He later continued his studies with Galuppi in Venice, and after his return to Russia, eventually became the first native-born musician to be appointed director of the *Kapella*. In this capacity, he retained a monopoly on all sacred music publication: his chant harmonisations were intended to standardise church practice across the empire. Bortniansky also composed multiple settings of liturgical texts. The Cherubic Hymn heard on this recording is one of nine and was reputedly Peter Tchaikovsky's favourite of Bortniansky's settings. Tchaikovsky, in his own edition of Bortniansky's sacred music published in the 1880s, also wrote that he considered Bortniansky's Choral Concerto No. 32 'the best of all thirty-five'.

As a genre, the sacred choral concerto has no precise equivalent in the West. Musically, its multi-movement structure and fluid alternation of solo and tutti forces most closely resembles the concerto grosso. In terms of its function, the choral concerto typically is performed during the Divine Liturgy when the clergy disappears behind the iconostasis to consecrate the Eucharist and to take communion. Thus at the very moment when there is no visual procession or splendour for the congregants to behold, the music – the choral concerto – becomes the focal point of the service. Composing some thirty-five *dukhovny khorovy kontserty* for four-voice choir and ten for double choir, Bortniansky is credited with developing this genre to its highest form.

Like Bortniansky, Artemy Vedel was born in Hlukhiv, Ukraine. Vedel, however, studied and composed solely in Kiev and Kharkiv. His music, less Italianate in style, sounds more idiosyncratic in form and harmonic contour to the Western ear and perhaps retains a greater degree of Slavic melancholy. Declared mentally ill (as some believe, for political reasons), Vedel was committed to prison where he died, never achieving the eminence of Bortniansky. – M. C. K.

Having crafted a career marked by public showmanship at the highest level – by pianism whose virtuosity was second to none, by compositions whose rhetoric was extroverted and extravagant, by a conducting style whose impassioned conviction won wide acclaim from concertgoers and critics alike – Sergei **Rachmaninoff** would seem an unlikely composer to have set one

of the Russian Orthodox Church's most sacred rites whose spiritual essence dates back to Byzantium.

Building on the techniques of the earlier Liturgy of St John Chrysostom, op.31, and richly scored for unaccompanied chorus, the *All-Night Vigil* is a brilliant achievement. In contrast to the gregarious nature of his best-known works – the Second Symphony, the Second and Third Piano Concertos, the *Paganini Rhapsody* – the Vigil looks inward. Instead of flirting with advanced harmonic languages, it is inspired by and infused with centuries of Russian chant. Rachmaninoff was mostly tone-deaf to modernity and his compositions were more strongly drawn back to nineteenth-century patterns than pulled forward by twentieth-century practices. Although the musical universe was changing around him, he had no ear for the 'Luft von anderen Planeten' so famously augured in Arnold Schoenberg's Second String Quartet, premiered in 1908. In the *All-Night Vigil* he declared ancient allegiances.

And more than the musical world was changing in the years before the *Vigil*, which was composed and premiered in 1915. On the international front, the First World War was all-consuming. Since its outbreak in 1914, Russia, on the Allies' behalf, was committed to securing the Eastern Front, an initiative whose successes were decidedly mixed. (The disastrous opening gambit of this campaign is the subject of Alexander Solzhenitsyn's epic novel *August 1914*.) And on the domestic front, internal politics created further turmoil. Despite earnest efforts begun in the wake of the 'first' Russian Revolution of 1905, Tsar Nicholas II's introduction of democratic reforms was imperfect, so imperfect that in 1917 the Russian Revolution would sweep away the remains of Imperial Russia.

Upheaval, in fact, is what diverted Rachmaninoff's career from composition to performance. He recently had created some of his finest works – his Third Piano Concerto in 1909; *The Bells* and the Second Piano Sonata in 1913 – but in 1914 his primary activity was performing, not composing; to support Russia's efforts in the so-called 'Great War', he toured towns along the Volga with Serge Koussevitzky and his orchestra. In fact, Rachmaninoff was possibly led by chaos to the contemplation and creation of the *Vigil*. Although during these years he was in his prime as virtuoso composer and performer, 'the spiritual beauty of the [Vigil] . . . invites interpretation as an oblique response to the sacrifices of the war years' (so speculates music historian Glenn Watkins in *Proof Through the Night: Music and the Great War*, University of California Press, Berkeley, 2002, p.302).

Rachmaninoff was by no means conventionally religious; never a conscientious churchgoer, he stopped going altogether after marrying his first cousin, Natalia Satina, a marriage proscribed by the Russian Orthodox Church. Yet prior to composing the *Vigil*, he was schooled in ancient chant by Stepan Smolensky, the leading expert on the subject of his day and Director of Moscow's Synodal School of Church Music (and the dedicatee of the *Vigil*). In the work, Rachmaninoff drew on three different traditions: *znamenny* chant, the oldest school, which traced its roots to Byzantium but by the late nineteenth century had fallen out of favour; a more recitational 'Greek' chant, which was developed in Moscow in the seventeenth century (no.12); and 'Kiev' chant, also a seventeenth-century development, which adapted *znamenny* chants to reflect Ukrainian tastes for an alternation of recitation and choral refrains (nos.14 and 15).

When listening to the *Vigil*, one always is conscious of its liturgical elements, but one is also aware, as Orlando Figes has suggested, of a strong feeling of folk music and of how one genre accommodates the other. Both share melodies that are simply constructed and that generally move in stepwise motion; both are rich in sonorous intervals of the third and the sixth; and both express feelings, be they sacred or secular, of a plain and pious people. They are the art-song's antithesis.

Yet the *Vigil* is abundant in artful touches. Working with the sumptuous palette of an unaccompanied four-voice chorus, Rachmaninoff is endlessly inventive in creating a wide spectrum of textures and sonorities. The work reflects a Russian predilection for lower voices. Among the women, altos are featured more prominently than sopranos. The sopranos' compass

never rises higher than the note A above the staff, but they find prominence most notably in no.16, one of the movements wholly the composer's own; paired with tenors in unison, they sing an arching melody tinged with longing and nostalgia (bars 15ff) – it is the most idiomatic touch in the entire work of what we think of as vintage Rachmaninoff, as typified by the lyric tenderness of the Second Piano Concerto and the Second Symphony. The *Vigil*'s high-voice solos are mostly entrusted to the tenors. And the basses, as we might expect, are richly exploited, nowhere more so than at the conclusion of the *Nunc dimittis* (no.15), where they notably descend to the lowest of possible low B flats.

Rhythmically, the *Vigil* reflects the prosody of its texts. The words' flow and accentuations are mirrored in the music and this creates a wonderful plasticity. Listen, for instance, to the supple and fluid rhythmic pulse in no.2, bars 14ff, where the dynamic propulsion of the words carries the narrative irresistibly forward, rendering bar-lines irrelevant.

Rachmaninoff composed the *All-Night Vigil* in less than a fortnight early in 1915. He quickly sought approbation from Sergei Taneyev, his former professor at the Moscow Conservatory, and Taneyev applauded the work – his praise was 'warmer than ever' – which surely was a great satisfaction (Sergei Bertensson and Jay Leyda, *Sergei Rachmaninoff: A Lifetime in Music*, Bloomington: Indiana University Press, 2001, p.192).

The *Vigil* also was shown to Alexander Kastalsky and Nicolai Danilin, director and conductor, respectively, of the Moscow Synodal School and Choir, and they, too, were fulsome in their praise. Kastalsky, in fact, agreed to sponsor its first performance with Danilin conducting. This took place in March 1915, to benefit the war-relief effort, and according to Sergei Bertensson, Rachmaninoff's biographer, the première gave the composer ' "an hour of the most complete satisfaction", so magnificent were the choir singers. Audience, musicians, and critics were enthusiastic; even Grigori Prokofiev, often Rachmaninov's harshest critic, wrote that it was a great step forward ... and remarked that "its miracle is in its fusion of the simple and the sincere" ' (Bertensson, p. 191). The work was so successful that it received an additional five performances within a month. – G. G.

English translations: Charles Johnston, Mike J. Sklansky, Derek Yeld

DEUTSCH

Die Frühzeit des ungeheuer umfangreichen Bestandes einstimmiger Gesänge der christlichen Kirchenmusik ist geprägt von einer kaum zu entwirrenden Vielfalt sprachlicher (Nebeneinander griechisch, aramäisch, hebräisch, volkssprachlich und schließlich lateinisch textierter Gesänge), musikalischer (Vermischung orientalischer und abendländischer Traditionen, die später in den Unterschieden zwischen der römischen Kirche und der Kirche des byzantinischen Kaiserreichs sichtbar wurden) und liturgischer Strömungen. Eine erste verbindliche liturgische Ordnung, die den Tagesablauf in den Klöstern regelte, schuf der heilige Benedikt (480-543). Die Stundengebete, acht an der Zahl, wurden der Meßordnung mit dem *Proprium* (nach den Tagen des Kirchenjahres wechselnde Stücke, sie wurden als erste mehrstimmig vertont) und dem *Ordinarium* (die feststehenden Teile der Messe, von der Ars Nova an der Kern des mehrstimmigen Repertoires) zur Seite gestellt.

Die ersten Notationsformen in Neumen kamen im 9. Jahrhundert auf, als das Repertoire bereits im wesentlichen fixiert war. Zudem ist es nicht möglich, diese frühe Neumennotation, die lediglich als Gedächtnisstütze diente und nichts über die absoluten Tonhöhen aussagte, in andere Systeme zu übertragen. Glücklicherweise konnte man durch den Vergleich dieser frühen Aufzeichnungsschreibweise mit der später entwickelten Choralnotation (Quadratnote) einen Großteil dieser ersten Stücke verschiedenster geographischer Provenienz rekonstruieren. Dieser Gesang bestand in der Hauptsache in der Psalmodie, dem Psalmengesang auf ein oder zwei Töne, die sogenannten Rezitationstöne, die die Textverständlichkeit in den Vordergrund stellte. Das schloß aber Antiphonen, Hymnusesänge und Responsorien mit reicher geführten Melodien und mitunter wundervollen Melismen, vorzugsweise im *Alleluia*-Gesang, nicht aus, was den Kirchenvater Augustinus zu dem warnenden Ausspruch veranlaßte: *... es rührt mich zuweilen der Gesang mehr als der Sinn der gesungenen Worte."*

In der präkarolingischen Zeit war die liturgische Praxis vielgestaltig mit erheblichen Abweichungen der Meßordnung und des Repertoires, das stilistisch und inhaltlich sehr unterschiedlich ausgeprägt war, wenn es auch im grundsätzlichen übereinstimmte. Das Lateinische setzte sich erst vom 4. Jahrhundert an nach und nach durch, vorher war das Griechische ebenso häufig anzutreffen. In der bunten Vielfalt des Abendlandes sind fünf "Kirchen" mit geographisch und musikalisch sehr ausgeprägter Eigenart zu unterscheiden: die Mailänder Kirche Norditaliens (ambrosianischer Gesang), die beneventanische Kirche Süditaliens, die Kirche der iberischen Halbinsel (mozarabisches Repertoire), die römische Kirche (alt-römischer Gesang / byzantinische Zeit) und der gallikanische Ritus in Gallien. Dieser steht in einem engen Bezug zum späteren gregorianischen Gesang.

DER AMBROSIANISCHE GESANG

Der sogenannte *ambrosianische* Gesang, auch als Mailänder Gesang bekannt, wird allgemein mit dem heiligen Ambrosius (um 340-397) in Verbindung gebracht. Er gilt als das älteste christliche Repertoire des Abendlandes. Schon hundert Jahre vor der Herausbildung des "alt-römischen" Repertoires sind in den Schriften des heiligen Augustinus Andeutungen darüber zu finden, daß Ambrosius von Konstantinopel den Gebrauch des antiphonischen Gesangs übernommen habe. Ambrosius wurde zum Bischof von Mailand gewählt – damals eine der großen Metropolen und Ort der Begegnung der Sprachen und Kulturen – bevor er überhaupt getauft war:

"Der neue Bischof, der ein begabter Dichter war, komponierte zahlreiche Hymnen, von denen einige heute noch in Gebrauch sind", schreibt Jean-François Labie, *"Mitten in den Auseinandersetzungen um den Arianismus setzte die Kaiserin Justina, die eine Anhängerin dieser Irrlehre war, Truppen in Marsch, die einige Basiliken der Stadt in ihre Gewalt bringen sollten."*

Ambrosius widersetzte sich der Anordnung und rief die Gläubigen auf, in Massen die bedrohten Kirchen zu besetzen. In dieser Situation, so ist bei Augustinus nachzulesen, fing man an, die Hymnen und Psalmen nach Art der Gegend des Orients zu singen, damit die Menge nicht in Trübsinn und Langeweile verfiel."

Und weiter schreibt Augustinus, daß dieses Repertoire nicht nur jahrhundertlang Bestand hatte, sondern daß es nach Beendigung des Konflikts "in der ganzen Welt" Verbreitung fand.

Diese Gesangspraxis sollte über die große gregorianische Reform hinaus fortbestehen und sogar das Tridentiner Konzil überdauern. Zwar vermischte es sich im Laufe der Jahrhunderte mit Stilelementen und Teilen des weniger alten gallikanischen und altrömischen Repertoires und es begegnen in den vom Ensemble Organum gesungenen Stücken auch melodische Wendungen, die uns von den heute noch gebräuchlichen Liturgien her vertraut sind. Dennoch dürfte Marcel Pérès und seinen Sängern die Rekonstruktion der Gesangspraxis und der Singweisen der Kirchen von Athen und Antiochia in überzeugender Weise gelungen sein.

DAS ALTRÖMISCHE REPERTOIRE

Die alte Gesangspraxis der römischen Kirche wird als das "altrömische" Repertoire bezeichnet; auch dieser Gesang ist "vorgregorianisch", also älter als das im Karolingerreich zusammengestellte Repertoire, das sehr stark aus diesem geschöpft hat und es, zumindest in Rom, erst im 13. Jahrhundert ablöste. Marcel Pérès: *"Der frühe Gesang der Römischen Kirche entwickelte sich im Laufe des 7. und 8. Jahrhunderts. Sein deutlich orientalischer Charakter, der ihm den Aspekt einer verzierten Kantillation verleiht, ist nicht weiter verwunderlich, wenn man bedenkt, daß Italien zu dieser Zeit nicht nur vom oströmischen Kaiser beherrscht wurde, sondern auch ein Zufluchtsort für zahlreiche Griechen war, die dort Schutz suchten. (...) Besonders auf dem Höhepunkt des Bilderstreits flüchteten viele Mönche aus dem Osten, um sich auf der italienischen Halbinsel neu zu formieren. Zwischen 726 und 755 suchten etwa fünfzigtausend Mönche in Südalien Zuflucht. In dieser Zeit haben viele Päpste syrischer oder griechischer Herkunft die Geschicke der Römischen Kirche gelenkt."*

Der Gesangsstil ist hier von größter Wichtigkeit. In Zusammenarbeit mit Lycourgos Angelopoulos, dem Leiter des Byzantinischen Chores Griechenlands, hat Marcel Pérès vielfache Gemeinsamkeiten zwischen dem altrömischen und dem byzantinischen Gesang nachgewiesen: *"In mancher Hinsicht erscheint der altrömische Gesang als ein unmittelbarer Abkömmling des frühen byzantinischen Gesangs. So dürften auch die in den altrömischen Manuskripten überlieferten griechischen Alleluia-Verse unmittelbar der Alleluia-Praxis entnommen sein, wie sie im Byzanz des 8. Jahrhunderts gebräuchlich war."*

Bei den hier eingespielten Stücken erschien es unerlässlich, auf die Praxis des Ison zurückzugreifen (von den Baßstimmen ausgehaltener Ton zur Hervorhebung des Übergangs von einem Modus zum anderen), denn in zeitgenössischen Beschreibungen wird von einer "polyphonen" Tradition in Rom berichtet, die in Gestalt der drei Paraphonisten der päpstlichen Kapelle erkennbar war (para/phonos: der *neben* der Melodie singt). Es gab für diese Notwendigkeit aber auch Gründe, die in der Musik selbst liegen: die Melodien sind so gebaut, daß sie sich um einen für den Modus charakteristischen Grundton herum bewegen, den es hervorzuheben gilt, damit der Klangcharakter wirklich deutlich wird.

Anders als einige Musikwissenschaftler des Abendlandes glaubten, führte der Fall Konstantinopels nicht zu einem Bruch. Ganz im Gegenteil: es wird immer deutlicher, daß die türkische und die arabische Musik in hohem Maße die byzantinische Ästhetik fortgesetzt haben. Der Vergleich mit dem altrömischen Repertoire ist in dieser Hinsicht sehr erhellend. Einige Stücke dieses Repertoires, von denen nicht anzunehmen ist, daß sie islamischen Einflüssen unterlagen, weisen einen Formbau und melodische Wendungen auf, die mit Stücken aus dem byzantinischen Repertoire übereinstimmen.

DER BENEVENTANISCHE GESANG

Die Stadt Benevento im Südwesten der italienischen Halbinsel war im frühen Mittelalter die politische und kulturelle Hauptstadt

das damals mächtigen langobardischen Herzogtums. Die beneventanische Liturgie wurde aber schon bald von den Gläubigen selbst als “ambrosianischer Gesang” bezeichnet, vielleicht eine Demonstration der kulturellen Gemeinsamkeiten mit den Langobarden Norditaliens – es sei denn, sie hätten sich auf Ambrosius berufen, um ihren Widerstand gegen den “gregorianischen” Gesang zum Ausdruck zu bringen.

Wie dem auch sei, Texte, Meßordnung und Musikstil der beneventanischen Liturgie wichen erheblich von der Mailänder Praxis ab; auch war ihr ein weniger günstiges Schicksal beschieden, denn die Handschriften wurden praktisch vollständig vernichtet, und im Jahr 1058 wurde die Liturgie auf Anordnung von Papst Stephan IX. verboten. In den Manuskripten der Kathedrale von Benevento ist jedoch eine recht ergiebige Quelle erhalten geblieben; dort findet sich insbesondere die Messe zum Ostertag mit einer Communio *Qui manducaverit*, die sich durch eine ganz außerordentlich kunstvolle musikalische Gestaltung auszeichnet. Thomas F. Kelly: *“Der Musikstil des beneventanischen Gesangs zeichnet sich durch seine große Klarheit, seine Altertümlichkeit und seine Verfeinerung aus. Die Musik ist reich an formelhaften Wendungen, kleinen Melodieeinheiten, die im Repertoire ständig wiederkehren und diesem einen ganz eigentümlichen Reiz verleihen.”* In der Tat scheint das Bauprinzip des Troitus der Messe zum Ostertag die regelmäßige Wiederholung einer einzigen Melodie zu sein. Diese Musik ist nicht an das System der Modi gebunden; sie hatte nicht unter der Restrukturierung zu leiden, die sich für andere Repertoires dadurch ergab, daß man ihnen die acht Kirchentöne aufpropfte. Es ist in diesem Gesang das klingende Abbild einer ganz eigenen kulturellen und ästhetischen Entwicklung überliefert. Was ihn uns heute noch so wertvoll macht, ist nicht allein die Entdeckung eines altertümlichen, um nicht zu sagen obsoleten Repertoires. Er ist ein Muster an Klarheit und Reife, das Resultat einer Kultur, die in ihm die höchste Form künstlerischen Ausdrucks fand.

DER GESANG DER “MOZARABER”

Der mozarabische Gesang führt uns auf eine andere Halbinsel...

Der mozarabische Gesang (Mozaraber wurden die unter “arabischer” Herrschaft lebenden Christen der iberischen Halbinsel genannt), der sich zu Beginn der Christianisierung der Provinzen des römischen Hispania herausbildete und sich unter der Herrschaft der Westgoten festigte (466-711), konnte den Anfeindungen von seiten der Amtskirche sehr lange standhalten: erst 1081 (Konzil von Burgos) wurde er vom gregorianischen Repertoire verdrängt. Ismael de la Cuesta: *“Während dieses mehr als zwei Jahrhunderte anhaltenden erbitterten Streits zwischen dem karolingischen Rom und den Kirchen Spaniens hatten die fleißigen Schreiber der Klöster in Kastilien und León genügend Zeit, um einen großen Teil der liturgischen Bücher in der schönen westgotischen Neumenschrift in sehr sorgfältiger Schönschrift mit fein geschwungener Linienführung zu kopieren.”* Einige Kirchen in Toledo hatten die Ende des 11. Jahrhunderts erzwungene Liturgiereform nie anerkannt und hielten an der Tradition des mündlich überlieferten mozarabischen Gesangs fest. Dem Weitblick des Kardinals Cisneros, einer der großen Gestalten der Reconquista, ist es zu verdanken, daß der Gesang um das Jahr 1500 schriftlich fixiert wurde. Er war es auch, der den mozarabischen Ritus an der Kathedrale von Toledo wieder zuließ und eine Kapelle – die Kapelle Corpus Christi – dazu bestimmte, diese Traditionen zu pflegen. Der Kanonikus Alonso Ortiz wurde mit der Rekonstruktion der Liturgie beauftragt. Durch ihn könnte es zu Veränderungen an einigen Gesängen gekommen sein, insbesondere an denen der Schola, doch ist es bei unserem derzeitigen Kenntnisstand nicht möglich, das Ausmaß dieser Umformungen abzuschätzen.

Marcel Pérès: *Es gibt nur drei Manuskripte, in denen dieser Gesang überliefert ist, zwei für die Messe und eines für den Vesperegottesdienst. Sie werden heute in der mozarabischen Kapelle der Kathedrale von Toledo aufbewahrt, und mit der freundlichen Unterstützung des Chorleiters konnten wir sie einsehen. Die Musik ist in einem System der im ausgehenden 15.*

Jahrhundert gebräuchlichen Mensuralnotation aufgezeichnet und somit uneingeschränkt lesbar, was Rhythmus und Melodie angeht. (...) Ungeachtet ihres Veröffentlichungszeitpunkts lassen diese Stücke eine sehr alte Tradition erkennen, denn die Gesänge der Zelebranten sind insgesamt sehr zuverlässig überliefert. Die Wechselgesänge zwischen den Zelebranten und der Schola sind besonders aufschlußreich für das Verständnis der Rhythmik und des Bewegungsraums dieser Liturgien, deren Ursprünge bis ins Altertum zurückreichen und im naböstlichen und nordafrikanischen Raum zu suchen sind.

CD 2

“Gregorianischer Gesang”: schon der Begriff ist irreführend, denn Gregor I. (um 532-604) hatte mit der Zusammenstellung dieses Repertoires nichts zu tun. Seine Aktivität war auf die liturgische Ordnung als solche beschränkt. Man kann also getrost all die Geschichten vergessen, die sich um sein Antiphonale ranken, seine Gesangsschulen oder seine Neumennotation nach dem Diktat des Heiligen Geistes in Gestalt einer Taube. Diese Legenden waren das Werk der Karolinger, deren Ziel es war, mit Hilfe des Gesangs die Einigung ihres Reiches voranzutreiben. Es gab damals einen lebhaften Austausch von Sängern zwischen Rom und Gallien in dem gemeinsamen Bestreben, diese Reform durchzusetzen, die sich bald auf die gesamte abendländische Christenheit erstrecken sollte, ausgenommen Rom, das noch bis zum 13. Jahrhundert am altrömischen Gesang festhielt. Das Tridentiner Konzil, das Palestrina damit beauftragte, den gregorianischen Gesang von allem “Überflüssigen” zu befreien, und später die Französische Revolution wirkten verfälschend auf die Gesangspraxis dieses Repertoires ein. Vom ausgehenden 19. Jahrhundert an bemühten sich die Mönche des Klosters Solesmes um die Restauration des Gesangs und erarbeiteten eine zuverlässige Ausgabe (Editio Vaticana, Graduale Triplex). Wie etwa ist dieser Gesang (Cantus planus) rhythmisch zu akzentuieren? Es gibt verschiedene Auffassungen, von der schlichten Form des Solesmer Vortragsstils bis hin zu stärker ausgezierten Formen, die den orientalischen Wurzeln dieses Gesangs nachspüren, wie M. Pérès und D. Vellard es tun.

DIE GLANZZEIT DER GREGORIANIK

Nachdem sich der liturgische Grundbestand in zahlreiche mehr oder weniger selbständige Zweige aufgefächert hatte, sah sich das Papsttum schon bald genötigt, die liturgische Einheit wiederherzustellen. Diesen restaurativen Bestrebungen kamen günstige Umstände sehr zustatten: die seit dem 6. Jahrhundert nach dem Vorbild des heiligen Benedikt gegründeten Klöster entwickelten sich zu regelrechten Konservatorien, Stätten der Musikpflege, die ideale Voraussetzungen boten für die Unterweisung im “amtlichen” liturgischen Gesang. Entscheidend aber waren die politischen Maßnahmen, die vom Frankenreich und später vom Karolingerreich ausgingen und die Durchsetzung der römischen Bemühungen erst möglich machten. Bei dieser Erneuerung des Repertoires scheint das gallikanische Element eine sehr wichtige Rolle gespielt zu haben. Wie dem auch sei, nach der Thronbesteigung Karls des Großen (768), der dafür sorgte, daß sie überall durchgesetzt wurde, nahm die Reform umso konsequenter ihren Fortgang. Die Restauration, die im wesentlichen darin bestand, auf der Grundlage der wichtigsten Repertoires (insbesondere des römischen und des gallikanischen Bestandes) eine verbindliche römische Liturgie einzuführen, wurde anfangs von Metz aus betrieben, der Heimatstadt des von Papst Stephan II. eingesetzten Reformators. So nahm das gregorianische *Antiphonale* seine endgültige Gestalt an: die Ordnung des *Stundenoffiziums* (Ordnung des klösterlichen Tagesablaufs), die bereits der heilige Benedikt festgelegt hatte, ließ auch weiterhin gewisse Abweichungen zu, die *Messe* hingegen wurde streng geregelt, allerdings war diese in allen Teilen erst im 11. Jahrhundert vollständig, als noch das *Credo* hinzukam. *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus und Agnus Dei* (mit dem *Ite missa est*) waren die feststehenden Teile jeder Messe, das *Ordinarium Missae*, während die Stücke des *Proprium Missae* nach den Anlässen des Kirchenjahres wechselten.

Nur in der Totenmesse – dem *Requiem* – sind die Propriumstücke und die Ordinariumstücke zusammengefaßt zu der Folge von Gesängen, die hier nahezu vollständig eingespielt sind. Mit der Vielgestaltigkeit der Gesänge bringt das gregorianische Requiem eine breitgefächerte Palette von Empfindungen zum Ausdruck, zu deren Gestaltung alle Modi oder Kirchentöne verwendet werden: f plagal (6. Modus) beim Introitus und Kyrie, d plagal (2. Modus) beim berühmten *Dies irae*, beim Offertorium und beim *Libera me*, g plagal (8. Modus) beim Tractus etc.

EINE MESSE DES JAHRES 1000

Gegen Ende des ersten Jahrtausends zerfielen die im 9. Jahrhundert im Reich Karls des Großen geschlossenen Bündnisse und Europa versank in einem alptraumhaften Kreislauf von blutigen Auseinandersetzungen, feindlichen Einfällen und verheerenden Kriegen. Während die Kirche unter Papst Silvester II. ihre geistliche Autorität immer mehr in einen politischen Machtanspruch verwandelte, war das Lebensgefühl Ende des 10. Jahrhunderts christlicher Zeitrechnung von der Furcht vor dem Jüngsten Gericht und der Erwartung des Weltuntergangs geprägt. In Unkenntnis der Tatsache, daß der „amtliche Kalender“ nicht vom genauen Datum der Geburt Christi ausgeht, erörterten Kleriker und Laien Tag und Stunde des „Weltendes“. Würde es der 31. Dezember 999 sein, der 1. Januar 1000, Ostern, Himmelfahrt oder Weihnachten, oder würde es sich im Jahr 1033 ereignen – tausend Jahre nach dem Tod und der Auferstehung Jesu? In der Offenbarung berichtet Johannes, er habe gesehen, wie der Satan gefesselt in den Abgrund geworfen und für tausend Jahre dort eingeschlossen wurde, danach werde er „für kurze Zeit“ freigelassen: waren die Schrecken und die Ungewißheit des 10. Jahrhunderts Anzeichen der Rückkehr Satans? Würde ein Antichrist kommen und wäre er angesichts des Jüngsten Gerichts seiner Macht beraubt? Wer würde erlöst, wer verdammt werden, welchen Schrecken würde die Welt entgegensehen?

Die große Angst vor dem Jahr tausend ist insbesondere in Handschriften dokumentiert, die um das Jahr 1000 in Aquitanien entstanden, vor allem in der Abtei Saint-Martial zu Limoges. Wir können mit Bestimmtheit sagen, daß die aquitanischen Sänger die Tropen nach den Improvisationsregeln, die heute noch in den theoretischen Traktaten der Zeit nachzulesen sind, mehrstimmig ausgeziert haben. Die Prosa oder Prosa mit Sequenz, die ihren Ursprung in der Praxis der Tropenkunst hat, war ein relativ neuer Einschub in die Gesänge der Messe, und die fränkischen Komponisten des 9. und 10. Jahrhunderts fügten sie in großer Zahl in das *Proprium missae* von Heiligenfesten und anderen mehr oder weniger wichtigen Festtagen ein. Der Hymnus *Civis celestis* beispielsweise beschreibt und erläutert die mystische Bedeutung der Edelsteine, die die Grundmauern des neuen Jerusalem bilden – der vollkommenen Stadt, die am Ende der Zeiten an die Stelle der Erde gesetzt wird.

CODEx CALIXTINUS (LIBER SANCTI IACOBI)

Seit Ende des 12. Jahrhunderts ist die dem heiligen Jakobus geweihte Kathedrale in Santiago de Compostella im Besitz einer Handschrift mit dem Titel *Jacobus* (auch *Liber Sancti Jacobi* oder *Codex Calixtinus* genannt). Sie besteht aus fünf Büchern und enthält Predigten über den heiligen Jakobus, Gesänge und Lesungen zu seinen Festen, den Bericht über seine Wunder und seine Legende, eine epische Erzählung des Einmarschs Karls des Großen in Spanien, einen sehr informativen Pilgerführer über die Pilgerwege durch Frankreich und Spanien und einen „Anhang“ mit zeitgenössischen mehrstimmigen Sätzen. Man weiß nicht genau, wie sie nach Compostella gelangt ist, es handelt sich aber mit Sicherheit um eine französische Handschrift, die wahrscheinlich um 1150 in Cluny zusammengestellt oder dort angefertigt worden ist.

Im 9./10. Jahrhundert wurden gregorianische Gesänge für die Vigil und das Fest des heiligen Jakobus (25. Juli) sowie für die Translatio seiner Gebeine von Palästina nach Galizien (30. Dezember) komponiert. Es sind im wesentlichen liturgische Gesänge: Hymnen, Antiphonen, Responsorien und Versetten für den Gottesdienst, das Proprium und das Ordinarium Missae. Diese

Stücke sind zum großen Teil, wenn nicht überwiegend, *contrafacta* (d.h. Umdichtungen existierender Gesänge); sie werden in ihrer Mehrzahl einem bestimmten Personenkreis zugeschrieben (zumeist Franzosen) – Angehörigen des Klerus und des Adels, einige berühmt, andere unbekannt. Es ist noch nicht lange her, da hielt man diese Zuschreibungen für völlig aus der Luft gegriffen, neuere Forschungsarbeiten haben aber ergeben, daß sie in vielen Fällen zutreffend sind. Zu diesen Stücken des gregorianischen Gesangs mit Beibehaltung der Melodie schrieben die Verfasser wahrscheinlich neue Texte, die häufiger auf das umfangreiche Schrifttum über das Leben des wundertätigen heiligen Jakobus zurückgriffen als auf die Heilige Schrift. – S. H.

DER ZISTERZIENSERGEANG

Das gregorianische Repertoire war kaum festgeschrieben, als die Christen aller Länder auch schon dazu übergingen, immer mehr Tropen, *Sequenzen* und andere “verfälschende” Erweiterungen hinzuzuerfinden: zumindest waren Ende des 12. Jahrhunderts die Mönche der Abtei von Cîteaux, die Gründer des Zisterzienserordens, dieser Ansicht. Sie machten sich deshalb daran, zu den ursprünglichen Formen des klösterlichen Lebens zurückzukehren, selbst auf die Gefahr hin, auch jahrhundertalte Traditionen in Frage zu stellen.

Es war dasselbe Ideal der Schlichtheit und Ursprünglichkeit, von dem sie sich auch bei ihren Bauwerken leiten ließen, in Cîteaux ebenso wie in Fontenay. . .

Nach Auffassung von Etienne Harding, dem dritten Abt von Cîteaux, mußte auf die römische Gesangspraxis zurückgegriffen werden, um den liturgischen Gesang in seiner reinen Form wiederherzustellen. Leider wurden Rom und Italien damals gerade von schweren politischen Unruhen erschüttert, und so zog man es vor, Kantoren nach Metz zu entsenden, das als der Inbegriff der gregorianischen Reform galt... Die Kantoren waren enttäuscht, denn die Metzger Tradition erschien ihnen entstellt und verfälscht; Etienne Harding aber, der große Hochachtung vor der “römischen” Tradition hatte, veranlaßte sie, Abschriften von den Liturgiebüchern anzufertigen.

Nach seinem Tod im Jahr 1134 waren seine Nachfolger, die sich ihren Reinheitsidealen stärker verpflichtet fühlten als der Wahrung falscher Traditionen, in erster Linie darauf bedacht, aus dem Gesang die Wendungen zu tilgen, die nicht der Folgerichtigkeit der Arkantheorie entsprachen , wie Marcel Pérès schreibt: *“Jedes Stück mußte eindeutig modal zuzuordnen sein, weder Unklarheit noch Vermischung der Modi war zulässig. Innerhalb eines Modus mußte jede Tonstufe der leitereigenen Rangordnung gehorchen ; der reguläre Ambitus eines Modus durfte gleichfalls nicht überschritten werden”*, etc. Diese Reform, die in erster Linie dem Melodienbestand galt (und auch Neukompositionen nicht ausschloß), fand zu einer Zeit statt, als die für die Zisterzienser typischen Kirchen von Fontenay, Fontfroide, Sénanque und Le Thoronet gebaut wurden, deren eigentümliche Akustik sich durch sehr lange Nachhallzeiten auszeichnet; dadurch werden die Obertonschwingungen verstärkt, so daß die Gerüsttöne eines jeden Modus voll zur Geltung kommen. Dies ist sehr schön zu hören in den Responsorien der Matutin zum Fest des heiligen Bernhard (20. August), die zu den Neukompositionen des Zisterzienserrepertoires gehören, das die Nachfolger von Etienne Harding konsequent erneuert haben. Marcel Pérès: *“Sie werden mitten in der Nacht gesungen, nach jeder der zwölf Lesungen des monastischen Offiziums der Matutin, und dienen der Vertiefung des Psalmengesangs. Sie stellen eine letzte Huldigung dar, in der das Musikdenken von Cîteaux in vollendeter Form Gestalt angenommen hat.”*

MAGNUS LIBER ORGANI

Der Magnus Liber Organi führt uns geradewegs in ein für die Geschichte der Kirchenmusik des Mittelalters überaus bedeutsames Bauwerk: Notre-Dame de Paris. Man würde erwarten, hier auf die Anfänge der ersten großen Revolution des Mittelalters zu stoßen, die Entstehung der Mehrstimmigkeit, aber die beiden hier vorgestellten Stücke sind nach wie vor einstimmig!

Vorgeschichte sei folgendes, denn es war dies ein Wandel von großer Bedeutung: mit dem Stück *In Natale* erfahren wir erstmals den Namen eines Komponisten. Die in Saint-Martial zu Limoges entstandene Musik war anonym, ganz der Demut und dem Gemeinschaftsgeist entsprechend, wie sie charakteristisch waren für die Mönche des Mittelalters – und wie man sie von ihnen auch erwartete. Bei der an Notre-Dame entstandenen Musik war das anders. Es wirkten dort viele Komponisten, die nicht nur namentlich bekannt waren, sondern in ihrer Stellung an der Kathedrale auch höchstes Ansehen genossen. Adam de Saint-Victor war von Anfang des Jahrhunderts bis zu seinem Tod um 1140 *magister capellae* an Notre-Dame. Er war somit einer der hochrangigsten Würdenträger in der Hierarchie der Kathedrale. Zu seinen Aufgaben gehörte es auch, über die liturgische Musik zu wachen, und wahrscheinlich in dieser Eigenschaft schuf er einen Bestand an Werken, die in ganz Europa berühmt geworden sind. Adam de Saint-Victor war der erste in einer langen Reihe klingvoller Namen... – P. Hi.

CD 3

Die ersten Ansätze zur Mehrstimmigkeit, spontane Ausschmückungen der Liturgie, waren improvisiert. Wir kennen sie deshalb nicht! Überliefert sind lediglich die Traktate, in denen die Kunst ihrer Ausführung theoretisch abgehandelt wird. Das erste dort erwähnte Verfahren ist die Verdopplung der gregorianischen Melodie in der Unterquarte, was eher als ein klangfarblicher Effekt zu werten ist. Aber schon in der Mehrstimmigkeit, wie man sie in Saint-Martial zu Limoges pflegte, wurden die Stimmen selbständig. Die Notre-Dame-Schule des 12. Jahrhunderts war dann eine Phase der Weiterentwicklung. Mit dem Aufkommen der Mehrstimmigkeit zu 3 und dann auch zu 4 Stimmen ergab sich die Notwendigkeit, das subjektive Zeitmaß des Cantus planus aufzugeben und nun die Dauern genau zu messen: wie hätte man sonst das Zusammentreffen von Tönen gewährleisten können? Man mußte genau wissen, wann sich Dissonanzen ergaben, und mußte sie in Konsonanzen auflösen. Die Komponisten fingen daher an, die Intervalle in Intervallarten einzuteilen. Die Handhabung dieser Intervallarten war aber auf dem Kontinent eine ganz andere als in England: nur dort machte man ohne Bedenken von der Terz und der Sexte Gebrauch. Es ist im übrigen den Aufzeichnungen eines englischen Studiosus zu verdanken, einer Quelle, die Coussemaker mit der Bezeichnung Anonymus IV versehen hat, daß wir von der Existenz der ersten beiden bedeutenden Komponisten der Musikgeschichte Kenntnis haben, von Leoninus und Perotinus (kleiner Leo und kleiner Petrus), denen viele Werke zugeschrieben werden konnten.

DIE AQUITANISCHE MEHRSTIMMIGKEIT (SAINT-MARTIAL ZU LIMOGES)

Als ältester Beleg des mehrstimmigen Gesangs gilt das Zeugnis des Hucbald von Saint-Amand (eigentlich ein gewisser Otger von Laon) in einem Musiktraktat aus dem 9. Jahrhundert mit dem Titel *Musica Enchiridiadis*, in dem der Autor das sogenannte *parallele Organum* erläutert. Es handelt sich dabei um eine gregorianische Chormelodie (*vox principalis*) in gleichmäßigen Notenwerten, die durch eine konsonante « organale » Stimme verdoppelt wird, nach dem Verständnis der damaligen Zeit also in (nahezu) durchlaufenden Quart- oder Quintparallelen: nur der Tritonus f - h (die übermäßige Quart nach unserer heutigen Musiklehre) war wegen seines sehr dissonanten Klangs zu vermeiden. Letztlich war es aber gerade dieser *diabolus in musica*, der ganz allmählich der musikalischen Erfindung den Weg bereite, denn der "Komponist" war so gezwungen, eine andere Konsonanz zu finden, beispielsweise die Oktave oder den Einklang; diese Intervalle waren häufig Ausgangspunkt oder Schluß eines Organums.

Es liegt auf der Hand, daß ein solches System dringend der Weiterentwicklung und Differenzierung bedurfte, sei es auch nur in der Form, daß sich nach und nach die Idee der Gegenbewegung herausbildete, die eine aufsteigende Melodielinie einer

absteigenden entgegensetzt (trotz häufiger Kreuzung der Stimmen blieb die *vox principalis* die tiefste Stimme). Der abendländische Kontrapunkt beruht im wesentlichen auf diesem Prinzip.

Neben den Handschriften von Chartres und Winchester stellen die der Abtei Saint-Martial zu Limoges – im 12. Jahrhundert eines der einflussreichsten Kunst- und Musikzentren und wegen ihrer Lage an der Pilgerstraße nach Santiago de Compostella in besonderer Weise Ort der Begegnung – das wichtigste Zeugnis einer Gesangspraxis dar, von der Marcel Pérès sagt, daß sie in Lesart und Ausführung heute große Schwierigkeiten bereitet. *“Die Entzifferung (diastematische Notation in Punktreihen auf gedachten Linien) ist nicht einfach, die rhythmische Interpretation nicht allein aus den Zeichen der Notenschrift abzuleiten, zudem erfordert diese Musik große gesangliche Virtuosität. (...) Dort, wo die Auszierung vielgestaltiger wird und zu “Flores” erweitert ist, entsteht die Bewegung durch die dynamisierende Wirkung der Konsonanzen und Dissonanzen. (...) Die Terz und die Sext sind unrein, d.h. sie erzeugen Vibrationen und ungefestigte Klänge. (...) Die aquitanisch-romanische Musik ist eine bewundernswerte Kunst der Synthese, in der der Kenner die von den Philosophen und Theoretikern seit dem 9. Jahrhundert beschriebenen Elemente der Kunst der Mehrstimmigkeit wiedererkennt, aber auch geniale, zukunftsweisende Intuition. Wie später die Musik von J.S. Bach schließt diese Musik alle Errungenschaften einer Tradition ein, die künftiger schöpferischer Arbeit als Grundlage dienen kann und sie beflügelt.”*

Die Zukunft der abendländischen Mehrstimmigkeit wurde aber im Paris des 12. und 13. Jahrhunderts entschieden.

DIE NOTRE-DAME-SCHULE

In gleicher Weise wie sich der Schwerpunkt der weltlichen Liedkomposition von Südfrankreich (Troubadours) nach dem Norden verlagerte (Trouvères, Minnesänger), sammelten sich nördlich der Loire auch viele andere künstlerische Kräfte: die romanische Baukunst wurde von den hochaufragenden gotischen Kathedralen verdrängt, und die begabtesten Musiker strömten in der berühmten Singschule von Notre-Dame in Paris zusammen, deren Ansehen noch gemehrt wurde, als man 1163 mit dem Bau der Kathedrale begann, als Philippe Auguste (König von 1180-1223) Paris über die Stadtgrenzen hinaus erweiterte und Robert de Sorbon 1227 die nach ihm benannte Universität gründete.

Schon im frühen 12. Jahrhundert blickte die ganze Christenheit bewundernd auf Notre-Dame *“wegen der Qualität seiner Sänger und vor allem wegen deren Kunst der Improvisation von Organa”* (Marcel Pérès) ; von den großen Meistern, die in dem schwer zugänglichen Kreis der Domschule einander im Amt nachfolgten, sind uns drei namentlich bekannt, Albertus, von dem lediglich ein dreistimmiger Conductus überliefert ist, Leoninus, der Mitte des 12. Jahrhunderts an Notre-Dame wirkte, und Perotinus, der um die Wende zum 13. Jahrhundert sein Nachfolger wurde. Die zweistimmigen Kompositionen werden zumeist Leoninus zugeschrieben: sie sind im *Magnus Liber Organi* verzeichnet und offenbar teilweise von Perotinus umgearbeitet worden, der ansonsten drei- und vierstimmige Organa geschrieben hat, höchst eindrucksvolle, glänzende Kompositionen. Der *Magnus Liber Organi* ist verschollen, die Kompositionen sind aber in Kompilationen aus dem 13. Jahrhundert überliefert, in denen die rhythmische Notation nach wie vor dem Wechselspiel von Konsonanzen und Dissonanzen untergeordnet ist.

Die hier eingespielten Auszüge aus der Messe zum Weihnachtstag sind Mitte des 12. Jahrhunderts entstanden. Der Introitus ist reich tropiert, eine Praxis, die in dieser Zeit des Mittelalters, das unermüdlich war in seiner Freude am Verzerren und Ausschmücken, zunehmende Bedeutung erlangte. Hier werden die tropierenden Zusätze solistisch ausgeführt. Jede Anrufung des Kyrie wird vom Solisten zusammen mit dem Chor vorgetragen, der den Bittruf dann zunächst einstimmig und anschließend im parallelen Organum wiederholt. Das Graduale *Viderunt omnes* ist eines der bekanntesten “figurierten” Organa der Notre-Dame-Schule, bei dem jeder einzelne Ton der gregorianischen Melodie (Tenor) unendlich lange ausgehalten wird, während die organale Stimme melismatische Verzerrungen dazu ausführt, die immer ausgedehnter und glanzvoller werden...

Nach dem Evangelium nimmt die Liturgie einen andachtsvolleren Charakter an als Ausdruck der Versenkung in das Geheimnis der Eucharistie. Die Gesänge sind nun ganz anders geartet : die Tropen des Sanctus werden organal ausgeführt, und im *Ite missa est* sind die Noten des Tenors aufs äußerste in die Länge gezogen, der Cantus steht praktisch still, *“während die Ausschmückung in der Oberstimme so gestaltet ist, daß fortwährend die Intervalle Quint und Oktav umspielt werden. Könnte es ein schöneres Bild geben für die Ewigkeit, die die Zeit befruchtet?”* (Marcel Pérès).

HOQUETUS

Vokalmusik des mittellalterlichen Europa - Hoquetus, auch truncato genannt.

Die Satztechnik des Hoquetus läßt sich mindestens bis zum 12. Jahrhundert zurückverfolgen – besonders eindrucksvoll ist in dieser Hinsicht die Musik des Perotinus – und dürfte aus der Improvisation von Variationen über eine präexistente Melodie hervorgegangen sein. Wahrscheinlich ist sie älter als die Erfindung der Notenschrift, und sie ist in der afrikanischen Musik ebenso nachzuweisen wie in der europäischen Musik. In jüngerer Zeit haben Komponisten wie György Ligeti, Conlon Nancarrow, Steve Reich, Kevin Volans und Louis Andriessen die Technik wieder aufleben lassen (der letztere hat das Wort *boketus* zur Bezeichnung einer Komposition und eines Ensembles verwendet).

Beim Hoquetus wird eine Melodie so auf zwei Stimmen des Satzes verteilt, daß im raschen Wechsel eine pausiert und die andere die Melodietöne singt; die beiden Stimmen zusammengenommen, ergeben eine fortlaufende Melodie, während jede für sich abgehackt singt. Das Verfahren beruht auf dem engräumigen Tausch von Einzelnoten oder kleinen Notengruppen und es ebnete anderen Techniken mittellalterlicher Mehrstimmigkeit den Weg, etwa dem Stimmentausch (wo aus Notengruppen kurze Phrasen werden) und der Imitation im Kanon. Es entwickelten sich daraus auch ganz unmittelbar die Techniken der Isorhythmik und der Stimmenschichtung, wie sie charakteristisch sind für viele mittellalterliche Motetten.

Man unterscheidet drei Arten des Hoquetus: den Variations-Hoquetus (unter Verwendung eines präexistenten mehrstimmigen Satzes), von dem keine vollständigen Beispiele überliefert sind, da es sich um eine Improvisationstechnik handelte, den Hoquetus als eigene Gattung, bei dem sich das Verfahren auf das gesamte Stück erstreckt, und den beiläufigen Hoquetus als Mittel der Auszierung oder der Ausdrucksteigerung. – P. Hi.

SONSTIGE FORMEN DER MEHRSTIMMIGKEIT

Von der Renaissance bis heute hat es die katholische Kirche immer wieder einmal für notwendig erachtet, die Bedeutung der Jungfrau Maria in Liturgie und Brauchtum einzudämmen. Zu manchen Zeiten und an manchen Orten nahm der Marienkult so übersteigerte Formen an, daß neben der Marienverehrung sogar die Anbetung Gottes in den Hintergrund trat. Das westliche Europa der Gotik – ausgehendes 12. und 13. Jahrhundert – war ganz ohne Zweifel ein solcher Ort und eine solche Zeit. Die Kathedralen waren himmeln strebende Bauwerke, viele, wenn nicht die meisten, der Jungfrau Maria geweiht wie die Kathedralen Notre-Dame in Paris und Chartres. Die Rhetorik zu Ehren der Jungfrau Maria in Prosa, Versdichtung und Gesang war inbrünstiger als alles, was je zu Papier gebracht worden war, und übertraf selbst die Liebeslyrik der Troubadours und der Trouvères, der sie viele ihrer schwärmerischen Formulierungen entlehnte.

Allen voran die im 13. Jahrhundert in Frankreich entstandenen Stücke. Die hier eingespielten lateinisch textierten Stücke gehören alle der Gattung des “Conductus” an; die Bezeichnung geht auf die Praxis zurück, im Verlauf feierlicher Gottesdienste prozessionsartige Züge mit dem Gesang liturgischer Vokalmusik zu begleiten – zu “geleiten”. Es gibt einige Merkmale, in denen sich der Conductus von anderen lateinisch textierten Kompositionen der Zeit unterscheidet: Conductus sind Vertonungen von Texten in Versform – meist, aber nicht immer, religiösen Inhalts; im Unterschied zur Motette und zum Organum liegt ihnen

keine präexistente Choralmelodie zugrunde; in polyphonen Conductus werden die Textsilben in allen Stimmen gleichzeitig deklamiert. Bei einigen Conductus ist die syllabische Deklamation durchgehendes Gestaltungsmittel, andere greifen auf virtuosere Gesangsarten zurück und kommen mit einem Minimum an Text aus (*Ave maria gratia plena*). Es hält sich hartnäckig die Meinung, in der mittelalterlichen Vokalkomposition sei das Wort-Ton-Verhältnis wenig ausgeprägt. Man braucht indes nur anmutige und ergreifende Gesänge wie *Ave nobilis venerabilis* zu hören, um zu erkennen, daß ihre Komponisten die Kunst der feinfühligsten Textausdeutung ebenso beherrschten, wie sie sich auf das vokale Gepränge verstanden.

England wurde im Mittelalter von einer Welle leidenschaftlicher Marienverehrung erfaßt, die sehr viel inbrünstigere Formen annahm als auf dem Kontinent. Zwei Drittel des aus dieser Zeit erhaltenen Repertoires englischer Mehrstimmigkeit sind dem Marienkult gewidmet. Marien- und Votivmessen wurden in den Kirchen und Kathedralen jeden Tag gelesen und gesungen, so auch in Salisbury. Anders als bei den französischen Messen und ein Jahrhundert vor den ersten vollständig vertonten Messen sind die englischen Quellen leider fragmentarisch und verstreut, so daß die Interpreten viele Quellen heranziehen und vergleichen müssen, wenn sie ein zusammenhängendes Programm erarbeiten wollen. *Kyrie* und *Gloria* der hier eingespielten Auszüge aus der Marienmesse sind ein und derselben Handschrift entnommen und zeichnen sich beide gleichermaßen durch überbordende Ornamentik und Virtuosität aus. Das *Kyrie* ist durch einen Tropus zu Ehren der "Christifera" (der Christusgebärenden) erweitert. Das *Sanctus* ist im Conductusstil komponiert, das *Agnus Dei* im "alternativ"-Stil, das heißt "regulärer" Choral und mehrstimmiger marianischer Tropus werden im Wechsel gesungen.

CD 4

ARS ANTIQUA

In der Mehrstimmigkeit der Notre-Dame-Schule wurden vor allem drei Gattungen gepflegt: das *kolorierte Organum*, der *Conductus* (nichtliturgische, strophische, lateinisch textierte, frei gestaltete Komposition, die keinen gregorianischen Cantus firmus übernimmt) und die *Motette*. Diese entwickelte sich Anfang des 13. Jahrhunderts aus den Klauseln der Organa (eine Art zusammenfassende "Coda", nach Art des Conductus komponiert) und sollte innerhalb von zwei Jahrhunderten eine der zentralen Gattungen der Vokalmusik werden, der sich die Komponisten mit besonderer Vorliebe widmeten. Die von den Theoretikern der sie ablösenden *Ars nova* im Rückblick als *Ars antiqua* bezeichnete Kompositionsart des 13. Jahrhunderts brachte also eine zunehmende Komplizierung der Mehrstimmigkeit (und ihrer rhythmischen Formung) mit sich. Ihre Blütezeit erreichte diese Periode um die Wende zum 14. Jahrhundert mit den Motetten des Komponisten und Musiktheoretikers Petrus de Cruce, der etwa von 1270 bis 1300 wirkte.

Die Musik der Ars antiqua wirft immer noch Fragen auf. Denn Anfang des 14. Jahrhunderts kam ein neues Notationssystem auf, das noch größere Freiheit der organalen Stimmen ermöglichen sollte, die nun rhythmisch flexibler und bewegter wurden; rein satztechnisch war so einen Spaltbreit die Tür zur *Ars nova* geöffnet, die paradoxerweise mit einer Systematisierung der rhythmischen Struktur einherging. Die Technik der Isorhythmie, das heißt die ständige Wiederholung rhythmischer Perioden, war zunächst nur auf den Tenor angewendet worden; dann wurden die rhythmischen Modelle differenzierter, und die Isorhythmie wurde auch auf die anderen Stimmen ausgedehnt. Das konnte bis zur *Panisorhythmie* gehen (= alle Stimmen sind isorhythmisch), einer Art rhythmischem "Gesamtprogramm" für das ganze Stück. Diese stark vom Verstand bestimmte Kompositionshaltung ist in einigen Motetten deutlich zu erkennen; die dort ebenfalls verwendete Hoquetus-Technik, die in der Trouvèrekunst sehr beliebt war, wurde später von den Komponisten und Theoretikern der Ars nova erneut aufgegriffen.

ENGLAND IM 14. JAHRHUNDERT

Campanis cum cymbalis / Honoremus Dominam

Eine kurze Motette, die die triumphierende Macht der Musik beim Lobpreisen Gottes rühmt. Der zweite Text ehrt die Jungfrau Maria. Die Unterstimmen erwecken die Vorstellung von Glockengeläute und der Schlußakkord enthält entgegen der Gewohnheit einen vollen Durdreiklang.

Worldes blisse have good day / Benedicamus Domino

Dieses Lied befand sich auf dem Vorsatzblatt eines frühen Manuskripts aus dem 14. Jahrhundert und stellt einen typischen Glücksfall der Rettung mittelalterlicher Lieder dar. Auf demselben Vorsatzblatt war auch eine französische Motette und einige dreistimmige Stücke ohne Text aufgezeichnet. Das Lied ist kompositorisch eine Motette, in dem der untere, textlose Teil, Stücke aus einem gregorianischen Choral "Benedicamus" (hier zuerst als Solo gesungen) isorhythmisch bearbeitet.

Valde mane diluculo

Diese Motette überlebte im Einband einer Handschrift aus Tours. Frank L. Harrison schreibt: "Es ist ein unergründliches Geheimnis, wieso französische Buchbinder eines Manuskripts der Werke von Terentius aus dem 15. Jahrhundert dazu gekommen sind, auf der Innenseite des Buchbands einige Pergamentblätter mit Motetten aus dem 14. Jahrhundert englischer Herkunft mitzuheften. Daß es sich um englische Motetten handelt, erkennt man am Stil, sowie aus den Tatsachen, daß eine dieser Motetten vorher aus englischer Quelle bekannt war, und daß die Tenorpartie einer anderen die Benennung "Wynter" trägt, ganz offensichtlich der Titel eines englischen Liedes. Eine mögliche Teilerklärung läßt sich aus dem Interesse für alles Englische seitens der Geistlichkeit, die die Haupthandschrift besaßen, ableiten. Tatsächlich gibt es auf zwei Seiten Notizen in französischer Sprache über einige Vorfälle aus der Geschichte Englands. Das Charakteristische dieser Motette – die einzelnen Stimmen haben als Text dasselbe Wort oder dieselben Wörter – ist gleichfalls typisch englisch.

Ovet mundus letabundus

Eine vierstimmige Motette in zwei Teilen, die jeweils wiederholt werden. Für die Wiederholung tauschen die beiden Oberstimmen ihre Partien aus, während die zwei Unterstimmen dieselben Partien wiederholen. Nur die Oberstimme ist textiert, die anderen singen in Vokalisen. – P. Hi.

ARS NOVA UND VORRENAISSANCE

Wir werden im Zusammenhang mit der *Messe de Nostre Dame* von Guillaume de Machaut noch ausführlicher auf diese Epoche zu sprechen kommen. Daß – sehr viel später – Guillaume Dufay seine letzte und sehr gefühlvolle Vertonung des *Ave Regina celorum* im Hinblick auf seinen eigenen Tod schrieb, ist nicht nur eine bloße Vermutung. Die Motette ist Mitte der 1460er Jahre entstanden (zu dieser Zeit hatte Dufay etwa das gleiche Alter wie Machaut, als dieser seine *Messe de Nostre Dame* schrieb), aber die Erweiterung des allgemein gebräuchlichen Textes durch die persönlichen, an die Jungfrau Maria gerichteten Bittgebete Dufays läßt darauf schließen, daß es die Sorge um sein Seelenheil bei seinem Ableben war, die ihn zu dieser Komposition motivierte. Außerdem verlangte Dufay später, die Motette solle in der Stunde seines Todes (der ihm am 27. November 1474 in Cambrai ereilte) von Männer- und Knabenstimmen an seinem Sterbebett gesungen werden. Als es dann soweit war, konnten die Sänger nicht rechtzeitig herbeigeht werden, und seinem Wunsch wurde erst am nächsten Tag entsprochen.

Der weitaus bekannteste Komponist der Frühzeit dieser Periode ist John Dunstable, der schon zu seinen Lebzeiten unter den Musiktheoretikern als der wichtigste Neuerer auf dem Weg zur Ausprägung des neuen Stils galt. Mit seinen rhythmisch festgelegten

vier Stimmen und der Periodengliederung, die der Beziehung 3-2-1 gehorcht, ist sein großangelegtes *Salve scema sanctitatis* ein typisches Beispiel der alterrhythmischen formalen Strenge der isorhythmischen Motette, die beiden Oberstimmen aber sind nach den Regeln der neuartigen melodischen Schönheit gestaltet. Der Text, eine stark alliterierende Dichtung über das Leben der heiligen Katharina, ist auf die beiden Oberstimmen verteilt, während der Tenor ständig ein Fragment des Responsorius *Virgo flagellatur* aus dem Offizium zu ihrem Fest wiederholt. – G. C.

DIE ENGLISCHE MUSIK IM 15. JAHRHUNDERT

Der Vorrang der englischen “Contenance” konnte sich nur eine oder zwei Generationen lang behaupten. Wenn Dunstable die Quelle und den Ursprung der neuen Musik (von Dufay, Binchois und Ockeghem) gewesen ist, schreibt um 1470 der flämische Theoretiker Tinctoris, daß “die Engländer nun einen und denselben Kompositionsstil verwenden, der einen erbärmlichen Mangel an Erfindungskraft bezeugt”. In dem *Anna Mater* (Anna: die Mutter der heiligen Jungfrau) von John Plummer, finden wir ein frühes Beispiel der Votivantiphon, die sich um die Jahrhundertwende bei den englischen Komponisten großer Beliebtheit erfreuen sollte. Obwohl seine in Kanonform über einem anhaltenden Baßton gesetzten Einsätze stilistisch und technisch an gewisse “Old Hall”-Stücke erinnern, spielt hier die Imitation eine ausgesprochen strukturelle Rolle. Eine ähnliche Entwicklung begann zur selben Zeit in Werken anderer europäischer Komponisten. John Plummer, der bedeutendste englische Komponist zwischen John Dunstable und den Komponisten des Etoner Chorbuches, ist zu Unrecht vernachlässigt worden. Seine Musik weist manche Ähnlichkeit mit der *Carol*-Musik auf aber in Hinsicht auf Plummers Art z.B. nach Duopassagen Klangschwellungen in den “Tutti” herbeizuführen, finden wir in ihr schon den Etoner Stil angedeutet. Plummer war der erste amtliche “Master of the Children” der Königlichen Kapelle (1444 angestellt), und er wirkte später in der St. George Kapelle zu Windsor; Eton liegt gegenüber auf der anderen Flußseite. – P. Hi.

RENAISSANCE

Die Motette und das Kirchenmusikrepertoire der Renaissance

In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts stellte Tinctoris eine Rangordnung der Gattungen je nach den verwendeten Texten auf. An erster Stelle der von ihm als *cantus* (Gesang, Komposition) bezeichneten Kategorie stand die Messe, gefolgt von den Kompositionen auf andere geistliche Texte. Die *cantilena*, der weltliche Gesang, stand an dritter Stelle. Tinctoris verdeutlichte diese Dreiteilung durch die dem Begriff *cantus* beigefügten näheren Bestimmungen *magnus*, *mediocris* und *parvus* (groß, mittel und klein).

Als *cantus mediocris* bezeichnet Tinctoris die geistliche Musik, die nicht dem Ordinarium missae zuzurechnen ist, und er faßt alle diese Werke unter dem Begriff “Motette” zusammen. Es ist jedoch problematisch, den Begriff auf jedwedes Stück des 15. und 16. Jahrhunderts anzuwenden, dem ein geistlicher Text zugrunde liegt. In Handschriften und Ausgaben wird häufig zwischen liturgisch gebundenen und in einem allgemeineren Sinn geistlichen Kompositionen unterschieden, die nach Belieben in die Liturgie eingefügt werden konnten. Motettensammlungen enthielten meist eine bunte Mischung von Kompositionen über Texte verschiedenster Art: Psalmen in voller Länge oder in Teilen, Antiphonen, an Heilige gerichtete Gebete etc. Für die Titelseiten wählte man gern umschreibende Begriffe wie *Sacrae cantiones* (oder *Cantiones sacrae*) *quae vulgo motetta vocant* (“Geistliche Gesänge, gemeinhin Motetten genannt”).

Im Laufe der Zeit machte sich die Motette nach und nach von allen vorgegebenen formalen Zwängen frei. Der Komponist

konnte sein Werk nun in aller Freiheit selbst gestalten. Die Motetten, die Josquin Desprez auf Psalmtexte komponiert hat, nahmen in dieser Entwicklung zur Verselbständigung der Gattung eine Schlüsselstellung ein, denn mit ihnen begann ein lebhaftes Motettenschaffen, das sich über das gesamte 16. Jahrhundert erstreckte.

Im *Salve Regina*, einer Motette zu Ehren der Jungfrau Maria, zitiert und paraphrasiert Josquin die gregorianische Melodie der marianischen Antiphon. Durchgehend im imitierenden Kontrapunkt geschrieben, ergibt sich ein prächtiges Stimmenggeflecht, in dem die vier gleichwertigen Stimmen die gregorianische Melodie auf sehr reizvolle Weise variieren. Die gleiche heitere Klarheit tritt uns in *Congregati sunt* entgegen, der einzigen von Clément Janequin überlieferten Motette, die einer 1538 in Ferrara erschienenen italienischen Sammlung entnommen ist. Obwohl im Text von Feinden und von Kampf die Rede ist, ließ sich Janequin nicht zu klangmalersicher Textausdeutung hinreißen, wie er es ausgiebig in seiner berühmten Chanson *La Bataille* getan hatte... Gleichwohl war der Wunsch nach musikalischer Textausdeutung eine starke Triebfeder für die Wandlung der Motette und ihre Entwicklung zu freier musikalischer Gestaltung. Ein Wegbereiter dieser Auffassung, wonach die Musik die Weiterführung des Textes mit anderen Mitteln ist, war Josquin: er machte den Text immer mehr zu seinem Leitfaden. Seine Kunst war ein erstes Beispiel für das endgültige Eindringen des Humanismus in die Musik: eine dem Menschen gemäße Musik, eine Musik, in der der Hörer sich wiedererkennt, eine Musik, die zu uns "spricht". Von der Sprache, vom Wort ausgehend, spricht sie uns unmittelbar an.

Zu der Zeit, als Lassus am Münchener Hof anfang, sein Schaffen an den Idealen von Einfachheit und Strenge der Gegenreformation auszurichten, vollzog sich in England ein radikaler Stilwandel und ein Wandel der Vorstellungen von der Funktion der Musik, die dort sehr viel stärker von der Religion abhängig war als auf dem Kontinent. Thomas Tallis (um 1505-1585) war Zeitzeuge der religiösen Wirren durch Reformation, Rekatholisierung und erneute protestantische Reform und erlebte die Regierungszeiten von vier Königen: es waren dies Heinrich VIII., der den Bruch mit der Römischen Kirche herbeiführte, Eduard VI., der den Reformatoren freie Hand ließ, Maria Tudor, selbst überzeugte Katholikin, die eine erbitterte Rekatholisierungspolitik betrieb, und schließlich Elisabeth I., die die anglikanische Kirche begründete, die dem Protestantismus verpflichtete Kirche von England. William Byrd (1543-1623), Schüler von Tallis, litt wahrscheinlich noch mehr unter den religiösen Wirren, denn er blieb als überzeugter Katholik in England, wo er wie auch seine Familie mehrfach Bußgelder zahlen mußte, die über die Katholiken verhängt wurden. Da er aber die Protektion der Königin genoß, konnte er seine ersten lateinischen Motetten veröffentlichen, die 1575 zusammen mit Werken von Thomas Tallis in einer der Königin gewidmeten Sammlung im Druck erschienen. In der Motette *Peccantem me quotidie* erweist sich Byrd als ein Komponist, der die gelehrten Techniken des imitierenden Kontrapunkts meisterhaft beherrschte, ohne daß er sich besondere Mühe mit einer eindringlicheren Darstellung des Textgehalts gegeben hätte.

"MODERNISMEN" IN DER MOTETTE: HASSLER ET GESUALDO

Die Motette war aber auch - seltener als das Madrigal - Experimentierfeld fortschrittlicher Bestrebungen, bei denen das Wort-Ton-Verhältnis im Mittelpunkt stand. Hans Leo Haßler, der Komponist der eher konventionellen Messe *Dixit Maria*, hat auch eine mit Chromatik gesättigte Motette komponiert, mit der er bewußt das gewohnte Gleichmaß der diatonischen Harmonik durchbrach. Offenbar hat ihn der Psalmtext *Ad Dominum cum tribularer* zu dieser Gestaltungsart veranlaßt: in diesem Psalm ist von der Not (*cum tribularer*) des Gläubigen die Rede und von den "falschen Zungen" (*lingua dolosa*), und so ist auch die Musik, "gequält" und "falsch". Bei Haßler ist diese Kunst gesteigerter Chromatik eine Ausnahme, Carlo Gesualdo

(1560-1611) hingegen, der neapolitanische Meister, der vor allem als Komponist und Mörder traurige Berühmtheit erlangte (er hat seine Gemahlin und ihren Liebhaber ermordet), hatte sich ganz dieser chromatischen Harmonik verschrieben. Es war dies aber nicht der Auftakt zu einer neuen Epoche (dem Barock), sondern eher der Ausklang der vorausgehenden (der Renaissance). Es ist bezeichnend, daß Gesualdo, ungeachtet seiner harmonisch sehr ungefestigten Schreibweise, in der Tradition der Vokalphonie verharrte und daß sich in seinem Schaffen kein einziges Beispiel instrumentalbegleiteter Monodie findet. In seinen Responsorien zum Karsamstag (wie *Ecce quomodo moritur justus*) und seinen Motetten (wie *Tribulationem et dolorem*) herrscht eine ebenso übersteigerte... wie faszinierende “Fin de siècle”-Stimmung.

CD 5-6

DIE MEHRSTIMMIGE MESSE IM MITTELALTER UND IN DER RENAISSANCE

Guillaume de Machaut hat seine *Messe de Notre Dame* wahrscheinlich in den frühen 1360er Jahren komponiert. Wenn man bedenkt, welche Entwicklungen die klassische Musik des Abendlandes in der Folge durchgemacht hat, ist es erstaunlich, daß Aufführungen dieses höchst eindrucksvollen Meisterwerks auch heute noch Publikumsreaktionen hervorzurufen vermögen, die von der Entrüstung bis zur Ungläubigkeit reichen. Dieses epochale Werk mit seiner verwirrenden Fülle rhythmischer Gestalten und einer harmonischen Faktur, die sich ganz offensichtlich jeglicher Konvention widersetzt, der mittelalterlichen ebenso wie der unserer Zeit, gehört einer Klangwelt an, für die es keine einfachen Definitionen gibt. Jede Generation, die sich mit dieser Musik auseinandergesetzt hat, konnte sie hören, als sei es “neue” Musik. Bei Einspielungen der *Messe* ist man in der glücklichen Lage, vorgegebene musikalische Etikettierungen beiseite lassen zu können, und es ist diese Freiheit, die uns zu der Gegenüberstellung der hier eingespielten Stücke anregt. Daß zwischen der Komposition des ältesten und des neuesten Werks annähernd 650 Jahre liegen, ist unerheblich.

Es mag die allmähliche Erkenntnis der eigenen Vergänglichkeit gewesen sein, die Machaut dazu veranlaßte, die *Messe* zu schreiben. Um das Jahr 1300 geboren, war er nach den Maßstäben seiner Zeit bereits ein alter Mann, und sein Gesundheitszustand war nicht der beste. Ungeachtet seines Ruhms als international gefeierter Dichter, genoß er, als er in Diensten des Dauphins Charles, Herzog der Normandie, stand, bei Hofe nur geringe Wertschätzung, mußte sich sogar Spott und Hohn gefallen lassen, weil er sich unsterblich verliebt hatte in die noch sehr junge Peronne, die Widmungsträgerin seiner Gedichte. Es waren schwere Zeiten: der Schwarze Tod war noch in sehr frischer Erinnerung, und Frankreich litt entsetzlich unter den Verwüstungen des immer noch andauernden Hundertjährigen Krieges. Die *Messe* ist sicherlich schon zu Lebzeiten Guillaumes gesungen worden, aber er setzte darüber hinaus in seinem Testament eine Geldsumme aus, die dazu beitragen sollte, daß nach seinem Tod jede Woche in der Kathedrale von Reims eine Messe zu seinem Gedächtnis gesungen wurde. Machaut macht bei der Vertonung der einzelnen Sätze seiner *Messe* grob gesprochen von zwei Satzarten Gebrauch. Kyrie, Sanctus und Agnus Dei sind gefühlvolle und sinnliche Sätze mit langen, weit ausgreifenden Perioden. Mit Dissonanzen wird ohne jede Scheu geradezu geprunkt, sie sind das Mittel der Wahl bis zu dem Punkt, wo der Schmerz nahtlos in Verzückung übergeht. (Obwohl die Dissonanzauffassungen des Mittelalters und der Moderne weit auseinandergehen, stehen die Harmonien im Widerspruch sowohl zu den gültigen mittelalterlichen als auch den gängigen neuzeitlichen Konsonanzregeln.) Es finden sich aber auch in diesen ruhigen Sätzen Passagen ausgeklügelter Synkopierungen, die dem durchgehend bewegteren Gloria, Credo und Ite missa etc. ähneln. In diesen Sätzen steht der rasche Textvortrag im Vordergrund, und davon wird nur in Ausnahmefällen abgewichen: der langsame Vortrag des “et in terra pax” (“... und auf Erden Friede”) im Gloria beispielsweise ist sicherlich

eine Anspielung auf den anhaltenden Kriegszustand, und, wie der Machaut-Forscher Daniel Leech-Wilkinson bemerkt, das "ex Maria Vergine" ("... aus Maria, der Jungfrau") im Credo erinnert nachdrücklich daran, daß die Kathedrale von Reims Unserer Lieben Frau geweiht ist. Der Musik wohnt eine dynamische Kraft inne, und das gilt für die langsamen Passagen ebenso wie für die schnellen, ein Schwung, der den Hörer mitreißt. Höchst bemerkenswert ist wegen seines Ausdrucks reiner, rückhaltloser Inbrunst und Freude das "Amen" des Gloria mit seiner ungewöhnlichen vokalen Brillanz der tiefsten Stimme. – A. S.

Die Messe in der Renaissance

In der Renaissance war die Messe die am höchsten geschätzte Gattung. Das lag einmal an ihrem religiösen "Status", zum anderen daran, daß sie der Prüfstein für die meisterliche Beherrschung der Kompositionstechniken war. Die Messe in ihrer liturgischen Funktion umfaßt die Texte des Ordinarium missae, d.h. die feststehenden Texte, die in jeder Meßfeier jeden Tag gleich und unveränderlich sind: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus und Agnus Dei. So gesehen, war die Schöpfung der zyklischen Meßkomposition die einschneidendste und zukunftssträngigste Neuerung der Musik des 15. Jahrhunderts. In ihrer ausgereiften Form war sie eine Komposition in fünf Teilen, die zyklisch verbunden waren durch ein Zusammenhang stiftendes, allen fünf Sätzen gemeinsames Melodieelement, durch den sogenannten *cantus firmus* ("fester Gesang"). Diese "entlehnte" Melodie zog sich als "Konstante" durch die gesamte Messe. Das Prinzip war nicht wirklich neu: im Mittelalter war die Mehrstimmigkeit in der Weise entstanden, daß man eine neue Stimme über eine präexistente gregorianische Melodie setzte. Das eigentlich Neue war die Monumentalität (fünf Teile) des aus einem einzigen melodischen Element aufgebauten Gebildes. Dieser *cantus firmus*, meist in langen Notenwerten gesungen, konnte dem Bestand des Kirchengesangs, aber auch dem weltlichen Repertoire entnommen sein. Anders als in der Cantus-firmus-Messe, in der die neu hinzugefügten Stimmen im allgemeinen nicht aus der im Tenor liegenden vorgegebenen Melodie abgeleitet sind, ist der *cantus firmus* in der durchimitierenden Messe gewissermaßen das thematische Material auch der übrigen Stimmen, die ihn "paraphrasieren". Man könnte die Cantus-firmus-Messe mit einem mittelalterlichen Gemälde vergleichen, das unzusammenhängende Szenen um ein zentrales Sujet herumgruppiert. Die durchimitierende Messe, in der alle Stimmen durch ihre melodische Verwandtschaft geeinte, "gleichberechtigte Partner" sind, entspricht ganz einer der Renaissance eigentümlichen Vorstellung, wonach die Zentralperspektive alle Einzelelemente zueinander in Beziehung setzt. Die *Missae Pange lingua* von Josquin Desprez, dem berühmtesten Komponisten seiner Zeit, ist zweifellos eines der markantesten Beispiele der durchimitierenden Messe: in allen Teilen dieses großartigen Werkes ist die gregorianische Choralmelodie Ausgangspunkt eines gehaltvollen imitatorischen Kontrapunkts, und von ihr sind alle Stimmen gespeist. Auf dem Hymnus *Pange lingua* (3. Modus) der Feier des *Corpus Christi* aufgebaut, ist die Messe von Josquin Desprez eindeutig für die Fronleichnamsmesse bestimmt. Wenigstens zwei der auf uns gekommenen handgeschriebenen Quellen bezeichnen sie übrigens als *Missae de Venerabili Sacramento*.

Die Musikwissenschaftler sind sich jedoch darin einig, daß es sich um ein spätes Werk handelt, das er wahrscheinlich in den letzten fünfzehn Jahren seines Lebens komponiert hat (c.1515). Man kann auf jeden Fall feststellen, daß Petrucci die Messe im Jahre 1514 wahrscheinlich nicht kannte: in seinem dritten Band der Musikerkemmen führt er sie nicht an. Im übrigen wird sie erst viel später, 1539, in den *Missae Tredecim* des deutschen Verlegers Ott veröffentlicht. Um 1517 ist sie jedenfalls in Italien bereits bekannt, da der Lautenist Vincenzo Capirola sie in seine Tabulatur aufnimmt. Diese Messe scheint im übrigen sehr bekannt und in ganz Europa weit verbreitet gewesen zu sein: man findet sie in mindestens 16 Handschriften und in 4 gedruckten Ausgaben, sowohl in Deutschland, als auch in Frankreich, Spanien, Italien und in den Niederlanden.

Die Melodie des Hymnus *Pange lingua* dient als Material bzw. als "Thema" für das gesamte Ordinarium missae. In diesem Punkt unterscheidet sich die Messe von anderen Werken Josquins, wie die *Missae de Beata Virgine*. In dieser sind es die

Melodien des Ordinarium, welche jedem der Sätze sein spezifisches Thema liefern: das Werk ist also von Verschiedenartigkeit geprägt, wie in einem gregorianischen Ordinarium. Im Gegensatz dazu steht die Messe *Pange lingua* ganz im Zeichen formaler Einheit, wie Messen mit einem einzigen Thema, so die Messen *L'Homme armé* oder *Hercules Dux Ferrariae* desselben Musikers. Allerdings unterscheidet sich Josquins Bearbeitung der Grundmelodie wesentlich von der alten Technik des *cantus firmus*, die während des gesamten 15. Jahrhunderts Anwendung fand, so auch in seinen beiden vorhergehenden Messen. Die Melodie wird dabei sehr frei bearbeitet. Sie wird in allen Stimmen paraphrasiert und entwickelt und durchdringt so die gesamten polyphonen Strukturen, welche größtenteils aus Kontrapunkt in Imitation bestehen. Die liturgische Intention, die hier auf den ersten Blick vernachlässigt scheint, läßt sich in der Messe allerdings auf einer höheren transzendenten Ebene der Liturgie wieder finden, nämlich der Zelebration des *Corpus Christi*, die symbolartig durch die "volkstümliche" Melodie des *Hymnus Pange lingua* das Werk durchzieht. – J.-P. O.

Die beiden von Janequin erhaltenen Messen (eigentlich handelt es sich um die mehrstimmige Vertonung der fünf Teile des Ordinariums, die nach der Gewohnheit der Verleger und Kopisten Missa genannt werden, ergänzt durch eine musikalische Zusatzbezeichnung) sind sogenannte Parodiemessen. Die Technik der *missa parodia* besteht darin, daß der Komponist aus einem seiner eigenen Werke oder aus denen eines anderen Komponisten (meist sind es berühmte Werke) einen textgebundenen mehrstimmigen Satz übernimmt, den er dem lateinischen Text des allgemein bekannten MeOrdinariums entsprechend umformt. Beherrschte ein Komponist die Kunst, das Gefüge des präexistenten Werkes ohne Brüche, bald eng daran angelehnt, bald in freier Behandlung, den prosodischen und semantischen Erfordernissen des neuen Sinnzusammenhangs entsprechend sinnvoll zu nutzen, so diente dies seinem Ansehen nicht weniger als ein neues Werk.

Die *Missa "La Bataille"*, der das wundervolle Einleitungsstück der gleichnamigen Komposition zugrunde liegt, die ebensogut als Kantate wie als Chanson gelten kann, erschien 1532 in Lyon bei dem Verleger Jacques Moderne in einer gedruckten Sammlung, einer Prachtausgabe, mit zehn Messen "von berühmten Komponisten". Sie dürfte in der Schaffensperiode entstanden sein, als Clément Janequin in Angers wirkte. Ein Sänger, der mit der Chanson *La Guerre* vertraut ist, hat keine Schwierigkeiten, sich in die räumliche und beinahe heraldische Klanggestalt einzufühlen, die auch in der Meßkomposition erhalten geblieben ist. Die ergreifendste Passage dieser Messe aber ist die "Bekehrung", wenn durch die Gnade Gottes und die Kunst des Komponisten aus einem Kriegsgesang (dem man mit Schauern lauschte) in den drei so ungeheuer schlichten und geradlinigen Teilen des *Agnus Dei* ein Friedensgesang wird. – J.-Y. H.

Die Messe von **Lassus** ist nicht auf einer einzelnen Melodie aufgebaut, sondern auf einer mehrstimmigen Chanson, der Chanson *Tous les regretz* von Nicolas Gombert, und nach ihr ist die Messe auch benannt. Lassus übernimmt alle Grundkomponenten der Komposition Gomberts: die Sechsstimmigkeit, die Tonart (g-dorisch), die melodischen Charakteristika und die ungewöhnlichen harmonischen Wendungen. Aber Lassus wäre nicht Lassus, hätte er sich damit begnügt, das Material Gomberts unverändert zu übernehmen. Er formte die Themen um, baute sie aus und entwickelte sie weiter, um sie an den Text und den Aufbau der Meßteile anzupassen. So schuf er ein Werk, das zum Vorbild der Parodiemesse des 16. Jahrhunderts werden sollte: das Parodieverfahren bestand darin, ein präexistentes Werk zur Grundlage einer neuen Komposition zu machen und dabei den Tonsatz kontrapunktisch vollständig umzuformen. – P. V. N.

Bei dem heutigen Stand unseres Wissens über Palestrina reichen die Erscheinungsdaten seiner Werke nicht aus, um sie den Schaffensperioden des Komponisten zuverlässig zuordnen zu können. Einige der Ausgaben erschienen zudem posthum, so

auch die sechsstimmige *Missa Viri Galilaei*, der die Motette „Viri Galilei“ zugrunde liegt und die erst 1601, sieben Jahre nach dem Tod des Komponisten, im *Missarum... Liber Duodecimus* veröffentlicht wurde (Scotto, Venedig).

Hier bilden die Anfangsmotive der beiden Teile der zugrundeliegenden Motette jeweils die einleitende Invention der mehrteiligen Stücke jedes Hauptteils. Dies ist Variationskunst in Vollendung, hier von einem Komponisten der Vokalpolyphonie angewendet, der sich mit den einfallsreichsten Instrumentalkomponisten messen kann: ein nahezu unerschöpfliches Verfahren, das wirklich virtuose Kombinationen zulässt, ohne daß dabei der Ausdruck leidet. Die Kompositionstechnik Palestrinas steht im Dienste des Textes, wie die musikalische Behandlung der zahlreichen anaphorischen Passagen des Credo und des Gloria zeigt, und damit im Dienste der christlichen Botschaft. Die Vereinigung der Klangbilder zum Begriff Himmelfahrt („Ascendit Deus“) und zum Begriff Kreuzigung ist kein Zufall, sondern Absicht, eine sinnerhellende Metapher, bedeutungsvolle und herausfordernde Brachylogie. Palestrina schreibt wie ein Kanzelredner, seine Polyphonie ist eine Predigt. Seine Komposition ist alles andere als theologische Auslegung der Worte Jesu, über die der heilige Johannes berichtet: „Und ich, wenn ich über die Erde erhöht bin, werde alle zu mir ziehen. Das sagte er, um anzudeuten, auf welche Weise er sterben werde.“ (Joh. 12, 32-33). – J.-P. O.

Die Vertonungen der liturgischen Texte der römisch-katholischen Meßordnung von William Byrd sind ein eindrucksvolles Zeugnis nicht nur seines überragenden kompositorischen Könnens, sondern auch seiner Beharrlichkeit. Er war offenbar Konvertit, denn seine Brüder waren Protestanten, wie John Harley in seiner jüngst erschienenen Biographie (1997) ausführt. William hätte sich in seinem religiösen Verhalten an die herrschende Meinung anpassen können. Stattdessen entschied er sich für den dornigen Weg und nahm in Kauf, daß er und mit ihm seine ganze Familie von 1584 an der ständigen Überwachung durch die Staatsgewalt ausgesetzt war und mit hohen Geldbußen zu rechnen hatte.

Byrd hat das Ordinarium der Messe dreimal vertont, zu drei, zu vier und zu fünf Stimmen, und er ging das Risiko ein, die Kompositionen drucken (wenn auch nicht regulär erscheinen) zu lassen. Wie Peter Clulow nachweisen konnte, übernahm Thomas East, bei dem Byrd regelmäßig arbeiten ließ, den Druck; er verzichtete aber darauf, die dünnen, nur vier Seiten umfassenden Stimmbücher mit einem Titel zu versehen, wahrscheinlich eine Vorsichtsmaßnahme. **Die vierstimmige Messe** war die erste, die 1592-93 gedruckt wurde; er bezieht sich darin ganz konkret auf die „Meane Mass“ (Missa „Sine nomine“) von John Taverner, seinem Berufsgenossen der frühen Tudor-Zeit, und übernimmt auch den Grundriß ziemlich genau – ein Vorgehen, das drängende Fragen nach seinen Intentionen aufwirft. Im Sanctus verwendet Byrd Taverners Eingangssoggetto (in stark ausgebauter Form) und läßt, um seine Absicht noch deutlicher zu machen, auch das „Schlußmotiv“ Taverners kurz anklängen, eine Passage am Ende des Hosanna, deren leicht altertümlicher Charakter dadurch verschleiert wird, daß sie sich wie selbstverständlich aus der vorausgehenden Melodielinie Byrds entwickelt. – P. Br.

GRAND MOTET

Die große Motette war ursprünglich ein sehr vielgestaltiges Mosaik aus mehr oder weniger kurzen solistischen Passagen (den *Récits*) und kontrastierenden Chorpässagen, die entweder vom "großen Chor" ausgeführt wurden, der alle Sänger umfaßte, oder vom "kleinen Chor", bestehend aus einer kleinen Anzahl von Solisten; durch die Verwendung von zwei Chören ergab sich die Möglichkeit mehrchöriger Wirkungen nach dem Vorbild des benachbarten Italien. Ein Orchester mit fünfstimmiger Streicherbesetzung und Bläsern, die die Außenstimmen (Baß und Diskant) verstärkten, eröffnete die eigentliche Motette mit einem breit ausgearbeiteten Instrumentalsatz (der "*symphonie*") und stand für Ritornelle und die Begleitung der Vokalstimmen bereit. Dieses Grundmuster wurde seit der Einrichtung der Kapelle Ludwigs XIV. von Lully und Dumont gemeinschaftlich weiterentwickelt. So wird im *Dies irae* Lullys, das am Anfang beinahe notengetreu die gregorianische Prosa übernimmt (als letzten Gruß an Königin Marie-Thérèse), aber auch im *Memorare* und im *Super flumina Babylonis* Dumonts der liturgische Text in kurze solistische und chorische Abschnitte aufgeteilt, ein sehr wirkungsvolles Mittel, das es dem Hörer erleichtert, dem Text Vers für Vers zu "folgen", und eine Technik, die zur Errichtung ausgedehnter Strukturen geeignet ist. Dieses auf dem Kontrast beruhende Bauprinzip übernahm auch Charpentier in seinem weltberühmten *Te Deum* (entstanden um 1690) und in seinem *Motet pour l'Offertoire de la Messe Rouge*, die zu Beginn der neuen Sitzungsperiode des Pariser Parlaments gefeiert wurde und bei der die Parlamentsmitglieder ihre scharlachrote Robe trugen.

Mit Delalande zerbrach diese Form infolge der neuen Fortspinnungsmöglichkeiten des dur-moll-tonalen Systems: die Sequenzen (eine Entdeckung, die häufig mit Corelli und Vivaldi in Verbindung gebracht wird) machten es möglich, melodische Wendungen beliebig zu wiederholen und so mit einem Minimum an thematischem Material die Musik voranzutreiben. Anstelle der großen Motette in einem Stück prägte Delalande die Motette mit in sich abgeschlossenen *Nummern* aus (meist ein Satz zu jedem Psalmvers), etwa den Kantaten von Johann Sebastian Bach vergleichbar. – J.-P. M.

Dumonts Werk ist vor allem in Hinsicht auf die geglückte Verknüpfung von Tradition und Neuheit beachtlich. Er hat es verstanden, das Beste aus der polyphonischen Tradition der königlichen Kapelle zu übernehmen. Andererseits, wenn er nicht als erster rezitative Motetten mit Basso continuo geschrieben hat, brachte er diese in Frankreich ganz neue Gattung zu einer solchen Ausdruckstiefe, daß man ihn auf diesem Gebiet als Vorläufer betrachten muß.

Die *Großen Motetten* entsprechen einem Plan, der, ohne gleichförmig zu werden, allen gemeinsam ist, und auch hier ein bemerkenswertes Gleichgewicht zeigt. Alle Gattungen, die Dumont nach und nach in seinem früheren Werken experimentiert hat – Récit, Dialog, Doppelchor – finden sich hier in einem völlig gemeisterten Ensemble zusammen. Verblüffend ist, mit welcher Leichtigkeit der Komponist je nach Inhalt der Psalmen und Hymnen von einer Form zur anderen überwechselt.

Memorare ist vielleicht weniger großartig angelegt. Das Werk ist auch kürzer und seine Atmosphäre entspricht einer inständigen Bitte an die Jungfrau Maria. Eine Kunst, die "pointillistischer" ist, bestrebt, in langen Rezitativen in aller Einzelheit die Bilder eines Textes auszudrücken, der weniger klassisch, barocker, rhetorischer als der der Davidpsalmen ist: *ad te curro* und *ad te venio* rufen Hast und Bewegung, *gemens peccator* tiefes Klagen, und *noli verba despicere* Flehen hervor.

Das *Dies Irae* von Lully (1674) hingegen ist viel massiver, viel direkter, viel offener. Die "Effekte" sind einfacher, aber vielleicht von noch stärkerer dramatischer Wirkung. Es ist wahr, daß der Text von Thomas von Celano, Schüler des heiligen Franziskus, in jedem Vers die barocke Emphase auszudrücken scheint. Lully aber ist ein Dramaturg, der die Effekte wie kein zweiter im

musikalischen Europa des 17. Jahrhunderts zu setzen versteht: das Thema des *Dies Irae* im Cantus planus (mit einem Leiton) wird sogleich von dem gewaltigen *quantus tremor* unterbrochen, das pathetische *mors stupebit* des Basses, die dramatischen Zwischenrufe des Chors für das *rex tremendae majestatis*, alles "Episoden", die von einem großen Tragöden konzipiert wurden. Was das fünfstimmige *lacrimosa* anlangt, ist es vielleicht eines der ergreifendsten Stücke, die uns der "Surintendant" in wenigen Takten geschenkt hat: denn wenn er schon die Heftigkeit ausgesprochen ist, darauf kommt er nicht mehr zurück. Allein das *Pie Jesu* wird zweimal von den Solisten und anschließend von einem großen Chor wiederholt, was an sich genügt, um diejenigen zu widerlegen, die behaupten, daß Lully den Kontrapunkt nicht beherrschte, aber auch jene anderen, die der Meinung sind, Lully habe kein Herz und schließlich die, die Lully jegliches Genie aberkennen. – P. Be.

Super Flumina Babilonis von Delalande (1687, Psalm 137) verleiht dem Notschrei der Juden im Exil an den Flüssen Babylons Ausdruck (eine Anspielung auf die Aufhebung des Edikts von Nantes 1685?). Vier Sätze für vollen Chor bilden den Grundstock – von der traurigen, 99 Takte langen Eröffnung in c-moll bis zum 43 Takte langen Finale. Textexpressive Vertonungen gibt es im 2. Abschnitt, wenn das dreistimmige Ensemble dem Schweben der Phrase *suspendimus organa* nachgeht, oder im 4. Satz in C-dur, wenn Bariton und Chor mit ihrem *Hymnum cantate nobis* frohlocken. – B. C.

Die bekannteste der vier von Charpentier überlieferten **Te Deum**-Kompositionen ist zweifellos das *Te Deum* in D-dur H.146, was vor allem darauf zurückzuführen ist, daß das Prélude des Werkes seit den frühen 1950er Jahren von den Fernsehanstalten als Erkennungsmelodie der Eurovisions-Sendungen benutzt wird. Die auf den ersten Blick unverständliche Entscheidung für diese Melodie – naheliegender wäre es gewesen, einen Ausschnitt aus den damals schon jedermann geläufigen *Vier Jahreszeiten* von Antonio Vivaldi zu nehmen – hängt wahrscheinlich mit der Veröffentlichung einer von Guy Lambert herausgegebenen Partitur im Jahr 1943 und der Einspielung des Werkes durch die Chorale des Jeunesses Musicales de France und das Kammerorchester der Concerts Padeloup unter der Leitung von Louis Martini im Jahr 1953 zusammen.

Obwohl Charpentier in Paris geboren ist und sein berufliches Wirken in Paris recht gut dokumentiert ist, wissen wir so gut wie nichts über die Entstehung und die ersten Aufführungen seines *Te Deum* in D-dur. Er hat das Werk vermutlich Anfang der 1690er Jahre geschrieben, Anlaß könnten die Jubelfeiern zum militärischen Sieg der Franzosen in der Schlacht von Steinkerke (3. August 1692) gewesen sein, in der der Feldmarschall von Luxemburg Wilhelm III. (seit 1689 König von England) vernichtend geschlagen hatte. Man nimmt an, daß die Jesuiten der Kirche St. Louis, an der Charpentier seit 1687 tätig war, die Komposition bei ihm in Auftrag gegeben haben: im Autograph ist nämlich der Name des Bassisten Pierre Beaupuy vermerkt, der vor seiner Verpflichtung durch die Jesuiten als "*musicien ordinaire*" in Diensten des Hôtel de Guise gestanden hatte, wo er die Bekanntschaft unseres Komponisten gemacht hat.

Das *Te Deum* in D-dur, einer nach Ansicht des Komponisten "fröhlichen und ausgesprochen kriegerischen" Tonart, ist die einzige *Te-Deum*-Komposition Charpentiers, die wie das gleichnamige Werk von Jean-Baptiste Lully Trompeten und Pauken verlangt. Auf das (sattsam) bekannte Prélude in der Rondeau-Form folgt ein Mosaik mehr oder weniger stark kontrastierender, zu acht "Sätzen" zusammengefaßter musikalischer Abschnitte, in denen acht Solisten sehr wirkungsvoll mit einem vierstimmigen Chor dialogisieren, um so dem Text der Dichtung aus schönsten musikalischen Ausdruck zu verleihen. Um noch einmal auf die politische Funktion des Hymnus zurückzukommen: es ist in diesem Zusammenhang nicht uninteressant, darauf hinzuweisen, daß das Wort "Patrem" (handelt es sich um den *Pater divinitatis* oder um den *Pater patriae*?) vom Chor besonders hervorgehoben wird, während sich die einstimmig deklamierte Textzeile "omnis terra veneratur" in einer vom Orchester gespielten absteigenden Linie fortsetzt, so als verneige sich die ganze Welt vor dem Allerhöchsten und/oder dem Très-Chrétien (Titel der französischen

Könige – Anm. d. Übers.)... Diesen klangprächtigen Abschnitten, denen noch das “Judex creditis” hinzuzuzählen ist, stellt Charpentier Passagen von großer Klangsönheit gegenüber, flehentliche Gebete, verhaltene Passagen von tiefer Innerlichkeit, wie das wundervolle “Te ergo quaesumus” in e-moll oder das Terzett “Fiat misericordia tua”. – J.-P. M.

PETIT MOTET

Mit seinen Cantica Sacra von 1652 führte Henry Du Mont in Frankreich eine neue Gattung ein, die begünstigt durch die Anerkennung Ludwigs XIV., zu großer Beliebtheit gelangte und bis Mitte des 18. Jahrhunderts Bestand hatte. Diese kleine Form der Motette hatte ihren Platz ursprünglich in der Messe des Königs (während der Opferung) und wurde von der Musique de la Chapelle zwischen einer großen Motette und dem Domine salvum fac regem ausgeführt, mit dem jeder Gottesdienst endete. Um 1700 wurde die Gattung auf Veranlassung von Philipp II. von Orléans und seinen Musikern (Bernier, Campra, Morin) zu einer Art Kirchenkantate mit Arien und Rezitativen umgestaltet, mit der der italienische Stil in Mode kam. Wegen ihrer Kürze und der geringen Anzahl von Sängern und Instrumentalisten, die zu ihrer Aufführung erforderlich waren, natürlich verstärkt durch den unentbehrlichen Generalbaß, war die kleine Motette die ideale Form zum Gebrauch in Pfarrkirchen und Klöstern (wie Saint Cyr), bei Vespertagesdiensten, Prozessionen oder Konzerten im privaten und öffentlichen Rahmen (Concert Spirituel). Die kleinen Motetten Delalandes sind bei weitem nicht so bekannt geworden wie ihre großen Schwestern, aus gutem Grund, denn sie sind nicht “original”, genauer gesagt: es sind Kompositionen auf der Grundlage der besagten Récits, der Soloabschnitte großer Motetten, von denen ganz Paris begeistert war. Anders als das *Miserere*, sind sie lediglich Bearbeitungen großer Motetten für Sopran und Basso continuo mit Orgelritornellen (Auszüge der Orchesterritornelle), die teilweise ausgeschrieben sind. *Miserator et misericors* verbindet zwei verschiedene Auszüge aus den Psalmen, so daß sich eine zweiteilige Anlage ergibt, deren Abschnitte sowohl dem Charakter nach als auch im Satzstil kontrastieren. Das Gebet beginnt mit Psalm 144 in zwei Abschnitten mit gegensätzlichem Tempo (“langsam” in a-moll, “leicht und anmutig” in A-dur); der zweite Teil über den Psalm 67 schließt sich in A-dur an mit einer als “lebhaft” bezeichneten zweiteiligen Arie, deren Abschnitte wiederum von zwei kurzen Passagen mit der Bezeichnung “langsam” unterbrochen sind. – J.-P. M.

Den kleinen Motetten Lullys kommt im künstlerischen Schaffen des Florentiners eine ganz besondere Stellung zu. Anders als bei den großen Motetten, über die wir einige zeitgenössische Urteile kennen, berichtet uns kein Chronist, kein Briefschreiber über den Eindruck, den diese Werke bei ihm hinterlassen hätten.

Ein wesentlicher Aspekt dieser Werke ist ihr offensichtlicher Anklang an den italienischen Stil: die Komposition Lullys wurzelt hier in der Tradition Carissimis, wobei der andere französische Vertreter dieses Stils natürlich Charpentier ist – so finden in einem recht eigenwilligen Genre beide Rivalen zueinander.

Welche Merkmale im Stil Carissimis hat Lully aufgegriffen? Zunächst die Besetzung, drei Singstimmen mit einer einfachen Basso continuo-Begleitung; nur zwei Motetten enthalten außerdem ein Ritornell (Introduktion) für Violine und Basso continuo. Die meisten dieser Motetten sind für drei Diskantstimmen geschrieben, was die Annahme Philidors in seinem Katalog von 1729 bestätigt, daß die Werke ursprünglich für ein Frauenkloster bestimmt waren. Philidor gibt das 1622 gegründete Kloster der *Filles de l'Assomption* an. Dieses Kloster war für die guten Singstimmen seiner Ordensschwestern bekannt, die besonders bei den Offizien der Karwoche ein großes Publikum anzogen.

Hier scheint der Stil Lullys außerordentlich flüssig, da er die drei Stimmen in ständiger, spielerischer Imitation im Kanon in der Quinte oder Oktave bearbeitet. Ebenso versteht er es aber, eine lange Solopassage einzufügen, oder die Dynamik des Stücks durch einen homophonen und syllabischen Teil zu unterstreichen.

Der Komponist erweist sich als ausgezeichnete Kenner des biblischen Textes, ganz gleich, ob er die gesamte Motette oder nur einen bestimmten Vers in dem von ihm gewählten Kontext setzt.

In der damaligen französischen Sakramusik sind diese kleinen Motetten kein Einzelfall. Auch die kleinen Motetten und Elevationen (eine Bezeichnung, die auf ihren Platz in der Liturgie hinweist) der Komponisten Dumont, Robert und Danielis gehören zu diesem Genre. Dennoch verdient das kleine Vermächtnis Lullys durch die Gewandtheit der Notation, die Anmut, die daraus hervorgeht, einen Platz in unserem Andenken an das französische 17. Jahrhundert. – C. M.

CD 8

LAMENTATIONEN UND LEÇONS DE TÉNÈBRES

Klagelieder (Thrênoi, Threni, Lamentationes) des Propheten Jeremia besingen die Zerstörung Jerusalems und den Untergang des Königreichs Juda im Jahr 586 v.Chr. Der Text, wahrscheinlich von Augenzeugen verfaßt, wurde während der Babylonischen Gefangenschaft in seine endgültige Form gebracht. Jeremia war deshalb mit Sicherheit nicht der einzige Verfasser der Klagelieder, und einige Bibelforscher sind sogar der Ansicht, er habe bei der Abfassung des Textes nicht einmal mitgewirkt.

Die Klagelieder umfassen fünf Kapitel, eigentlich fünf Gesänge. Die Kapitel eins, zwei und vier haben den gleichen Aufbau. Jedes hat 22 Verse, das entspricht der Anzahl der Buchstaben des hebräischen Alphabets. Damit diese Reminiszenz an das Alphabet nicht verloren ging, wurden die hebräischen Anfangsbuchstaben der einzelnen Verse in die lateinische Vulgata übernommen. Dem jeweils ersten Vers der Kapitel I, II und IV ist also der Buchstabe ALEPH vorangestellt, dann folgt der lateinische Versteht; der zweite beginnt mit BETH, der dritte mit GHIMEL und so weiter. Das erste Klagelied beginnt immer mit dem *“Incipit Lamentatio Hieremiae Prophetæ”*, wird aber nicht immer gesungen.

Das dritte Klagelied ist anders gebaut als I, II und IV. Die kürzeren Verse (in I und II sind sie dreizeilig, in IV zweizeilig) sind im dritten Klagelied zu Dreiergruppen zusammengefaßt. Jeder Vers dieser Gruppen beginnt mit demselben hebräischen Buchstaben, so daß dieses Kapitel nicht 22, sondern 66 Verse umfaßt. Auch in der Vulgata wird dieser Buchstabe stets wiederholt. Der Aufbau von III ist demnach: ALEPH (...), ALEPH (...), ALEPH (...), BETH (...), BETH (...), BETH (...) usw. Das fünfte und letzte Kapitel unterscheidet sich von den übrigen auf mehrfache Weise. Dieses Klagelied hat den Charakter eines Gebets (die Vulgata stellt ihm die Überschrift *“Oratio”* voran...). Es ist nicht nach dem alphabetisch-akrostichischen Muster gebaut und es weist eine sehr einfache zweiteilige Versstruktur auf.

Es handelt sich bei den Klageliedern um einen außerordentlich gefühlsgeladenen Text, der in einer sehr bildhaften, mit rhetorischen Wendungen angereicherten Sprache geschrieben ist. Er geht wie gesagt auf Augenzeugenberichte zurück und ist deshalb – wie könnte es anders sein – von innigster Anteilnahme am Unglück, der Hilflosigkeit, der Bitterkeit und den flehentlichen Gebeten der Einwohner von Jerusalem geprägt. Genau das, die Verknüpfung dramatischer und betrachtender Elemente im Verein mit den beschwörenden Anrufungen [der hebräischen Buchstaben], dürfte der Grund dafür gewesen sein, daß die Klagelieder die Aufmerksamkeit der Komponisten des Mittelalters und insbesondere der Renaissance auf sich zogen. Wie wäre es sonst zu erklären, daß ein Text, der – anders als beispielsweise das Meßordinarium – nur einmal im Jahr (in der Karwoche) Verwendung fand, so viele Komponisten inspiriert hat?

Seit dem Mittelalter hatten Teile der Klagelieder einen festen Platz in der Liturgie, und zwar in der Matutin am Gründonnerstag, am Karfreitag und am Karsamstag. Die Matutin (Mette), ein gesungener Gottesdienst des nächtlichen Stundengebetes, der vor Tagesanbruch gehalten wurde, umfaßte drei Teile, die drei Nokturnen. Jede dieser Nokturnen war eine Folge von drei Psalmen

und drei Lesungen (lectiones). Es war die jeweils erste Nokturn der Matutin der letzten drei Tage der Karwoche in der die Klagelieder Gegenstand der drei Lesungen waren. Insgesamt waren also neun Lesungen den Klageliedern entnommen. Es gab bei dieser Verwendung der Klagelieder in der Matutin noch eine Besonderheit: jede Lesung schloß mit dem Vers „*Jerusalem, Jerusalem, convertere ad Dominum Deum tuum*“. Dieser Vers ist nicht Teil des Bibeltextes, er diente aber als eine Art Refrain, der nach jeder Lesung wiederholt wurde. – P. V. N.

Wie populär die *Klagelieder des Jeremias* in der Barockzeit waren, ist an den zahllosen *Leçons de Ténèbres* zu erkennen, die französische Komponisten wie Lambert, Charpentier, Delalande und – nicht zu vergessen – François Couperin geschrieben haben. Ihre Werke haben dazu beigetragen, diese liturgische „Gattung“ besonderer Art einem breiteren Publikum nahezubringen, wozu insbesondere auch die Wiederentdeckung der Barockmusik in den 70er Jahren Gelegenheit bot.

Diese Begeisterung hatte auch ihre Schattenseiten, denn neben den *Leçons* der Barockmusik verblaßten die musikgeschichtlich älteren Lamentationen wie auch die späteren Zeiten. Allerdings ist nach Couperin auf diesem Gebiet nichts wirklich Bedeutendes mehr geschaffen worden, so als sei die Klage über die Zerstörung Jerusalems nicht mehr ganz „zeitgemäß“ gewesen. Die *Leçons de Ténèbres*, die sich Ende des Grand Siècle zu prunkhaften Schaustücken entwickelt hatten, konnten genau aus diesem Grund in der Aufklärung keinen Bestand haben... erst im 20. Jahrhundert sollte der Text der Klagelieder mit seiner eigentümlichen literarischen Struktur erneut das Interesse einiger Komponisten erregen, etwa das von Ernst Krenek (1941) und Igor Strawinsky (1958).

Merkwürdigerweise hatten die Meister der Komposition nicht gewartet, bis ihnen die barocke Affektenlehre zu Gebote stand, um sich an diesen dem Propheten Jeremias zugeschriebenen Texten zu versuchen. Im Mittelalter waren zahlreiche Varianten des *tonus lamentationum* (der schon im 12. Jahrhundert bezeugt ist) in Umlauf, was beweist, daß die Lamentationen schon damals großen Eindruck machten. So richtig begann die phänomenale Entwicklung der „Gattung“, wie sie in der vorliegenden Einspielung dokumentiert ist, aber erst in der Renaissance. – C. G.

Tiburto Massaino (um 1500–um 1609), ein Augustinermönch, war Komponist und Sänger in Cremona, Innsbruck (am Hofe des Erzherzogs Ferdinand II.) und Salzburg, wo er wegen des dringenden Verdachts homosexueller Neigungen verhaftet wurde. Er floh nach Prag und wurde Sänger in der Hofkapelle Kaiser Rudolphs II. Von 1594 an war er wieder in Italien und wirkte als Kapellmeister in Lodi und Piacenza. Seine fünfstimmigen Lamentationen erschienen 1599; sie waren dem Kloster Monte Oliveti in Piacenza zugeeignet. Massaino komponierte seine Lamentationen also für den Lebensbereich, dem sie ursprünglich angehörten: die Abgeschlossenheit der klösterlichen Gemeinschaft. Sie sind im polyphonen Chorstil geschrieben, aber mit einem vorwiegend syllabischen Wort-Ton-Verhältnis. Das Satzgefüge stützt sich auf eine reiche akkordische Klangpalette, die auch gelegentliche Überraschungen bereithält wie beispielsweise bei der Textstelle „... *et lacrimae*“ des BETH-Verses. Die melismatischen „*acclamations*“ der hebräischen Buchstaben sind im Vergleich zu den Vertonungen seiner Zeigenossen kurz (fünf bis sechs Breves). Von besonderer Schönheit ist das „*Hierusalem*“ mit seinem in den Stimmen langsam fortschreitenden, absteigenden Motiv auf das Wort „*convertere*“.

Die fünfstimmigen Lamentationen von **Orlando di Lasso** (1532–1594) gehören zum Spätwerk des großen Meisters. Sie erschienen 1585 zusammen mit zehn Motetten bei Adam Berg in München. Wie Massaino hatte Lasso das klösterliche Offizium im Sinn, als er seine Lamentationen komponierte, denn in seiner Zueignung an den Abt Johannes der Abtei von Benediktbeuren schrieb er, er wolle damit lediglich der liturgischen Praxis dienen. Seine Lamentationen umfassen auch tatsächlich den vollständigen

Zyklus, also drei *lectiones* für jeden der drei Kartage, für Gründonnerstag, Karfreitag und Karsamstag. In die vorliegende CD wurden die Lamentationen zum Karfreitag aufgenommen.

Alles in dieser Komposition läßt die Hand des Meisters erkennen. Alle hebräischen Buchstaben sind mit üppiger Melismatik vertont und haben echten *acclamatio*-Charakter (z.B. JOD). Die vielgestaltige Kontrapunktik der Verse hält eine Fülle überraschender Wendungen bereit und deutet den Text auf sehr einprägsame Weise aus. Die Beispiele sind Legion – so auch die Verwendung tiefer Lagen auf die Worte "...Defixae sunt in terra portae ejus" (1. Lektion, Vers 2), "...Sederunt in terra" (1. Lektion, Vers 3), "...tenebrae" (3. Lektion, Vers 1). Auch der ausgewogene Wechsel eher homophoner Passagen und polyphoner Abschnitte läßt vollendete Meisterschaft erkennen, wobei bewußte Textwiederholungen (z.B. die Frage "Quis medebitor tui" in der 2. Lektion) durch eine ausgeprägte imitierende Schreibweise unterstützt werden. Zusammen mit seinem Schwanengesang, den *Lagrima di Pietro*, sind diese Lamentationen das Vermächtnis des Meisters. – P. V. N.

"Was bestimmt ist, in den Seelen der Christen eine heilige und heilsame Trauer zu bewirken, geht in Unterhaltung über", kritisiert ein Pariser Priester die *Leçons de Ténèbres* (Tenebrae), und er fragt sich, ob es angemessen sei, die Klagelieder, die während der Matutinen des *sacrum triduum* gesungen oder im gregorianischen Modus rezitiert werden sollen, von bekannten Opernsängern in einem speziell weltlichen Opern- und Air de Cour-Stil vortragen zu lassen. Degeneriert diese neue Musik nicht in ein "Spektakel für die Tenebrae", wo doch die Musik in der Trauerzeit "ungehörig und unerwünscht" ist?

Ende des 17. Jahrhunderts waren die Tenebrae beliebter als nie zuvor. Sie hatten ihre Blütezeit während der Herrschaft Ludwigs XIV., wo sie in der Tat zu mondänen Ereignissen geworden waren. Aber nicht die Komponisten, sondern die Gesellschaft war dafür verantwortlich. Die *Klagelieder* haben viele Komponisten der Zeit inspiriert und alle vertonten sie in einem Stil, der sich aus einer spezifisch französischen Gesangs tradition entwickelt hatte, der "zugleich den Ohren schmeicheln und das Herz rühren" wollte. Die *Leçons de Ténèbres* von **Charpentier** stellen den Höhepunkt – und den Endpunkt – des zu bezeichnenden *hochmelismatischen Stils* dar. Während seiner ganzen Komponistenlaufbahn hat Charpentier dieses Genre experimentiert.

Nach Charpentier wird der Kontrast zwischen den Versen und den hebräischen Buchstaben immer schärfer. Brossard, Couperin und Delalande lassen jeweils in den Jahren 1721, 1714 und 1730 ihre *Leçons de Ténèbres* drucken, was die große Beliebtheit dieses Genres beweist, aber genau genommen sind ihre Tenebrae keine Klagelieder mehr.

Die melismatischen *Leçons de Ténèbres* waren für ein Frauenkloster geschrieben worden. Die Namen der Nonnen, die sie gesungen haben, sind bekannt: Mère Ste. Cécile, *dessus* (Diskant), Mère Camille, *bas-dessus* (Alt) und Mère Desnots, ein weiblicher *Kontratenor*, ein extrem tiefer Alt. Zum Continuo bemerkt Charpentier: "Es wäre angenehm, wenn man der *Orgel* oder dem *Cembalo* noch eine *Bass-Viola da Gamba* hinzufügen könnte." Wir haben hier diese drei Continuo-Instrumente verwendet, aber auch die Theorbe, auf der Lambert seine eigenen *Leçons de Ténèbres* begleitet hat.

Couperin komponierte seine *Leçons de Ténèbres* zwischen 1713 und 1717. Die ersten drei, für "Mercredy Saint", wurden veröffentlicht; die übrigen sechs sind leider spurlos verschwunden, obwohl der Komponist im Vorwort zur ersten Ausgabe erwähnt, daß er bereits drei *Leçons* für den "Vendredy Saint" komponiert hat und beabsichtigt, den ganzen Zyklus zu einem späteren Datum herauszugeben. Seine *Leçons* sind in viel größerem Maße als die seiner Vorgänger und Zeitgenossen absolute und zeitlose Musik, wobei allen zeitgebundenen stilistischen Merkmalen eine zweitrangige Bedeutung zukommt. Ebenfalls hält Couperin die ursprüngliche Besetzung für zwei Soprane als nicht unbedingt bindend:

"Die ersten und zweiten Lektionen für jeden Tag sind immer einstimmig, und die dritten zweistimmig; also genügen zwei

Stimmen zur Ausführung; obwohl die Gesangspartie im Diskantschlüssel notiert ist, kann jede andere Stimmgattung sie singen, zumal die meisten Begleiter heute transponieren können..." (Vorwort).

Bei keinem einzigen seiner Vorgänger oder Zeitgenossen ist der Gegensatz zwischen dem instrumentalen, transparent-himmlichen Charakter der hebräischen Buchstaben und der dramatisch-lyrischen Fülle der Verse stärker als bei Couperin. In musikalischer Hinsicht spricht Couperin (und wie meisterhaft!) die Sprache der "tragédie lyrique", wo deklamatorische und lyrische Elemente zu einer Einheit verschmelzen. Die Verse bilden ein großes lyrisches Rezitativ, und die Abschnitte, die Couperin nachdrücklich als solche bezeichnet, bilden keinen großen Unterschied zu anderen, die diese Bezeichnung nicht tragen, außer der Tatsache, daß die "Récitatifs" meistens mit einem lang anhaltenden Akkord im Baß beginnen. Am tiefsten ergreift die dritte *Leçon*: ein fast ununterbrochenes "Récitativ en duo", in dem Couperin sich deutlich als ein Erbe von Monteverdi und Carissimi zu erkennen gibt. – R. J.

1900 in Wien geboren, hat **Ernst Krenek**, wie kaum ein anderer, mit seiner vielfältigen Musiksprache unser Jahrhundert durchmessen. Über den Expressionismus in seinen ersten Werken, die noch unter dem Einfluß seines Lehrers Franz Schreker standen, kam er zur Atonalität, die in seinem für ihn mit bedeutendstem und auch längstem Werk, das noch für das Orchester der Mahlertradition geschrieben war, seiner *Zweiten Symphonie* von 1922, zur Kulmination fand. Über den Neoklassizismus (*Concerto grosso*, 1924) suchte er dann zu einer neuen zeitgemäßen Ausdrucksweise zu kommen, die er in seiner von amerikanischer Unterhaltungsmusik beeinflussten Oper *Jonny spielt auf* (1927) anwandte. Aus dieser Sackgasse heraus unternahm Krenek, bevor er sich dann die Zwölffontechnik aneignete, einen letzten Versuch, die romantischen Idiome in dem an Schubert erinnernden *Reisebuch aus den österreichischen Alpen* noch einmal fast ungebrochen zur Sprache zu bringen. Die Neuorientierung zur Zwölffontechnik hin war dann das Resultat einer langen Materialsuche, die auch durch die Auseinandersetzungen mit Th. W. Adorno angeregt wurde, und sie fand ihre erste große Anwendung in der Oper *Karl V* von 1938, dem Jahr seiner Emigration in die Vereinigten Staaten.

Als er sich im November 1941 an die Komposition seines Opus 93, der *Lamentatio Jeremiae prophetae*, machte, sah Krenek sich einer dunklen Zeit gegenüber: Europa war weit weggerückt, ob es ein Zurück gab, war ungewiß ihm fehlten Freunde und intellektuelle Gesprächspartner, Amerika traf Kriegsvorbereitungen, zu alledem war sein Broterwerb nicht gesichert – das Exil forderte seinen Tribut!

Krenek komponierte diese verzweifelte Klage des Propheten über den Untergang der Heiligen Stadt, ohne sich darum zu kümmern, ob dieses Stück überhaupt aufführbar war, denn vielleicht würde Musik ja nie mehr gespielt oder gesungen werden können. Den zu komponierenden Text stellte Krenek selbst aus den Klageliedern des Jeremias zusammen. Er beabsichtigte jedoch nicht, ein liturgisches Werk für den kirchlichen Gebrauch zu schreiben, sondern bediente sich dieser Auswahl, "weil sie durch die Autorität der Institution, die sie getroffen hat, geheiligt ist, einer Institution, in die ich hineingeboren und der ich zutiefst verbunden bin, seitdem das von den Nationalsozialisten beherrschte Deutschland meine österreichische Heimat mit der Vernichtung zu bedrohen begonnen hatte." Durch seine Studien der mittelalterlichen Musik inspiriert, begann Krenek, stets in Sorge um eine melodische Entwicklung, die Zwölffonreihen modal auszurichten und auch Konsonanzen, vor allem Oktaven, bei der Entwicklung nicht zu scheuen. Er unterteilte die Reihe in zwei komplementäre Sechstongruppen und wandte das Rotationsprinzip an, d.h. der erste Ton des Hexachords tritt an die letzte Stelle, neue Sechstongruppen entstehen und somit eine neue Zwölffonreihe, die jedoch der Originalreihe, so ähnlich ist, daß für das Ohr strukturelle und idiomatische

Parallelen hergestellt sind. – E. S.

CD 9-10

DIE VESPER DER BAROCKMUSIK

Die Vesper, das liturgische Abendgebet, ist das wichtigste Stundengebet des Offiziums. Den Kern der Vesper bilden in der römischen Liturgie fünf Psalmen, jeweils umrahmt von einer bestimmten Antiphon. Dem Psalmvortrag geht eine Einleitung voraus (*Deus in adiutorium*), danach folgt ein Hymnus und das *Magnificat*, unterbrochen von Orationen und gottesdienstlichen Handlungen. Die Komponisten haben die Vesper meist nur in Teilen und dem Musikstil ihrer Zeit entsprechend vertont. Unter den wenigen vollständig komponierten Zyklen sind die *Marienvesper* von Monteverdi, die *Vesperae solennes de confessore* von Mozart und die *Vespermesse* von Rachmaninow zu nennen.

Der Titel der Ausgabe von 1610 läßt keinen Zweifel aufkommen: die *Vesper*, für uns das bedeutendste Werk Monteverdis, tritt hier durch die graphische Anordnung in den Hintergrund. An erster Stelle erscheint die sechsstimmige Messe – *Missa da cappella fatta Sopra il motetto In illo tempore del Gomberti*. Als Erklärung hierzu wurde häufig auf die Widmung der Sammlung an den Papst Paul V. hingewiesen. Diese Hypothese hat den Vorteil, daß sie von vornherein das stilistische Problem aufwirft: Monteverdi soll demnach an die erste Stelle eine im alten Stil (*stile antico*) komponierte Messe gesetzt haben, um dem moderneren *stile concertato* etwas von seiner Kühnheit zu nehmen... Eine andere Erklärung bestünde darin, diese Veröffentlichung gemischten Stils als bewußte Äußerung des Komponisten zu betrachten: Monteverdi, der zehn Jahre lang Zielscheibe der Angriffe Artusis gewesen war, hätte auf diese Art seine Meisterschaft in beiden Stilarten unter Beweis stellen wollen. Auch was ihre Bestimmung angeht – soviel ist sicher – weisen diese beiden Werke Unterschiede auf: während die *Missa da cappella* ausdrücklich für Kirchenchöre (*ad ecclesiarum choros*) gedacht ist, ist die *Vesper*, ebenso wie die dazugehörigen *geistlichen Konzerte* für private oder fürstliche Kapellen bestimmt (*ad sacella sive principum cubacula accommodata*). Für den besonderen Gebrauch in einer fürstlichen Kapelle konzipiert, hätte zugleich auch die *Freizügigkeit des stile concertato* akzeptiert werden können. Wirklich spricht sehr viel dafür, daß die *Vesper* ursprünglich für den Hof (für die Kapelle des Fürsten von Mantua, Vincenzo Gonzaga) gedacht war. Es handelt sich um den Fürstenhof, für den Monteverdi bereits drei Jahre zuvor *Orfeo* zur Aufführung gebracht hatte.

Wir kennen den erforderlichen musikalischen Aufwand: nur wenige Orte in Italien hätten einen solchen Prunk mit ihren Mitteln ermöglichen können, besonders bezüglich der virtuoson Musiker und Sänger. Monteverdi war sich dessen bewußt: als Komponist im Dienste der Kirche gestattete er darum eine gewisse Flexibilität des Werkes, damit es sich an geringere Möglichkeiten anpassen ließ. Einige instrumentale Ritornelle des *Dixit* tragen so die Anweisung *ad libitum* (nach Belieben); auch bietet diese Ausgabe zwei Fassungen des *Magnificat* an: eine erfordert 7 Stimmen und sechs Instrumente (sie liegt in dieser Aufnahme vor); die andere, schlichtere, Fassung kommt mit sechs Stimmen und Continuo aus. Im übrigen sind die *sonata sopra sancta Maria* und die *Konzerte*, die eine feststehende instrumentale Besetzung bzw. virtuose Sänger erfordern, wie z.B. das siebenstimmige *Magnificat*, flexible Stücke: da sie in der Liturgie keinen vorrangigen Platz einnehmen, können sie durch stilistisch und technisch anspruchlosere Motetten ersetzt werden oder sogar durch liturgische Litanieen im Cantus planus. Wir stehen hier vor einem zentralen Problem, das kürzlich die Aufmerksamkeit der Kritiker gefesselt hat: ist die *Marienvesper* wirklich und in jeder Hinsicht eine liturgische Musik? Tatsächlich enthält sie die acht Gesänge des Ordinarium Missae in der Reihenfolge der Liturgie (für diese Epoche eine Seltenheit): den Introitus *Deus in adiutorium* und den dazugehörigen responsorialen Gesang *Domine ad adjuvandum*, die fünf Psalmen *Dixit Dominus*, *Laudate pueri*, *Laetatus sum*, *Nisi Dominus*, *Lauda Jerusalem*, den Hymnus *Ave maris stella* und das *Magnificat*. Dazwischen werden 4 Motetten oder Konzerte eingeschoben (*Nigra sum*, *Pulchra es*, *Duo Seraphim*, *Audi coelum*), sowie eine Instrumentalsonate *sopra sancta Maria*. Gerade diese fünf

Stücke lassen sich aber keiner Marienliturgie eindeutig zuordnen. Der Stellenwert, den sie in dieser Ausgabe annehmen, deutet darauf hin, daß sie hier das *Proprium Missae* bilden, indem sie allem Anschein nach die Wiederholungen der Antiphonen nach jedem der Psalmen ersetzen. Sie waren in der feierlichen Liturgie der *Vesper* in Norditalien recht verbreitet. Auch die instrumentale *sonate* kann diese Funktion einnehmen, ganz gleich, ob sie auf einem *Cantus firmus* aufgebaut ist oder den Litaneien entnommen ist. Dieser besonders in Venedig verbreitete Brauch läßt sich auch für das Jahr 1639 in Rom nachweisen, wie dies Maugars in seiner Abhandlung *Über das italienische Musikgefühl, Antwort an einen Neugierigen* belegt: "In den Antiphonen machten sie noch sehr gute Sinfonien, mit einer, zwei oder drei Violinen und Orgel, und mit einigen Erzlauten, die einander mit Melodien im Ballettakt antworteten."

Stilistisch verleihen im übrigen die *Konzerte* dem Werk eine eigene Note und tragen so noch zu der widersprüchlich anmutenden Vielfalt der Ausgabe bei. Wirklich ist die *Vesper* in vielerlei Hinsicht ganz und gar außergewöhnlich. Zunächst ist es selten, daß Veröffentlichungen für diese Art von Meßfeierlichkeiten eine genaue liturgische Anordnung der Stücke aufweisen. Hinzu kommt, daß musikalische Werke um 1610 gewöhnlich keine obligaten Instrumente benötigen. Drittens schließlich – und dies ist nicht von geringer Bedeutung – ist keine andere Ausgabe dieser Art bekannt, die völlig (mit Ausnahme der *Konzerte*) auf dem liturgischen *Cantus firmus* aufgebaut wäre. Monteverdi betont übrigens am Anfang der *Vesper* ausdrücklich: *Vespro della Beata Vergine da concerto, composto sopra canti fermi* ... als wolle er sich, über die stilistische Kühnheit hinaus, ganz bewußt in eine alte und ehrwürdige Tradition einreihen.

Auf diese Weise hat sich der Komponist in ein geradezu aussichtsloses Unterfangen begeben, indem er stilistisch unvereinbare Ziele miteinander verbinden wollte. Angesichts der Angriffe Artusis um 1605, und anläßlich des *Fünften Madrigalbuches*, bildet sich – wie man weiß, bei einem Versuch die *Seconda prattica* zu definieren – allmählich die Poetik Monteverdis heraus: "der Text soll nicht der Musik dienen, sondern ihr gebieten" ("l'oratione sia padrona del armonia e non serva"). Wie aber kann die so geforderte Ausdruckskraft sich in den engen Rahmen einpassen, der sich in Thema und Struktur aus dem *Cantus firmus* ergibt, vor allem wenn es sich um Psalmtöne handelt, deren Natur den Komponisten von vornherein zur Einheitlichkeit, besonders in Modalität und Harmonie, zwingt? Monteverdi stellte sich dieser Herausforderung in der *Vesper* mit vollendeter Meisterschaft. Um den Erfolg dieser Unternehmung wirklich würdigen zu können, genügt es, das *Dixit* oder das *Magnificat* zu hören: trotz des ständig spürbaren Rahmens der Psalmenrezitation, die als *Cantus firmus* und in der Polyphonie vom *Cantus* auf den *Bassus* versetzt erscheint, hat jeder Vers des Textes seine eigene Färbung und bildet eine selbständige Einheit. In noch anderer Hinsicht gibt der Introitus *Domine ad adiuvandum* in seiner einleitenden Stellung sinnbildlich den Ton des Werkes an, indem er eine stilistisch provokative Gegenüberstellung vornimmt: die Rezitation der Psalmodie, die nach liturgischer Tradition polyphon im *falso bordone* ausgeführt ist, überlagert hier eine instrumentale *toccata*, nämlich die Ouvertüre des *Orfeo* ... Hier tritt besonders deutlich die Absicht zutage, in dem Werk Weltliches und Geistliches im gleichen Ausdruck zu vereinen. Dies wird von Monteverdi ebenfalls in den vier *Konzerten* geleistet, in denen er deutlich Stil und Ausdrucksmittel des *Madrigale concertato* und der Oper verwendet. Er kombiniert hier *recitar cantando* und *affetti* des Neuen Gesangs à la Caccini (in *Nigra sum*) mit vokaler Virtuosität im manieristischen Stil des ausgehenden 16. Jahrhunderts (*Duo seraphim* und *Audi coelum*) ebenso wie mit dem fast theatralischen Echodialog (*Audi coelum*), in dem das zentrale Wortspiel (maria-maria) durch seine Stellung zum Werk als Ganzem, etwas Barockes und in Ansätzen bereits Venezianisches hat. – J.-P. O.

"Zur Komposition der Musik und als Kapellmeister wurde unter so vielen, die sich in Venedig finden, Signor Rueti ausgewählt, dem man ausdrücklich vorgab, so viele Sänger und Instrumentalisten zu versammeln, wie er sie in der Stadt finden konnte, um so den großartigen Vorstellungen Seiner Exzellenz zu entsprechen, welche die erlesenste und feierlichste

Musik wünschte, die sich finden konnte.“

Seine Exzellenz – das war Seigneur Hamelot de la Houssaye, im Jahr 1638 der französische Botschafter in Venedig. Und die “erlesenste und feierlichste Musik”, die der Edelmann bestellt hatte, diente einem ganz besonderen Anlaß: Im Herbst 1638 feierte man in Venedig mit großem Pomp die Geburt des französischen Thronfolgers, Ludwig XIV., dem späteren Sonnenkönig. Dafür war dem Seigneur de la Houssaye das Beste gerade gut genug: Die prachtvolle Kirche San Giorgio, die sich gegenüber dem Dogenpalast erhebt, erschien als geeignete Stätte für die “solennissima Messa” und das *Te Deum*, das man zur Danksagung vorsah. Anschließend fuhr man in Gondeln den Canal Grande hinauf zum Palazzo des französischen Botschafters, vergnügte sich dort noch tagelang mit Stierjagden, üppigen Banketten, einem “Ball der jungen Damen”, Theaterspielen und mit abendlichem Feuerwerk.

Die Musik spielte bei all diesen Festlichkeiten eine wesentliche Rolle, sei es im Gottesdienst, als erlesene Tafelmusik während des Banketts oder als Tanzmusik auf dem Ball. Von größter Bedeutung war dabei die Musik für die Festmesse in San Giorgio, die “Signor Rueti” komponierte und leitete. “Signor Rueti”, das war niemand anderes als Giovanni Rovetta, der Vize-Kapellmeister des Markusdoms, der als rechte Hand des Maestro Claudio Monteverdi direkt dem Dogen von Venedig unterstellt war. Bereits 1626 hatte der damals 30jährige Rovetta das begehrte Amt des Vizekapellmeisters am Markusdom erhalten, wo er seine musikalische Laufbahn als Knabensopran begonnen hatte und sich später vom Instrumentalisten zum *vize-maestro* hocharbeitete, um Monteverdi dann 1644 als *maestro di cappella* zu folgen und die renommierteste Kirchenkapelle Norditaliens bis zu seinem Tod im Jahr 1668 zu leiten. Der Auftrag des französischen Botschafters zeigt, wie sehr man Rovettas Musik in Venedig bereits in den 30er Jahren schätzte: Nach dem oben zitierten Festbericht von 1638 versetzte die “wundersame Harmonie der süßen Gesänge” das Publikum geradezu in Ekstase. Für Giovanni Rovetta war dieser Auftrag ein wichtiger Meilenstein in seiner Karriere, zumal er ihm einen Anlaß bot, eine umfangreiche Musiksammlung herauszugeben: 1639 erschienen seine *Messa, e salmi concertati* op.4, mit seiner “solenissima Messa” von 1638, zwölf Vesperpsalmen und einem *Magnificat*. Auf dem aufwendigen, zweifarbig gedruckten Titelblatt ist Rovettas Widmung an den König von Frankreich besonders hervorgehoben, und im Vorwort bezieht er sich explizit auf seinen “geringen Dienst” anlässlich der Dankesfeier zur Geburt des erlauchten Dauphin – für Rovetta eine einmalige Gelegenheit, seinen Zeitgenossen die hohe Qualität seiner Musik und sein eigenes Ansehen bei den Mächtigen der Zeit zu demonstrieren.

Die vorliegende Auswahl von fünf Vesperpsalmen und dem *Magnificat* aus Giovanni Rovettas *Messa e salmi concertati* von 1639 ist jedoch nicht der Versuch, eine Vesper zu rekonstruieren, wie sie zur Geburtsfeier 1638 erklingen sein könnte. Der Chronist beschreibt nur die “messa solenne” und ein *Te Deum* sowie einige nicht näher gekennzeichnete solistische Stücke – ein Vespergottesdienst von der Pracht, wie sie sich in Rovettas Psalmen findet, hätte auf jeden Fall Erwähnung gefunden. Dennoch ist das heutige Programm mit der Feier von 1638 eng verbunden, denn die Psalmvertonungen geben eine Vorstellung davon, was man sich in Venedig Ende der 1630er Jahre unter einer “musica solenne” für die Hofkirche der Kirche vorstellte. Giovanni Rovettas Vesperpsalmen sind für Solisten, Chor und Instrumente komponiert. Im kaleidoskopischen Wechsel von Soli, Duetten, chorischen Tutti und Instrumentalritornellen bieten die Komponisten die gesamte Vielfalt des concertato-Stils, der sich seit dem frühen 17. Jahrhundert zur führenden Kompositionsweise in der geistlichen und weltlichen Musik entwickelte. – L. M. K.

CD 11-16

Die Großen Oratorien

Das Oratorium war, ebenso wie die Oper, eine italienische Erfindung. In beiden Gattungen werden Sänger eingesetzt, um dramatische Geschichten zu erzählen: Geschichten, die von Dichtern erfunden, von Komponisten vertont und vor Zuhörern

gespielt werden. Jedoch, während Opern klassische und nicht-christliche Themen haben, sind die Stoffe des Oratoriums geistlich-katholisch. Die Erfinder der Oper wurden unsterblich, aber der Erfinder des Oratoriums wurde heiliggesprochen. Die geistliche Bruderschaft (*congregazione*), die das Oratorium entwickelte, wurde in den 1550er Jahren in Rom von St. Philipp Neri gegründet. Unter seiner Leitung sangen die Mitglieder geistliche Gesänge (*Laudes*) in ihrem Betsaal, dem "Oratorio"; etwas später begannen sie, geistliche Spiele aufzuführen, mit zunehmendem Erfolg bei den Gläubigen. Schon bald wurde der musikalische Opernstil mit Arien und Rezitativen eingeführt, und die instrumentale Begleittechnik des *basso continuo*. Oratorien wurden nicht szenisch aufgeführt, aber der Aufführungssaal oder Kirchenraum war oft prächtig geschmückt, und die Zuhörer erschienen im Sonntagskleid wie zum festlichen Kirchenbesuch. Gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts war die Gattung – unter verschiedenen Namen – schon in vielen italienischen Städten und auch in Wien eingebürgert. Die Träger der Oratorienpflege waren kirchliche Bruderschaften, städtische Gesellschaften, Akademien, Klosterschulen und Konservatorien, sowie zunehmend auch Adlige in ihren privaten Residenzen. Die Aufführungen fanden gewöhnlich in der Fastenzeit oder an hohen Kirchenfesten statt und waren mit Gottesdiensten verbunden. Die Zuhörer des Oratoriums konnten die schönen Stimmen der Kastraten (bzw. später der Frauen) genießen und – im Unterschied zum Opernpublikum – gleichzeitig etwas für ihr Seelenheil tun.

In Venedig, der Hauptstadt der Oper, gab es Oratorien erst seit den 1660er Jahren. Die Bruderschaft von Santa Maria della Fava begann die Praxis mit zunächst bescheidenen Mitteln, konnte jedoch schon bald bekannte Komponisten wie Carlo Pallavicino und Giovanni Legrenzi verpflichten. Man arbeitete auch mit den venezianischen Konservatorien zusammen, wo ellenlose Mädchen musikalisch erzogen wurden, die als Sängerinnen zu geringen Gagen eingesetzt werden konnten. Die Instrumentalisten wurden gewöhnlich von der Markusbasilika ausgeliehen.

Die Hauptstadt des Oratoriums war immer noch Rom, wo Alessandro Scarlatti die meisten seiner Werke in dieser Gattung schrieb. Alessandro Scarlatti (1660-1725) komponierte 38 Oratorien, geistliche Kantaten und Passionen, von denen 21 erhalten sind. Die autographe Partitur des hier eingespielten Werkes trägt den Titel "*Il primo omicidio, Oratorio a 6 voci ... Venezia, Gennaio 1707*" ("Der erste Mord, Oratorium für 6 Stimmen ...Venedig, Januar 1707"); am Ende der Partitur findet sich das Tagesdatum "*7 Gennaio 1707*".

Der Inhalt des Werkes – die tragische Geschichte von Kains Brudermord und seine Bedeutung für die Heilsgeschichte – war für Oratorien typisch. Mehrere Oratorien mit dem Thema von Kain und Abel wurden im 17. und 18. Jahrhundert geschaffen. Die Handlung ist, wie üblich, in zwei Teile gegliedert. Die Personen sind Adam (Tenor), Kain (Sopran), Kain (Alt), Abel (Sopran), die Stimme Gottes (Alt) und die Stimme Luzifers (Baß). Außerdem ertönt einmal die Stimme des getöteten Abel (Sopran) vom Himmel herab. Es gibt keine Einteilung in Szenen, aber die Monologe und Dialoge der Personen wechseln regelmäßig mit Da capo-Arien ab, wie in der damaligen Oper.

Teil 1: In charakteristisch kontrastierenden Arien beklagen Adam und Eva ihren Sündenfall, der sie das Paradies gekostet hat, und halten ihn ihren Söhnen als Mahnung vor. Der süß-unschuldige Abel tröstet seine Eltern mit einer Schäfer-Arie: er hofft, Gott mit dem Opfer eines Lämmchens aus seiner Herde zu versöhnen. Der eifersüchtige Kain besteht darauf, daß er als Erstgeborener das Versöhnungsopfer ausführt. Adam und Eva stimmen beiden Vorschlägen zu. Die Brüder singen dann ein Duett ("Dio pietoso"), in dem sie das (unterschiedliche) Gelingen ihrer Opferbrände beschreiben, wobei Kain bereits Morddrohungen gegenüber Abel murmelt. Die Stimme Gottes segnet Abels Opfer in einem Akkompagnato-Rezitativ und einer Arie, von Adam und Eva in einem Duett bekräftigt. Eine Instrumentalsinfonia ("Grave, e orrido, e staccato") kündigt die Stimme Luzifers an, die Kain ins Ohr flüstert. Kain beschließt, Abel zu ermorden, was er in einer "a parte" (beiseite) gesungenen Arie ausdrückt. Der erste Teil des Oratoriums schließt mit einem Dialog und einem Duett der beiden Brüder, in dem Abels Unschuld und

Gutgläubigkeit mit Kains haßerfüllten Randbemerkungen kontrapunktiert ist.

Teil 2: Auf Kains Vorschlag sind die Brüder aufs Feld gegangen. Kain hört das Plätschern des Baches und das Rascheln des Laubs wie eine böse Vorahnung; Abel antwortet ihm, er höre nur Friede und Behagen. Diese beiden Natur-Arien stehen in derselben Tonart (d-moll), sind aber ausgezeichnet kontrastiert. Der Totschlag ereignet sich im folgenden kurzen Dialog: er endet mit Abels Ausruf "Io moro" ("ich sterbe") und einem kurzen Instrumentalstück. Nun ergibt sich eine längere Auseinandersetzung zwischen der Stimme Gottes und Kain. Jeder der beiden singt zwei Arien, die Stimme Gottes außerdem ein begleitetes Rezitativ. Kain bereut: Seine letzte Arie ist ein faszinierendes Porträt innerer Qualen. Wiederum kündigt eine "schreckliche" Sinfonia die Stimme Luzifers an, der Kain mit kriegerischer Musik ermutigen will, aber von dessen reumütiger Stimmung zurückgewiesen wird. Die letzte "Szene" erzählt zunächst Evas Vorahnung des tragischen Ausgangs in einem Duett mit Adam, danach das wundersame Erklingen von Abels Stimme aus der Höhe, wo er himmlische Freuden genießt. Es folgen die Klagen Evas (ein "Siciliano" in c-moll) und Adams (kontrapunktisch, chromatisch, in h-moll). Adam gibt schließlich seiner Hoffnung auf weitere Kinder Raum; in einer Schäfer-Arie ermutigt ihn die Stimme Gottes, die Erlösung verspricht. Adams Schluß-Rezitativ führt zu einem freudigen Finale, das Adam und Eva zusammen im Stil einer Gigue vortragen (D-dur). – R. S.

Im Jahr 1742 befand sich **Händel** auf einem Tiefpunkt seiner Karriere. Er hatte sich noch nicht ganz von der Katastrophe des Jahres 1738 erholt. Damals hatte er im Alter von über fünfzig Jahren seinen Traum aufgeben müssen, die Engländer von der italienischen Oper zu überzeugen, deren Verbreitung er dreißig Jahre seines Lebens gewidmet hatte. Wirtschaftlich ruiniert, von allen verlassen, krank, war der Gigant zusammengebrochen, und seine Gegner konnten sich der Hoffnung hingeben, nie wieder etwas von ihm zu hören.

Aber Händel hatte dieses frühere Schlachtfeld schon hinter sich gelassen; er konzentrierte seine Kräfte auf einen anderen Kampf. Schon 1739 brachte er die ersten der zahlreichen Oratorien heraus, die ihn auf die Höhe eines unangreifbaren Ruhms führen sollten. Zwar wurden *Saul, Israel in Egypt* und *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato* vom Londoner Publikum mit Verwunderung und eher kühl aufgenommen, doch hatte er immerhin einen neuen Weg gefunden. Es war nur ein mäßiger Erfolg, aber er versetzte den Komponisten in die Lage, wieder aktiv am Musikleben teilzunehmen und einen Großteil seiner Schulden zu bezahlen.

Im Herbst 1741 reiste Händel auf Einladung des Lord Lieutenant of Ireland nach Dublin; die irische Hauptstadt erlebte damals ihr Goldenes Zeitalter: bevölkerungsmäßig war sie die zweitgrößte Stadt des Königreichs, kulturell eines der lebhaftesten Zentren der Literatur und der Musik. Das Publikum, das am 13. April 1742 die Erstaufführung des **Messias** mit großer Begeisterung aufnahm, hatte nichts gemein mit dem provinziellen Publikum der Karikaturen. Es war eine Gesellschaft kunstsinniger Menschen, die mit Sicherheit aufgeschlossener und vielleicht auch anspruchsvoller waren als ihre Londoner Verwandten. Das Oratorium war in Irland ein triumphaler Erfolg. Umso schlimmer war die kalte Dusche, die den Komponisten erwartete, als er sein Werk in der Hauptstadt zur Aufführung bringen wollte. Eine Clique von Frömmeln intrigierte mit Unterstützung des Bischofs von London gegen ihn. "Der Name des Messias ist zu heilig, als daß man ihn auf der Bühne eines Theaters aussprechen dürfte. Eine Kirche ist ein zu heiliger Ort, als daß man dort Schauspieler dulden könnte." In dieser unsinnigen Alternative suchten ihn seine Gegner zu fangen und wie in einer Zwickmühle matt zu setzen, und Händel mühte sich vergebens, die Sache dadurch zum Guten zu wenden, daß er sein Werk ohne Angabe des Titels ein *Sacred oratorio* nannte.

In den folgenden sechs Jahren war der *Messias* eines von vielen Händel-Oratorien und kam nur hie und da einmal zur Aufführung. Erst 1750 besserte sich die Lage, als Händel Aufführungen seines Meisterwerks zu einer ständigen Einrichtung einer der populärsten Stiftungen Londons machte. Jedes Jahr dirigierte er selbst zu wohltätigen Zwecken ein oder zwei Aufführungen des

Messiah in der Kapelle des Foundling Hospital, einem Heim für Findelkinder. Die gesamte feine Gesellschaft Londons drängte in diese Konzerte, in denen der alternde, mittlerweile blinde Komponist alleiniger Herr und Meister war.

Der *Messiah*, wie Händel ihn stets aufgeführt hat, unterscheidet sich ganz erheblich von dem, was wir heute zu hören bekommen. Die aufführungspraktischen Probleme des Stimmtons und der verwendeten Instrumente sind nicht der einzige Unterschied. Schon im ausgehenden 18. Jahrhundert machte sich bei den großen Konzerten der Händel-Feste, die Joseph Haydn so bewunderte, ein Hang zur Gigantomanie bemerkbar. Obwohl einige Kritiker diesen Monumentalstil der Aufführungen bemängelten, sollte sich dieser das ganze 19. Jahrhundert hindurch erhalten und immer mehr steigern, so daß die ganze Prägnanz der Händelschen Klangrede von Masseneffekten zugedeckt wurde. Das setzte sich fort bis in unsere Zeit, und heute endlich haben die guten Interpreten gelernt, auf ausgewogene Besetzungsstärken zu achten, denn nur so erschließt sich das Werk in seinem wahren Gehalt.

Es wird jedoch allzu leicht vergessen, daß Händel sich niemals mit einer Stammbesetzung von nur vier Solisten zufriedengegeben hat. Bei der Uraufführung waren es neun und 1758, als der Komponist sein Werk zum letztenmal dirigierte, waren es noch sechs (vielleicht auch sieben). Über die Jahre wechselte die Anzahl der Solisten; es waren im übrigen nicht immer die gleichen Stimmlagen, die einfach besetzt wurden. Händel scheint es in diesem Punkt eher um die dramatischen Möglichkeiten gegangen zu sein, die sich aus dem Gegeneinanderstellen der Stimmfarben ergeben, als lediglich um die Übereinstimmung der Stimmen mit der Partitur.

Der *Messiah* ist ein Oratorium, und als solches ist er gewissen Regeln unterworfen, die denen des Theaters nicht unähnlich sind. Er will uns für eine dramatische Geschichte interessieren, die er in Einzelereignissen darstellt. Dennoch ist eines festzuhalten: Christus, die zentrale und einzige Person der Handlung, tritt niemals unmittelbar in Erscheinung. Zwei kurze narrative Abschnitte ausgenommen, sind die verwendeten Texte nicht den Evangelien entnommen. Im Textbuch kommen die Propheten zu Wort, der Apostel Paulus, der heilige Johannes der Offenbarung. Es dreht sich alles um eine Person, die wir niemals zu Gesicht bekommen. Einige Kritiker sind deshalb in scherzhafter Despekterlichkeit so weit gegangen, einen Vergleich mit der *Arlésienne* von Bizet anzustellen.

Anders als in den großen protestantischen Passionen ist die menschliche Tragödie des leidenden Christus nicht der einzige Gegenstand des Händelschen Meisterwerks. Das Werk ist vielmehr als eine religiöse Betrachtung über das Wirken des Erlösers im Leben des Menschen anzusehen. So ist der *Messiah* in drei Teile gegliedert, die jeweils Träger einer selbständigen dramatischen Handlung sind. Die geniale Leistung Händels besteht darin, daß es ihm gelungen ist, in einem fast schon metaphysisch zu nennenden Diskurs die Spannung aufrechtzuerhalten. Dennoch ist es nicht so, daß alles vorhersehbar wäre. Der Zwiespalt zwischen dem Frieden Gottes (das Wort "*peace*" kehrt im Text ständig wieder) und der irdischen Trübsal des Menschen bleibt bis zum Amen am Ende ungelöst.

Alles in allem hat der *Messiah* gleichermaßen liturgische wie theatralische Züge. Ein musikalischer Diskurs von drei Stunden Dauer, der in Szenen gegliedert ist und von der Klangpracht der großen Chöre wirkungsvoll unterstrichen wird, vermittelt den Kern dessen, was wir über unsere Erlösung wissen und beherzigen müssen. Ein erster Teil erklärt die Ordnung Gottes, er erzählt vom Frieden der Lämmer in der Herde, von der Süßigkeit, sein Joch zu tragen; er gipfelt in der Schilderung der Geburt Christi. Der zweite Teil steht in schroffem Gegensatz dazu, er steht im Zeichen der Gewalt. Er spricht zu uns von den unsagbaren Schmerzen Christi, der sich für uns geopfert hat, von der Auflehnung gegen die Ordnung Gottes, von Aufruhr und Kampf, aber er endet mit dem Siegesruf des berühmten "*Hallelujah*". Der letzte Teil geht uns als Menschen noch unmittelbarer an: es ist unser eigener Tod, den der Sieg des Lammes überwindet und gewissermaßen ungeschehen macht. So ist am Ende nur noch der Segen zu singen und das beglückende Amen.

Die Vertonung dieser gewaltigen Predigt beeindruckt durch ihre Klangfülle. Wohlgemerkt: Klangfülle, nicht Lautstärke; erst nach dem Tod des Komponisten hat man seinem *Messiah* durch gigantische orchestrale Überbesetzung die Monumentalität eines babylonischen Tempels aufgezungen. – J.-F. L.

In einem Brief an seinen Freund Eduard Devrient berichtet Felix Mendelssohn Bartholdy im Jahre 1832: "Ich soll für den Cäcilienverein ein Oratorium machen... Der Gegenstand soll der Apostel Paulus sein, im ersten Theil: die Steigung Stephani und die Verfolgung, im zweiten Theil: die Bekehrung, im dritten das christliche Leben und Predigen und entweder der Märtyrertod, oder der Abschied von der Gemeinde". Bald gewinnen die Vorstellungen des Komponisten festere Formen. "Die Worte möchte ich aus Bibel und Gesangbuch hauptsächlich und dann Einzelnes frei haben."

Mendelssohn stellt den Text in Zusammenarbeit mit einigen Freunden zusammen, vor allem mit dem Theologen Julius Schubring, den er 1825 in Berlin kennengelernt hatte und der ihn auch später bei seinem zweiten Oratorium *Elias* maßgeblich unterstützte. Dennoch sollten bis zur vollständigen Ausarbeitung mehr als vier Jahre vergehen. Als das Werk dann 1836 unter Leitung des Komponisten auf dem 18. Niederrheinischen Musikfest in Düsseldorf zum ersten Male erklang, wurde es zu einem triumphalen Erfolg, der alles in den Schatten zu stellen schien, was an Oratorien seit Haydns Spätwerken in Deutschland geschrieben worden war. Von Düsseldorf trat der *Paulus* seinen Siegeszug durch Europa an. Das Werk wurde noch einmal überarbeitet und schließlich innerhalb der nächsten achtzehn Monate mehr als fünfzigmal an über vierzig Orten zur Aufführung gebracht. Es erreichte damit eine Popularität, die erst durch den *Elias* übertroffen werden sollte.

Gegenüber der ursprünglich dreiteiligen Konzeption vollzieht sich die Handlung in zwei großen Abschnitten. Stephanus verkündet die Lehre des Herrn und wird – durch falsche Zeugen verleumdet – ob dieser "Gotteslästerung" von der aufgebrachtten Menge gesteinigt. Saulus von Tarsus ist einer der wütendsten Gegner der christlichen Lehre. Auf dem Wege nach Damaskus aber begegnet ihm die Stimme Jesus von Nazareth. Zunächst drei Tage mit Blindheit beschlagen, wird er auf Geheiß Gottes durch Ananias wieder sehend und begreift seine wahre Vorsehung. Er läßt sich taufen und wird unter dem Namen Paulus zum eifrigen Verfechter des neuen Glaubens. Als Apostel zieht er zusammen mit Barnabas durch die Lande, um andere zu bekehren und den Frieden zu verkündigen. Doch gerät er in die gleiche Situation wie einst Stephanus. Das aufgebraute Volk fordert seinen Tod, der nur durch die Hilfe des Herrn vereitelt wird. Paulus begibt sich nach Jerusalem zu neuen Taten...

Dieser inhaltliche Rahmen beflügelte Mendelssohn zu einer eindrucksvollen und vielseitigen musikalischen Gestaltung, die in gelungener Weise Elemente der Tradition mit aktuellen Tendenzen des 19. Jahrhunderts verband. Gerade diese Stilbezüge zu entdecken, macht das aufmerksame Hören des Oratoriums zu einem wahren Erlebnis. Von jeher war dem Publikum die besondere Rolle des Chorals aufgefallen. Schon in der Ouvertüre erklingt der mehrfach im Werk aufgegriffene Choral "Wachet auf, ruft uns die Stimme". Ob in dieser Form oder als schlichter Choral, ob als *Choralmotette* (Nr.35) oder als Satz mit selbständigen Orchesterzwischenspielen den Zeigenossen schien der Choral einbau äußerst fragwürdig, erinnerte er doch zu sehr an die Musik der Vergangenheit. Für Mendelssohn aber war sein Einbeziehen eine Selbstverständlichkeit. Nur wenige Jahre zuvor waren bereits mehrere Choralkantaten (u. a. über den Choral "Wir glauben all an einen Gott", der auch als *cantus firmus* im Choralabschnitt "Aber unser Gott ist im Himmel", Nr.35, erscheint) entstanden, in denen sich Mendelssohn mit dem großen Vorbild Bach auseinandersetzt. In diesem Zusammenhang schrieb der junge Komponist: "Hat es Ähnlichkeit mit Sebastian Bach, so kann ich wieder nichts dafür, denn ich habe es geschrieben, wie es mir zu Muthe war, und wenn mir einmal bei den Worten so zu Muthe ist, wie dem alten Bach, so soll es mir um so lieber sein. Denn du wirst nicht meinen, daß ich seine Formen copiere, ohne Inhalt: da könnte ich vor Widerwillen und Leerheit kein Stück zu Ende schreiben." Diese Worte können auch auf den *Paulus* bezogen werden, indem Mendelssohn ebenso das Ideengut Bachs mit Eigenem zu verschmelzen suchte.

Neben den Chorälen gehören die betrachtenden Chöre (etwa Nr.10, 21 42) und die großen Eingangs- und Schlußchöre nur bedingt zur Handlung. In ihrem ausgesprochen prächtig angelegten Vokalsatz, den bis zur Hymnik gesteigerten Spannungsbögen, dem ausgeglichenen Verhältnis von akkordischen und polyphon aufgelockerten Passagen leuchtet am ehesten das Vorbild Georg Friedrich Händels durch, dessen Oratorien Mendelssohn in England kennengelernt und dessen "Israel in Ägypten" er 1833 zum Düsseldorfer Musikfest aufgeführt hatte. Doch gilt auch hier, was zu den anderen historisierend anmutenden Formen zu sagen wäre. Sie entstanden zu einer ganz anderen Zeit, unter anderen Voraussetzungen und Zielstellungen und müssen daher anders klingen und wirken. Mendelssohn faßte das in die Worte, "daß alles Alte, Gute neu bleibt, wenn auch das Hinzukommende anders werden muß als das Alte, weil es von neuen und anderen Menschen ausgeht." – R. W.

CD 17-19

MUSIK DER REFORMATION

Eine Errungenschaft der Reformation im 16. Jahrhundert war bekanntlich die "Demokratisierung" der Musik im Gottesdienst: anstelle der Schola, bestehend aus eigens dafür ausgebildeten Sängern übernahm nun die Gemeinde der Gläubigen die Ausführung des liturgischen Gesangs. Durch diese Sänger, die es schon in der Frühkirche gegeben hat, war das Christenvolk im kirchlichen Zeremoniell zum Schweigen verurteilt gewesen. In den Gottesdiensten der protestantischen Kirchen war es von Anfang an die gesamte Gemeinde, die dem Geistlichen mit einstimmigen Hymnen antwortete, Kirchenliedern in der Volkssprache auf Melodien, die leicht zu behalten und zu singen waren. In der lutherischen Kirche führte dies zu der von Martin Luther selbst angeregten Entstehung des gewaltigen Choralbestandes, bei den Calvinisten bildete sich der Psalter mit den 150 Psalmen Davids heraus, die Clément Marot und Théodore de Bèze in Versform ins Französische übertragen hatten. Diese abgeschlossene, auf Bibeltexten beruhende Sammlung wurde mit allen Versen innerhalb von etwa sechs Monaten, also zweimal im Jahr durchgesungen, verteilt auf die Gottesdienste am Sonntagmorgen, am Sonntagnachmittag und am Mittwoch, dem Gebetstag. Weniger bekannt ist, daß in der reformierten Kirche Frankreichs die musikalische Praxis nicht mit dem Verlassen der Kirche oder der Schule endete, vielmehr wurde der Psalmengesang, an dem man die Kinder schon sehr früh teilnehmen ließ, auch in Verbindung mit den Bibellesungen im Familienkreis gepflegt, er diente also auch zur Ausschmückung häuslicher Andachten. Er war sogar auf den Straßen und in den Werkstätten zu hören, wo die Handwerker ihn häufig bei der Arbeit sangen. In den gebildeten Gesellschaftsschichten, in deren Häusern man zur anspruchsvollen Unterhaltung mehrstimmig musizierte, wurden die Psalmen, und später auch die geistlichen Lieder, nach und nach zu einem festen Bestandteil des Repertoires; sie verdrängten rasch die als töricht, oberflächlich und roh, mit einem Wort als unmoralisch empfundenen weltlichen Lieder. Von 1542 bis Ende des 16. Jahrhunderts schöpften zahlreiche Komponisten aus dem geistlich-literarischen Schatz des Hugenottenpsalters und der zugehörigen Melodien des Kirchengesangs und machten ihn zum Gestand mehrstimmiger Kompositionen unterschiedlichster Form, Besetzung und Dauer, *"nicht in dem Bestreben, ihren Gesang in der Kirche einzuführen, sondern vor allem zur häuslichen Erbauung und Freude im Herrn"* (Claude Goudimel, 1565). Einige der Psalmen wurden im motettischen Stil vertont, d.h. alle Verse wurden durchkomponiert; es entstanden auf diese Weise sehr umfangreiche mehrteilige Kompositionen. Meist wurden die Psalmen aber in weniger weitschweifiger Form mehrstimmig gesetzt, mit der Melodie im Tenor oder im Sopran, wobei alle Psalmverse auf die Melodie des ersten Verses gesungen wurden. Die Kunstmusik der Reformation in Frankreich ist aber nicht auf die mehrstimmige Psalmvertonung beschränkt. Kaum weniger

umfangreich ist der Bestand an geistlichen Chansons. Unter diesen Begriff fallen alle Kompositionen auf religiöse oder moralisch belehrende Texte, die nicht paraphrasierte Psalmen sind. Da sie nicht an eine vorgegebene Melodie gebunden sind, sind sie freier, oft auch kühner in der Faktur und stehen stilistisch der weltlichen Chanson nahe. – M. H.

Die Psalmmelodien erfand Tallis für einen neuen metrisch gebundenen Psalter, den Erzbischof Matthew Parker 1567 schrieb; sie bilden den Kern protestantischer musikalischer Ästhetik, schlichte, homophone Vertonungen, in denen das (biblische) Wort absoluten Vorrang hat. Byrds Motetten, die oft subversive politische Zwischentöne enthalten, für Katholiken geschrieben, die die anglikanische Kirche nicht anerkannten, stehen dem jedoch diametral entgegen. Sie sind keinesfalls schlicht, sondern schöpfen die Ausdrucksmöglichkeiten chorischer Mehrstimmigkeit als Antwort auf den emotionalen Gehalt des Textes voll aus. Dennoch haben beide Werkzusammenstellungen mehr gemeinsam als es zunächst den Anschein hat. Jede von ihnen wurde eher für gläubige Christen geschrieben, die diese Musik in der Intimsphäre ihrer Wohnung aufführen, als für professionelle Chöre in Kapellen und Kirchen. Die Vermutung liegt nahe, dass solche Aufführungen meist eine sehr kleine Besetzung hatten (wenn auch nicht unbedingt solistisch, wie manche Wissenschaftler dogmatisch vorschlagen), dass sie aber doch nicht mehr Sänger erforderten, als um einen Esstisch passen oder – bei den Begüterten – in eine Privatkapelle. Zwar waren es Interpretationen von Amateuren, aber nicht unbedingt laienhaft.

Trotz all ihrer Strenge fehlen den Psalmen von Thomas Tallis nicht die eigenen Ausdrucksmöglichkeiten. Ihre offenkundige Schlichtheit gehört zwangsläufig in dieses Genre: metrisch gebundene Psalmen waren dazu gedacht, von einer möglichst großen Menge von Leuten gesungen zu werden. Die Vielfalt dieser Vertonungen wird größtenteils erreicht durch den Einsatz unterschiedlicher Tonarten und rhythmischer Besonderheiten, um jeder Melodie ihren unverwechselbaren Charakter zu geben. – M. O'D.

Die *full anthems* von Purcell gehen auf die Antiphon des Mittelalters zurück. Sie stehen in der polyphonen Tradition und orientieren sich an Byrd und Tallis; die Texte sind dem Alten Testament und vor allem den Psalmen entnommen, und durch ihre schlichte Melodik, die einfache kontrapunktische Struktur "Note gegen Note" und den Syllabismus sind sie den Gläubigen unmittelbar verständlich. Als vertonte Gebete, die zum Gebrauch im Gottesdienst bestimmt, aber nicht Teil der Liturgie sind, haben die *full anthems* eine ähnliche Funktion wie der lutherische Choral. Die poetische Kraft der Bibeltexte inspiriert den Komponisten und spricht seine Empfindsamkeit an. Wer in der anglikanischen Kirchenmusik dieser Zeit Inbrunst und Frömmigkeit sucht, der findet sie in den *full anthems* von Purcell, insbesondere in den wunderbaren Bußanths wie *Remember not, Lord, our offences; Hear my prayer, o Lord* und *O Lord, God of Hosts*, die alle zwischen 1680 und 1682 entstanden sind und wahrscheinlich für Westminster Abbey bestimmt waren. Diese Anthems haben eine Kraft des Ausdrucks, die tief bewegt, und sie zeigen das Feingefühl, die würdevolle Gemessenheit und Schlichtheit, die allen großen Werken der anglikanischen Kirchenmusik eigen ist. – C. H.

1577 acht Jahre vor der Geburt von Heinrich Schütz, raffte die Pest in Weissenfels – wo der Komponist einen Teil seiner Kindheit verbrachte – sechshundertsechzig Menschen hinweg – fast ein Drittel der Bevölkerung. Die Seuche forderte 1585 fünfhundertsechsunundneunzig Opfer, 1599 waren es vierhundertzweiundneunzig und mehr als neunhundert im Jahre 1610. Zu den Plagen der Pest und der Ruhr kamen die verheerenden Folgen eines außergewöhnlich grausamen Krieges, sowie auch die Radikalität der Ideologien und die Ausschreitungen hysterischer Rechtsprechung: 1589 – als Schütz gerade vier Jahre alt war – verbrannte man im Kloster von Quedlinburg im Harz, in der Nähe von Weissenfels, an einem einzigen Tag 133 Hexen. Der Geist des Todes schwebte über dem ganzen Jahrhundert. Vielleicht waren die Gräueltaten der Wirklichkeit jedoch nur der

sichtbare Ausdruck von Umwälzungen, die sich innerlich und mit anderer Grausamkeit vollzogen. Kurz zuvor nämlich war der galileische Mensch in die Einsamkeit unendlichen Raumes katapultiert worden, folgte seine Zeit nicht mehr dem Rhythmus der Jahreszeiten, sondern verlief im Takt von Minuten und Sekunden, leichter meßbar und damit unausweichlicher. Die alte Ordnung bestand nicht mehr.

Bedenkt man weiter, daß Schütz innerhalb weniger Jahre seine Eltern, seine sehr junge Ehefrau, den einzigen Bruder und seine beiden kleinen Töchter verloren hatte, so versteht man die bewegende Zurückhaltung, mit der er von seiner "nahezu qualvollen Existenz" spricht, so erfasst man besser die bedrückende Schwermut in seinem Blick, mit dem er uns von dem Porträt Rembrandts von 1633 entgegensieht, oder auch von einem 1670 entstandenen Bildnis eines unbekannten Malers. Die Musikalischen Exequien, die uns dieser Mensch hinterließ, lassen uns spüren, daß er lange über den Tod nachgedacht hatte, seinen Schmerz kannte, ihn aber zugleich liebte, da er allein uns aus dieser Welt befreit. Als literarisch gebildeter Mann hat uns Schütz eine Dichtung von starker lutherischer Prägung und außergewöhnlich großer Qualität der Form hinterlassen. Die Exequien leitet er mit einer Widmung voller Wehmut ein:

War es denn nicht genug an dieser Straff und Ruhte / Mit der der höchste Gott uns aus gerechtem Muthe / Um unsere schwere Sünd und grosse Missethat / Durch der Bellonen Grimm hie her gesteuert hat / Daß eben auch darzu dies Unglück musste kommen / Daß Ihr O wehrter Held uns würdet hingenommen / Durchs Todes Wütereÿ in der so trüben Zeit / Und mehren uns dadurch so sehr die Noht und Leid?

Diese Worte waren an den Fürsten von Gera, Schleiz und Lobenstein mit Plauer, Heinrich Reuss Posthumus, gerichtet, der das Werk in Auftrag gegeben hatte. Er war kein bedeutender Fürst, sondern ein kulturbeflissener Mann mit umfassender Bildung, dessen melancholischer Charakter in der religiösen Musik eine reiche Quelle fand. Martin Gregor-Dellin berichtet, daß er 1623 anordnete, "für die Mette mögen die jungen Chorsänger als Engel auftreten, mit Kronen aus frischem Grün und brennenden Fackeln in den Händen". Als er seinen Tod nahen fühlte, kaufte er einen Zinnsarg, in dessen Innenwand er eine Auswahl Bibeltexte einmeißeln ließ. Er bat Schütz 1635 um eine Vertonung für seine Obsequien, die er mit größter Sorgfalt in allen Einzelheiten vorausgeplant hatte. Der erste Teil der Exequien besteht also aus einer Folge von Versen der Heiligen Schrift, sowie aus Lobesängern in der Anordnung eines "Concerts, in Form einer deutschen Begräbnis-Missa". Die ersten Strophen, in denen die Barmherzigkeit Gottes angerufen wird, bilden so das Kyrie, während die Verse zum Lobgesang Gottes das Gloria darstellen. – P. He.

Der Husumer Stadtorganist Nikolaus Bruhns (1665-1697) wurde bereits gegen Ende seines kurzen Lebens als eine der größten musikalischen Begabungen seines Zeitalters angesehen, und auch die moderne Musikwissenschaft hat den hohen Rang seiner Kompositionen erneut und mit Nachdruck bestätigt. Kein Geringerer als Johann Sebastian Bach hat, nach Mitteilung seines Sohnes Carl Philipp Emanuel, die Werke von Bruhns "geliebt und studirt" und sie sich in frühen Jahren zusammen mit anderen norddeutschen und französischen Meistern "zu Mustern" für sein eigenes Schaffen erkoren. Im Musikleben galt die allgemeine Aufmerksamkeit bis vor kurzem dem Orgelkomponisten Bruhns, seit einigen Jahren rücken aber auch seine klangvollen und ausdrucksstarken Kantaten vermehrt wieder ins Bewußtsein, von denen in der vorliegenden Aufnahme sechs – also genau die Hälfte des überlieferten Werkbestands – vorgestellt werden.

Bruhns entstammte einer seit dem frühen 17. Jahrhundert in Schleswig-Holstein ansässigen Musikerfamilie. Nach anfänglicher Ausbildung durch den Vater, der ein Schüler des berühmten Orgelmeisters Franz Tunder war, wurde er im Alter von 15 Jahren zu Dietrich Buxtehude in die Lehre gegeben. Diese Unterweisung war für den jungen Schüler von prägender Wirkung, denn seither sei er – wie Johann Mattheson berichtet – "in der Composition ... sonderlich bemühet gewesen, den berühmten Die-

terlich Buxtehude ... nachzuahmen". Nach vorübergehender Tätigkeit in Kopenhagen wurde Bruhns im Frühjahr 1689, also mit noch nicht einmal 24 Jahren, einstimmig zum Organisten der Husumer Domkirche gewählt, "da vorher seinesgleichen von Kompositionen und Traktierung allerlei Arten von Instrumenten in dieser Stadt nicht war gehört worden". Diese Stelle konnte er jedoch nur acht Jahre bekleiden, da er bereits am 29. März 1697 verstarb.

Die erhaltenen Vokalwerke Bruhns' stammen vermutlich sämtlich aus der Husumer Zeit. Sie zeigen zwar in vieler Hinsicht eine deutliche Nähe zum Vokalstil seines Lübecker Lehrmeisters, prägen jedoch durchaus auch eigene Merkmale aus, die sie als einen Höhepunkt des vor-Bachschen Kantatenschaffens erscheinen lassen. Individuelles Gepräge zeigt sich etwa in der Wahl der vertonten Dichtungen, in der ebenmäßigen und kantablen Melodik sowie vor allem in der subtilen formalen Durcharbeitung der Kompositionen, die einerseits die Vielgestaltigkeit der Textvorlagen adäquat umzusetzen vermag, andererseits aber auf musikalischer Ebene gliedernde und vereinheitlichende Bezüge im Sinne eines abgerundeten und kohärenten Ganzen schafft. In dieser Hinsicht lieferte Bruhns wichtige Anregungen für die Komponisten des frühen 18. Jahrhunderts, darunter nicht zuletzt auch für den jungen J. S. Bach.

Ähnlich umfangreich ist die in der einzigen erhaltenen Quelle als "Madrigale" bezeichnete Osterkantate *Hemmt eure Tränenflut*, deren Text einem 1690 veröffentlichten Zyklus von Kantatendichtungen entstammt, die seinerzeit auch von anderen Komponisten vertont wurden. Mit seinem konzertanten einleitenden Tuttisatz, seinen verschiedenartig gestalteten Ariestrophen und seinem den Osterchoral *Christ lag in Todesbanden* musikalisch zitierenden Schlußsatz steht das Werk an der Schwelle zur gemischten Kirchenkantate des 18. Jahrhunderts. – P. W.

Die späten 1730er Jahre bilden eine jener Grauzonen in der Biographie Johann Sebastian Bachs, für die kaum aussagekräftige Zeugnisse zu seiner Lebensgeschichte bekannt sind. Dennoch beansprucht gerade diese Zeit, in der der Thomaskantor am Beginn seines sechsten Lebensjahrzehnts stand, besondere Aufmerksamkeit, markiert sie doch in seinem Schaffen einen bedeutsamen Wendepunkt, mit dem das rätselhafte und einzigartige Spätwerk eingeleitet wird. Es muß offenbleiben, ob das in dieser letzten Lebensphase zunehmende und so sehr dem Zeitgeist entgegengesetzte Interesse Bachs an inkonstanten kontrapunktischen Geheimnissen durch äußere Ereignisse ausgelöst oder befördert wurde oder ob es die logische Folge seiner künstlerischen Entwicklung war. Gleichwohl lassen sich im Spätwerk deutlich andere Akzente erkennen, allem voran die verstärkte Rückbesinnung auf früher Geschaffenes. In diese Zeit der Neubewertung fällt offenbar auch die aus vier Werken bestehende Serie von lateinischen Kurzmassen (das heißt nur die Teile Kyrie und Gloria umfassend), deren autographe Partituren aufgrund des Wasserzeichenbefunds auf das Jahr 1738 datiert werden können.

Ob Bach voraussah, daß die Kirchenkantaten mit ihren metaphorreichen und zuweilen drastischen Texten für kommende Generationen kaum noch genießbar sein würden, ist nicht gewiß. Jedenfalls begann er nach Abschluß der Kantatenzyklen, das in seinen Augen Gelingenste noch einmal zu verwenden, und zwar versehen mit dem "zeitlosen" lateinischen Text des Messordinariums. Die vier Messen BWV 233-236 bestehen zum großen Teil aus parodierten und überarbeiteten Kantatensätzen. Nachdem die Forschung diese Parodiebeziehungen aufgedeckt hatte, galten die vier "keinen" Messen lange Zeit als Musik zweiter Klasse; wie die geringe Zahl von Aufnahmen belegt, haben sie sich auch heute noch nicht völlig von diesem Odium befreien können. Dabei verdeutlicht ein unvoreingenommenes Hören – zu dem die vorliegende CD einladen möchte – rasch, daß Bach in diesen Werken die aus den Kantaten übernommenen Sätze in einen ganz neuen, in sich stimmigen Zusammenhang zu stellen vermochte. Zudem erreichen die tiefgreifenden Veränderungen am klanglichen Erscheinungsbild der Vorlagen häufig ein Ausmaß, das beinahe einer Neuschöpfung gleichkommt.

Die vier Werke basieren trotz ihres recht unterschiedlichen Gesamtcharakters auf einem einheitlichen Formplan. Das Kyrie

ist stets ein – zuweilen mehrteiliger – Chorsatz, während das textlich ausgedehntere Gloria eine fünfteilige Anlage hat: Zu Beginn ("Gloria in excelsis Deo") und zum Schluß ("Cum Sancto Spiritu") stehen zwei große rahmende Chorsätze, während der übrige Text auf drei solistische Sätze (Arien) aufgeteilt wird. Merkwürdigerweise hat Bach den Hauptbestand der Sätze aus nur vier Kantaten übernommen, von diesen aber auch tatsächlich jeden geeigneten Satz verwendet – das heißt alle Arien und freien Chöre. Hinzu kommen Einzelsätze aus mindestens sieben weiteren Kompositionen.

Die vier Werke basieren trotz ihres recht unterschiedlichen Gesamtcharakters auf einem einheitlichen Formplan. Das Kyrie ist stets ein – zuweilen mehrteiliger – Chorsatz, während das textlich ausgedehntere Gloria eine fünfteilige Anlage hat: Zu Beginn ("Gloria in excelsis Deo") und zum Schluß ("Cum Sancto Spiritu") stehen zwei große rahmende Chorsätze, während der übrige Text auf drei solistische Sätze (Arien) aufgeteilt wird. Merkwürdigerweise hat Bach den Hauptbestand der Sätze aus nur vier Kantaten übernommen, von diesen aber auch tatsächlich jeden geeigneten Satz verwendet – das heißt alle Arien und freien Chöre. Hinzu kommen Einzelsätze aus mindestens sieben weiteren Kompositionen. – P. W.

Als Fünfzigjähriger, im Zenith seines Schaffens, ging der Leipziger Thomaskantor an eine Unternehmung, für deren Ausmaße allenfalls die berühmten Lübecker "Abendmusiken" Dietrich Buxtehudes ein Vorbild abgeben konnten. Derartige Darbietungen mehrteiliger oratorischer Werke waren Bach schon bei seiner Bildungsreise nach dem Norden (Spätherbst 1705) bekannt geworden. Drei Jahrzehnte später plante er selbst für die Leipziger Hauptkirchen einen sechsteiligen Kantatenzyklus, dem Handlungsablauf und formaler Aufbau inneren Beziehungsreichtum und äußeren Zusammenhalt im Sinne eines einheitlich konzipierten Gesamtwerkes verliehen. Dieses alsbald so genannte Weihnachts-Oratorium, dessen sechs Teile zur Jahreswende 1734/35 an den drei Weihnachtsfeiertagen, dem Neujahrsfest, dem Sonntag nach Neujahr sowie dem Epiphaniafest erklingen sollten (wobei der vorgeschriebene Wechsel der Aufführungen zwischen den beiden Hauptkirchen St. Nicolai und St. Thomae sowie zwischen Haupt- und Vespertagesdiensten dazu führte, daß nur die Nikolaigemeinde in den Genuß des Werkganzen kam), mag in seiner meisterlichen Verknüpfung des Formenschatzes der Kantate mit einer sorgsam getroffenen Auswahl aus der biblischen Weihnachtsgeschichte schon die damaligen Hörer beeindruckt haben.

Die innere Einheit des Werkes, seine Unkompliziertheit, sein allgegenwärtiger optimistischer Grundton wurzeln im Charakter der Weihnachtsgeschichte selbst wie auch in der jahrhundertealten Tradition ihrer künstlerischen Darstellung. Zum festlichen Gesamtbild mit der Vorherrschaft von Dur-Tonarten und der Vielfalt tänzerischer und tonmalischer Elemente trägt insbesondere der Umstand bei, daß fast sämtliche Arien und nicht choralgebundenen Chorsätze ursprünglich weltlichen Kantaten angehört haben und erst nachträglich durch Neutextierung und Umarbeitung ihrem neuen Zweck angepaßt worden sind.

Die weltlichen Kantaten, die einen Großteil ihrer Musik 1734/35 an das Weihnachts-Oratorium abgetreten haben, verdanken ihre Existenz der Übernahme eines der beiden in Leipzig florierenden Collegia musica durch den Thomaskantor im Frühjahr 1729. Diese Ausweitung des Thomaskantorats in Richtung auf ein städtisches Kapellmeisteramt gab Bach bis in die Zeit nach 1740 nicht nur Gelegenheit, mit seinem "Bachischen Collegium Musicum" ein umfangreiches Repertoire eigener und fremder Instrumental- und Vokalwerke in regelmäßigen Veranstaltungen darzubieten, sondern auch anspruchsvollere Sonderkonzerte zu veranstalten, in deren Mittelpunkt üblicherweise ein "Drama per Musica" stand. Derartige "extraordinaire" Aufführungen präsentierten am 5.9.1733 in einem Freiluftkonzert die Kantate "Laßt uns sorgen, laßt uns wachen" (BWV 213), eine Neufassung des beliebten mythologischen Themas von Herkules am Scheidewege zwischen Lust und Tugend, am 8.12.1733 in den Räumen des "Zimmermannischen Kaffeehauses" die Kantate "Tönet, ihr Pauken, erschallet, Trompeten" (BWV 214) – das erste genannte Werk zu Ehren des elfjährigen Kurprinzen, das letzte genannte zu Lob und Preis der sächsischen Kurfürstin. Die Arien und Chorsätze insbesondere der ersten vier Kantaten des Weihnachts-Oratoriums gehen hauptsächlich

auf diese beiden Huldigungskantaten zurück.

Über der Vielzahl von Übernahmen ist die Reihe der eigens für dieses Werk geschaffenen Sätze jedoch nicht zu vergessen. Hierzu gehören sämtliche Evangelistenrezitative sowie die verschiedenen begleiteten ("Accompagnato") Rezitative nebst dem ausnahmsweise ohne besondere Begleitung belassenen Satz Nr.22, desgleichen fast alle Choräle in schlichtem Satz beziehungsweise mit obligatem Instrumentalpart. Als Bachs eigene Schöpfung gilt die eigentümliche choralartige Weise, die in der 4. Kantate, durchsetzt und kontrapunktiert von Rezitativpassagen, der Choralstrophe "Jesu, du mein liebstes Leben" (Johann Rist, 1642) zugeordnet ist; für die kühne Zerlegung von Text und Weise, um diese als Satzpaar (Nr.38 und 40) um die "Echo-Arie" gruppieren zu können, läßt sich in Bachs Werk keine Parallele finden.

Neu komponiert ist auch das verinnerlichte "Schließe, mein Herze", das Bach offenkundig als geistiges Zentrum – und nicht nur der 3. Kantate – verstand. Nachdem er die zunächst vorgesehene Übernahme aus einer weltlichen Kantate aufgegeben hatte, ging er an eine Neukomposition, einen h-moll-Satz mit Flöten und Streichinstrumenten. Obgleich schon relativ weit skizziert, wurde auch dieser verworfen und durch die endgültige Fassung der Arie ersetzt.

In höchstem Maße einmalig zu nennen ist die G-dur-Sinfonia (Nr.10), die zu Beginn der 2. Kantate die nächtliche Szene mit den Hirten auf dem Felde und der Engelsverkündigung einzuleiten hat. Wie hier in beinahe naiver Realistik die beschwingte Musik der Engel mit Geigen und Flöten im "vollkommenen" 12/8-Takt und die zunächst zaghaften Schalmeyenklänge der Hirten alternieren, in stetem Wechsel von Licht und Schatten mehr und mehr ineinander verzahnt werden und beide Instrumentalchöre sich schließlich zu kunstvoller Achtstimmigkeit vereinen, das ist in der gesamten Musikliteratur ohne Parallele. Angesichts der Eindringlichkeit und Innerlichkeit dieser Komposition fällt der Verzicht auf eine Wertskala schwer: Gelänge es auch im übrigen, originale und übernommene Sätze des Weihnachts-Oratoriums im Rang ineinander gleichzustellen, so müßte der Hirtensinfonia doch die Krone zuerkannt werden. – H. J. S.

CD 20-21

STABAT MATER

Italien hat im 18. Jahrhundert einige "geistliche oder moralisch belehrende Kantaten" hervorgebracht, oft kurze Kompositionen für eine oder zwei Stimmen mit Basso continuo, denen nichtliturgische Texte zugrunde lagen. Für das liturgisch gebundene geistliche Repertoire behielt man zumeist Begriffe wie "Motetto", "Concerto" oder einfach Psalm, Choral, Hymnus etc. bei und setzte das Incipit des Textes hinzu, beispielsweise *Stabat Mater*, *Regina Coeli*, *Laudate Dominum*, *Magnificat* und so weiter. Diese geistlichen Werke, insbesondere die für Sologesang, Instrumente und Basso continuo, waren stilistisch stark beeinflusst von der weltlichen Kantate und der Oper. Die musikalisch-rhetorischen Ausdrucksmittel der weltlichen Musik – d.h. die Auffassung, nach der ein Musiktext wie ein literarischer Text zu behandeln war, wie die gesprochene Rede unter Anwendung derselben Techniken der Darlegung, der Erläuterung und Überzeugung, jedoch übersetzt in musikalische Wendungen und Figuren – wurden auch auf die Vertonung geistlicher Texte übertragen.

Ein sehr anschauliches Beispiel ist das *Stabat Mater dolorosa*, jener wundervolle Hymnus oder Sequenz (die Klage der Jungfrau Maria), deren Text Jacopo da Todi (13. Jahrhundert) zugeschrieben wird. Der Text ist von vielen Komponisten vertont worden, in Form von Chorwerken von römischen Komponisten (D. Scarlatti, A.M Bononcini, A. Caldara), für Besetzungen mit ein oder zwei Gesangssolisten von anderen Italienern (A. Scarlatti und Pergolesi in Neapel, Vivaldi in Venedig). Der Sologesang

war meist besser geeignet als der Chor, den tiefeempfundenen Schmerz der Dichtung in seiner ganzen Intensität zum Ausdruck zu bringen, wie es Vivaldi und Pergolesi in so ergreifender Weise gelungen ist. Letzterer griff bei der Komposition des kurz vor seinem Tod im Jahr 1736 vollendeten *Stabat Mater* auf ein zweistimmiges *Pange Lingua* des Neapolitaners Francesco Provenzale zurück (falls dieser tatsächlich der Komponist ist), dem das Anfangsthema entnommen ist. Das Werk gelangte rasch zu großer Verbreitung in ganz Europa. Selbst Bach „parodierte“ dieses Kleinod der neapolitanischen Kirchenmusik in seinem *Psalm 51* „Tilge, Höchster, meine Sünden“ (1744-48).

„Das Hauptverdienst von [Pergolesi] *Stabat Mater* ist der sentimentale Charme seiner Melodien. Sentimentaler Charme ist in der Tat das Hauptverdienst aller Werke Pergolesis, der geistlichen wie auch weltlichen, [und er] konnte auf diesem Gebiet nur von Kritikern als großer Komponist angesehen werden, die überhaupt nicht die Werke seiner Vorgänger und Zeitgenossen kannten.“ Mit solch herausfordernden Worten fertigte der englische Gelehrte Edward J. Dent den armen Pergolesi in seinem Artikel in einer frühen Ausgabe des *Grove's Dictionary of Music and Musicians* ab. Hinter diesen – gewiß allzu böswilligen – Worten verbirgt sich der Wunsch, einen frühen drastischen, aus dem 18. Jahrhundert hervorgegangenen Versuch eines neuen Genres zu zerstören, das nicht weniger sentimental als Pergolesis Musik war: die „romantische Biographie“.

Aus den dokumentierten Fakten seines Lebens können wir die Hauptelemente herausziehen, auf die sich diese neue Gattung aufbaute: „Unsichere“ Identität, Entfernung aus einem unzulänglichen Familienmilieu und vor allem sein früher Tod (er starb, wahrscheinlich an einer Lungentuberkulose, im Alter von 26 Jahren).

Sein Leben war zu kurz, um die Entstehung zweier anderer, unerlässlicher Komponenten der romantischen Biographie zu ermöglichen: Unverstandensein und Triumph über die Übermacht (oder „der Sieg des Genius“). So wurden sie von der Nachwelt hinzugefügt. War Pergolesi, außer von Dent, mißverstanden worden? Keine seiner *opere serie* – Zenos *Salustia* und *Adriano in Siria* und *L'Olimpiade* von Metastasio – war von außergewöhnlichem Erfolg gekrönt. Ein langsamer Erfolg in der Hauptaufgabe eines italienischen Komponisten des 18. Jahrhunderts war normal für jemanden seines jungen Alters. Jedenfalls waren seine Qualitäten schnell genug anerkannt worden, um ihm nicht nur eine Serie von Auftragswerken zu sichern, sondern auch Anerkennung als *Maestro di cappella* mehrerer Adelshäuser; ein Weg, der ihn (kurz) nach Rom führte.

Pergolesis Ruhm, der eigentlich erst mit seinem Tode begann, kann am besten als Dialektik zwischen den wesentlichen Qualitäten seiner Musik und ihrer Brauchbarkeit im Dienste der Ideologie verstanden werden. Selbst die geringe Anzahl seiner Werke hilft, lästige Komplikationen und Widersprüchlichkeiten zu vermeiden. (Eine andere amüsante Folge davon ist, daß Pergolesi vielleicht der einzige Komponist ist, dessen moderne Ausgabe sämtlicher Werke mehr ihm zugeschriebene als authentische Kompositionen enthält!) Für das 18. Jahrhundert, aber auch noch viel später bringt der Name „Pergolesi“ zwei Werke ins Gedächtnis: Zunächst die beiden Intermezzi für *La Serva padrona* (1733), deren Pariser Aufführung im Jahre 1752 den berühmten Buffonistenstreit auslöste und Rousseau und anderen Anhängern der italienischen Musik ein Beispiel „natürlicher“ Musik bot.

Das andere war die Vertonung eines Stückes zum Fest der Sieben Schmerzen Mariä, *Stabat Mater* für Sopran, Alt und Streicherbegleitung. Pergolesi mag das Werk während seiner Todeskrankheit im Franziskaner-Kloster zu Pozzuoli geschrieben haben. Traditionsgemäß wird seine Komposition der aristokratischen Bruderschaft der Kirche S. Maria dei Sette Dolori als Ersatz für Alessandro Scarlatis Vertonung zubestimmt. Jedenfalls entspricht seine Stellung als *letztes* (und womöglich unvollendetes) Werk gut dem pathetischen Gefühlsmoment in der Entstehung einer *Aura* persönlicher Tragödie, und unter diesem Aspekt gehört es demselben Kanon wie Mozarts *Requiem* an!

Die proitalienischen französischen Intellektuellen spielten in der Erhebung des *Stabat Mater* zum Mythos keine unwesentliche

Rolle. Charles de Brosse bezeichnete es als "das Meisterwerk der lateinischen Musik. Es gibt kaum ein Stück, das höher gepriesen würde wegen der tiefen Kunst der Harmonien". Und Rousseau behauptet in seiner Erörterung zum Kapitel "Duo" im *Dictionnaire de musique*, daß "die erste Strophe des *Stabat Mater* die vollendetste und berührendste sei, die jemals aus der Feder eines Musikers geflossen ist". Späteren Komponisten des ausgehenden 18. Jahrhunderts diente es als Beziehungspunkt, wie in Saverio Matteis Vergleich (1784) mit Jommellis *Miserere*: das erstere zeichnet sich durch zartes, sanftes, das zweite durch erhabenes und tragisches Pathos aus.

Das *Stabat Mater* ist in den ersten Jahren nach seiner Schöpfung nicht nur wiederholt gedruckt worden (ab 1749 in London, auch in Frankreich, jedoch nie in Italien). Es wurde ebenfalls als Nährboden nachträglicher Reflexionen *benutzt*. J.S. Bach hielt eine frühe deutsche Adaptation in Händen – *Tilge, Höchster, meine Sünden*; J.A. Hiller unterlegte ihm 1773 einen Text von Klopstock, der feurige Abbé Vogler "verbesserte" seine Harmonien in den späten 1770er Jahren, Paisiello "bereicherte" sie 1810, es diente als Übertragungsmittel einer Ode von Alexander Pope und 1831 verwandelte Alexey Lvov es in ein Werk für Chor und Orchester mit Trompeten, Posaunen und Pauken! Die Aufzählung ist damit noch nicht erschöpft!

Der kanonische Status von Pergoleis *Stabat Mater* verdankt zweifelsohne viel der Suche nach neuen Ausdrucksformen des zarten Pathos'. Ein anderer Faktor mag ebenfalls mit zu seiner Erhebung zum "Klassiker" beigetragen zu haben: Obwohl das *Stabat Mater* alles andere als correllähnlich ist, enthält es zwei Stellen "instrumentaler" Inspiration, die den Geist (und die Disposition) des Komponisten aus Fusignano evoziert haben mochten, obwohl sie der geistlichen Welt des feierlichen Kontrapunkts angehören. Die erste Stelle finden wir bei der Orchestereinführung der ersten Strophe, die uns an ein wiederholt von Corelli in seinen Trio-Sonaten angewendetes Thema erinnert (op.1 Nr.2, 5; op.2 Nr.2...), die zweite bei "Fac ut ardeat", die womöglich als Anlehnung an den strengen Concerto-grosso-Stil deutbar ist. Zwei äußere Faktoren bedingen Pergoleis Kompositionsweise. Einmal die fortwährend "leidvolle" Stimmung des Textes, der zu überwiegender Anwendung der Moll-Tonart führt (nur drei Abschnitte sind in Dur), der andere ist der metrische Strophenaufbau in ausschließlich achtsilbigen Versen, die ein – nur teilweise gelöstes – Problem in Hinsicht auf einen abwechslungsreichen Vortrag stellen. Wenn das *Stabat Mater* ein bewundernswertes Schöpfungsbeispiel von dreizehn Wegen zu süßer Trauer ist, muß auch gesagt werden, daß sein Pathos mehr generisch als spezifisch ist; nur selten entsprechen die Figuren unweidigkeits bestimmten Bildern der Dichtung. Padre Martini kritisiert Pergolesi in seinem *Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto*, daß er für seine geistliche und weltliche Musik dieselben Formeln angewendet hat. Diese Beschuldigung ist nicht sehr gewichtig, und sowieso ideologisch inspiriert. Wenn man richtig ist, nur selten entsprechen die Figuren unweidigkeits bestimmten Bildern der Dichtung. Padre Martini kritisiert Pergolesi in seinem *Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto*, daß er für seine geistliche und weltliche Musik dieselben Formeln angewendet hat. Diese Beschuldigung ist nicht sehr gewichtig, und sowieso ideologisch inspiriert. Wenn man richtig ist, nur selten entsprechen die Figuren unweidigkeits bestimmten Bildern der Dichtung. Die wenigen Dur-Abschnitte wie "Quae moerebat" sind unmißverständlich theatralischer Inspiration. Für den Rest finden wir den Schlüssel in den *mittleren Abschnitten* von Pergoleis Da-capo-Arien für *L'Olimpiade*, die fast alle in Moll und voll von der gleichen zart-pathetischen Prägung gezeichnet sind. – T. W.

Die Tatsache, daß Boccherini einer der bedeutendsten Komponisten instrumentaler Musik seiner Zeit war, ist umso bemerkenswerter, als er zehn Jahre seines Lebens (von 1776 bis 1785) in völliger Abgeschiedenheit verbracht hat. Das morganatische Exil seines Gönners, des Infanten Don Luis, in Las Arenas, einem kleinen Ort in der Provinz Avila, weit ab von der Betriebsamkeit des Hofes, hat ihn nicht daran gehindert, die Verbindung zur europäischen Musikwelt aufrechtzuerhalten. Diese wiederum widmete dem Schaffen eines Komponisten, der sich in die äußerste westliche Ecke des Kontinents "verirrte" hatte, weiterhin größte Aufmerksamkeit. Boccherini pflegte regelmäßigen und fruchtbaren Briefwechsel mit Freunden und Verlegern im Ausland (vor allem in Frankreich); er schickte ihnen regelmäßig seine neuesten Kompositionen, die auf diese Weise – lange

vor seinem Tod – nahezu überall in Europa weiteste Verbreitung fanden. Dies galt indessen nur für sein Instrumentalwerk, ein sehr umfangreiches Werk: etwa fünfzig Streichtrios, nahezu hundert Streichquartette und hundertfünfundzwanzig Streichquintette, mehr als zweihundert Kammermusikwerke mit unterschiedlicher Besetzung, aber auch Symphonien und Konzerte. Das geistliche und weltliche Vokalwerk, das sehr viel geringer im Umfang (und nur im Umfang) ist, blieb zu Lebzeiten das Kompositionen und bis heute nahezu unbeachtet.

In seiner Mailänder Zeit (die durch den Einfluß Giovanni Battista Sammartinis geprägt war) war Boccherini durch seine Zugehörigkeit zu einem der ersten Streichquartette der Geschichte (zusammen mit den drei berühmten Musikern Manfredi, Nardini und dem Bratschisten Cambini) ein hervorragender Violoncellist und ein richtungweisender Komponist auf dem Gebiet der Kammermusik geworden ; das heißt aber nicht, daß er sich nicht auch der Vokalmusik gewidmet hätte. Als er mit der Arbeit an seinem *Stabat Mater* begann, hatte er zwischen 1764 und 1766 bereits eine Messe (nur in Teilen erhalten), zwei Motetten und zwei Oratorien (*Giosas, Re di Giudea* und *Il Giuseppe Riconosciuto*), die weltliche Kantate *La Confederazione dei Sabini con Roma* (1765) und mehrere einzelne Arien komponiert. Außerdem war er mit der Sopranistin Clementina Pelicho verheiratet, die wiederum die Schwester der berühmten Maria Teresa Pelliccia war, einer der am meisten gefeierten Operndivs jener Zeit. Im Jahr 1786 sollte er dann auch im Auftrag der Gräfin Benavente und zur Aufführung im Madrider Schloß an der Puerta de la Vaga eine *zarzuela* mit dem Titel *La Clementina* komponieren, eine großartige spanische Oper nach einem Libretto des berühmten Ramón de la Cruz, dem Metastasio Spaniens.

Wie man sieht, war Boccherini die Vokalmusik also durchaus nicht unwichtig. Es muß wohl gegen Ende des Jahres 1781 gewesen sein, als Don Luis ihn aufforderte, für die Messe in Las Arenas ein *Stabat Mater* zu schreiben. Einer ersten Fassung für Sopran mit zwei Violinen, einer Viola und zwei Violoncelli als Begleitung ließ unser Toskaner 1801 eine zweite folgen. Er stellte ihr eine Ouvertüre voran (den ersten Satz seiner *Symphonie op. 35/4 F-dur* von 1782) und erweiterte die Besetzung um zwei Singstimmen, einen Alt und einen Tenor *“per evitare la monotonia di una sola voce ... e la troppa fatica a quest'unica parte cantante ... senza cambiar l'opera in niente”* [“Um die bei nur einer Stimme hervorgerufene Eintönigkeit ... und auch die Überanstrengung dieser einen Stimme zu vermeiden ... ohne das Werk dabei auch nur im geringsten zu verändern”, wie der Komponist handschriftlich in der Partitur der zweiten Fassung vermerkt hat]. In seinem eigenhändigen Werkverzeichnis erhielt das Werk die Opuszahl 61 (*“opera grande”*).

Boccherini hatte natürlich doch einige kleine, besonders sorgfältig überlegte Änderungen vorgenommen, um die Instrumentaltimmen der neuen Verteilung der Solostimmen anzupassen. Auch die Gliederung und die Bezeichnung einiger Sätze wurde abgeändert; letztlich unterscheiden sich die beiden Fassungen vor allem durch ihre formale Gesamtkonzeption als Kammer- bzw. Orchestermusik. Bei der ersten Fassung wird die Singstimme wirklich wie ein zusätzliches Instrument behandelt, das sich in kunstvoller Verflechtung mit dem Streichquintett vereinigt.

Das *Stabat Mater* von Don Luis Boquerini ist das Abbild seines Komponisten, eines außergewöhnlich gläubigen Mannes, der kein Manuskript abschloß, ohne *“laus Deo”* darunterzuschreiben; diese tiefe Frömmigkeit äußert sich jedoch nicht mit der finsternen Strenge damaliger Religiosität, sondern ist mit heiterer Gelassenheit gepaart. Die Musik seines *Stabat Mater* verleiht den Versen von Jacopone da Todi (Franziskanermönch, gestorben 1306), die stellenweise von großer Frostlosigkeit geprägt sind, eine Inbrunst, die nichts gemein hat mit der Belanglosigkeit und verspielten Oberflächlichkeit so manches mittel- und nordeuropäischen Komponisten. Die Vertonung Boccherinis mag in gewisser Weise dem Opernstil verhaftet sein (nach dem Muster der meisterhaften Kompositionen von Alessandro Scarlatti und Pergolesi) ; bei aller Dramatik bleibt die Musik dennoch anmutig. Die erste und die letzte Strophe, *“Stabat mater”* und *“Quando corpus”* stehen in F-moll; dazwischen wechseln die Tonarten: *“Quae moerebat”* und *“Fac me plagis”* in c-moll, *“Pro peccatis”* in As-dur, *“Eja mater”* und *“Tui nati”* in Es-dur,

“Virgo virginum” in B-dur und “Fac ut portem” in F-dur. Die meisten dieser Tonarten gelten als düster und pathetisch, aber Boccherini gleitet niemals in die hemmungslose Erregung ab : das melodische Thema der ersten Strophe ist von edler Trauer erfüllt, die erregte Unruhe des “Quae moerebat” ist verhalten – ganz zu schweigen von der wundervollen Kantilene des “Virgo virginum”, die von der 1. Violine und der Viola gespielt wird mit feinfühligem Pizzicato-Begleitung in den tiefen Stimmen. So unverkennbar die Musik Boccherinis auch dem Stil seiner Zeit entspricht, so persönlich ist sie doch im Charakter; einige wenige Stellen erinnern an den alten Kompositionsstil der Kirchenmusik, wie beispielsweise die Fuge “Fac me plagis”, die teilweise den Formen der liturgischen Musik der spanischen Amtskirche nachgebildet ist, oder auch die nach den strengen Regeln des Kontrapunkts gesetzte letzte Strophe, deren kraftvolle Schlußakkorde mit der picardischen Terz den letzten Takt des Werkes einen höchst feierlichen Charakter verleihen. Insgesamt ist Boccherini aber bestrebt, dem zutiefst religiösen Charakter des Stoffes gerecht zu werden; wenn er die verschiedensten spieltechnischen Effekte einsetzt, so dient dies ausschließlich der Ausdruckssteigerung. Diese Effekte sind in hohem Maße charakteristisch für seinen Kompositionsstil: häufiger Orgelpunkt, Sordino-Spiel, Sforzati, Vibratos und natürlich das allgegenwärtige Violoncello für den solistischen Höhenflug. Dies war auch sein bevorzugter Kompositionsstil bei den kammermusikalischen Stücken, wenn er mit der Familie Font zur Unterhaltung des Infanten musizierte. – E. M.

Vivaldi hat in erster Linie das Image eines weltlichen Komponisten. Zwar sind auch einige seiner Kirchenwerke, vor allem das *Gloria*, populär geworden, doch wenn wir auf seinen Namen treffen, denken wir hauptsächlich an seine Konzerte, insbesondere an *Die Vier Jahreszeiten*. Viele seiner Werke waren jedoch zur Aufführung in Kirchen bestimmt. Einen großen Teil seines Lebens verbrachte er als Lehrer und Komponist im Dienste der Pietà, eines von vier venezianischen Waisenhäusern für unehelich geborene Mädchen, das im 14. Jahrhundert gegründet worden war. Zu Vivaldis Zeit war sich die Leitung des Hauses bereits seit langem der Macht der Musik bewußt geworden, wenn es darum ging, die Spendenfreudigkeit von Bürgern oder durchreisenden Besuchern zu fördern, und organisierte zu diesem Zwecke sorgfältig erarbeitete Musikdarbietungen. Bei den Musikern handelte es sich durchweg um weibliche Interpreten, allerdings nicht unbedingt um verarmte oder junge Waisen. Wenn sich manche Berichte auch lesen, als ob es sich bei diesen Veranstaltungen um Konzerte handelte, so waren es doch dem Namen nach Gottesdienste, in die man an geeigneten Stellen Concerti einbaute. Normalerweise unterschieden sich diese Concerti nicht im geringsten von denen, die in den Palästen oder Theatern gespielt wurden. Doch manchmal wurde ein solches Werk mit einem Beinamen versehen und überliefert, so wie die drei Concerti für San Lorenzo.

Den meisten Vertonungen (z.B. denjenigen von Domenico Scarlatti und Pergolesi) liegt die vollständige Sequenz zugrunde. Vivaldi jedoch bedient sich einer knappen, bewegteren Version des Hymmentextes, er benutzt ein eigenartiges Schema von Sätzen und Wiederholungen, das nicht ganz mit der Versstruktur übereinstimmt. – C. B.

Auch Gioacchino Rossini scheint sich an seinem Vorgänger Pergolesi zu orientieren, als er 1831 – zwei Jahre, nachdem er sich mit *Guillaume Tell* frühzeitig von der Oper verabschiedet hatte – den Kompositionsauftrag des spanischen Staatsrates und Erzdialkons Don Manuel Fernandez Varela annahm, den er anfänglich einer Aufführung seines *Barbiere* in Madrid kennengelernt hatte. Dies war der Anfang einer verwickelten Entstehungsgeschichte: Der Uraufführung am Karfreitag des Jahres 1833 in der spanischen Kapitale hatte eine halbauthentische Partitur zugrundegelegen, in die Rossini – durch langwierige Krankheit an der Fortsetzung seiner Arbeit gehindert – die noch fehlenden Sätze aus der Feder seines Schülers Giovanni Tadolini eingefügt hatte. Einer mehrfach geplanten Veröffentlichung dieser Mischfassung war Rossini allerdings stets mit

aller Härte entgegengetreten, verbunden mit der Drohung, die übereifrigen Verleger im Fall der Mißachtung *bis zum Tode zu verfolgen*. Dies um so begreiflicher, als er die Absicht zur eigenhändigen Vollendung seines *Stabat Mater* nur aufgeschoben, nie aber endgültig aufgegeben hatte.

Dann endlich, vermutlich erst nach seiner Rückkehr nach Bologna 1838, beginnt er mit der Umsetzung seines Vorhabens – langsam, schrittweise. Das ursprünglich zwölfsätzig konzipierte Werk wird nun in zehn Abschnitte gegliedert – in Nummern, die sich weit mehr noch als in der älteren Mischfassung wie die Quersumme aus seiner gesamten musikalischen Ausdruckspalette lesen. Anklänge an den alten Kirchenstil längst vergangener Epochen stehen neben Arien mit offenerherzigem, ja schwelgerischem Belcanto-Glanz, dramatische Orchesterfarben neben frugaler, kontemplativer A-cappella-Keuschheit, machtvoller, kopflastige Fugen neben eingängig schwungvoller Melodik oder schlichtem Cavatinen-Ton. Möglicherweise aus Sorge um die stilistische Geschlossenheit des Werkganzen, greift Rossini dabei zum Mittel einer weitverzweigten zyklischen Verknüpfung, besonders deutlich wenn er kurz vor der Finalapothese nochmals zitierend auf die Eröffnungstakte Bezug nimmt.

Ihre Uraufführung erlebte die grundlegende Neufassung des *Stabat Mater* im Pariser Théâtre Italien am 7. Januar 1842, und noch im selben Frühjahr dirigierte Gaetano Donizetti das Stück mit überwältigendem Erfolg in Bologna. *Die Begeisterung kann man unmöglich beschreiben*, befand er: *Nach der letzten Probe, der Rossini bei bellem Tageslicht beiwobnte, wurde er mit lauten Zurufen von mehr als 500 Leuten nach Hause begleitet. Das Gleiche ereignete sich unter seinen Fenstern nach der Premiere, obgleich er gar nicht in seinem Zimmer war.* In Italien galt Rossini als Nationalheld Nummer eins, seine Musik – ganz gleich ob weltlich oder geistlich – als patriotisches Fanal. Und dennoch: Gespalten waren die Reaktionen auf das Werk von Anfang an. Während Publikum und Presse allerorts mit frenetischem Jubel reagierten, zeigten sich Kirchenvertreter verhalten bis besorgt über den ebenso profanen wie sinnlichen Impetus einer Musik, die den Ausdruck des Schmerzes ohne alle verinnerlichende Demut zu transportieren schien. Heftiger Widerspruch regte sich zumal in Deutschland. Während sich Heinrich Heine redlich um eine Würdigung vor dem Hintergrund der italienischen Kirchenmusiktradition bemühte und zu einem geradezu enthusiastischen Plädoyer für die *unmittelbare Inbrunst und innere Überschwenglichkeit* des Werkes fand, freilich nicht ohne Rossini polemisierend gegen den *schiefmäluligen Frommtbuer* Mendelssohn auszuspielen, spottete Richard Wagner in einer Glosse für die *Neue Zeitschrift für Musik* in unverhohlener Abfälligkeit: *Rossini ist fromm – alle Welt ist fromm, und die Pariser Salons sind Betstuben geworden.* Beflügelt schließlich durch eine ironisch-kokette Selbstdenunziation des Komponisten gegenüber dem Kritiker Eduard Hanslick, kommt bis heute keine Würdigung von Rossinis *Stabat Mater* an einer grundsätzlichen Geschmacksdebatte vorbei. *Das ist keine Kirchenmusik für Euch Deutsche*, hatte der verlaunten lassen, *meine heiligste Musik ist doch nur immer semi-seria.* – R. H.

REQUIEM

Die "Totenmesse" hat ihren Namen von den Eingangsworten des *Introitus: Requiem aeternam dona eis Domine* ("Herr, gib ihnen die ewige Ruhe"). Ritus und Ordnung (*ordo*) dieser Messe waren von Ort zu Ort und im Wandel der Zeiten sehr verschieden, am bekanntesten war der Ritus der römischen Kirche, der erst um das 10./11. Jahrhundert festgelegt wurde: zu den "Ordinariumsstücken" des *Kyrie*, *Sanctus* und *Agnus Dei* kamen der *Introitus Requiem*, das Graduale *Requiem*, der Tractus *Absolve*, das Offertorium *Domine Jesu Christe* und die Communio *Lux aeterna* hinzu. Nach Art von Metaphernketten werden in diesen Texten während der gesamten Messe drei zentrale Motive veranschaulicht: Ruhe (*requiem*), Licht (*lux*) und Ewigkeit (*aeternam, perpetua*). In Frankreich und England war bis zur Gegenreformation ein anderer Ritus in Gebrauch: *Introitus Requiem*, Graduale *Si ambulum*, Tractus *Sicut cervus*, Offertorium *Domine Jesu Christe* (mit zahlreichen Textabweichungen) und Communio *Lux aeterna*. Im römischen Ritus wurde der von der Amtskirche vorgeschriebene Tractus nach und nach vom *Dies irae* (Requiemsequenz) verdrängt. Frankreich übernahm diesen umstrittenen Gebrauch erst später: in den *Requiem*s von Ockeghem, Gilles und auch noch dem von Fauré fehlt das *Dies irae*.

Erst im 15. Jahrhundert fingen die Komponisten an, die Totenmesse mehrstimmig zu setzen, so auch Ockeghem und Brumel; die mehrstimmige Messe von Dufay ist verlorengegangen. In der Folgezeit waren die Requiemvertonungen stilistisch ähnlich vielgestaltig wie die Meßkompositionen: man komponierte sie auf der Grundlage eines liturgischen *cantus firmus* (von Ockeghem bis Durufle), im figurierten Chorstil (Palestrina, Victoria, Morales, Du Caurroy, Cavalli), im konzertanten Stil für Soli, Chor und Orchester (Gilles, Campra, Hasse, Michael Haydn, Mozart, Berlioz, Verdi)...

Das ***Requiem* von Mozart** ist untrennbar verbunden mit einem der hartnäckigsten Mythen der Musikgeschichte, der Legende vom völlig verarmten Komponisten, der einsam und ohne jede Anteilnahme starb. Das Kino griff vor ein paar Jahren eine der vielen Sensationsgeschichten auf, die sich um dieses traurige Ende ranken, und stellte die Dinge so dar, als sei Mozart von seinem Rivalen Salieri buchstäblich durch die Arbeit getötet worden, allerdings war dies nicht der Hauptgedanke. Die Aussage des Films *Amadeus* ist vielleicht etwas verkannt worden, denn was Forman eigentlich darstellen wollte, war der mehr als bittere Sieg der (intriganten) Mittelmäßigkeit über das (verletzliche) Genie. Es ist aber stets verlockend, sich von neuen Legenden einnehmen zu lassen, besonders dann, wenn es sich um Menschen und Werke handelt, die derart "eingesponnen" sind in Geschichten und Vermutungen...

Natürlich ist an diesen Geschichten immer auch etwas Wahres: Mozart hat seiner Witwe tatsächlich nur ein paar Gulden hinterlassen, sie war sehr in Not. Andererseits hat er allein im Jahr 1791 mindestens 5.700 Gulden verdient (das entspricht nach heutigem Geldwert annähernd dreißigtausend Mark), also genau so viel wie Haydn, der zu dieser Zeit gerade Triumphe in London feierte! Mit dem Unterschied, daß Mozart völlig verschuldet war und es vorzog, seine Schulden so schnell wie möglich abzutragen, wie erst vor kurzem der Musikwissenschaftler H.C. Robbins Landon nachgewiesen und die Zahlen widerlegt hat, auf denen das Bild von einem mehr als verschwenderischen Mozart beruhte. Diese im wesentlichen auf die zweite Hälfte des Jahres 1791 entfallenden Einnahmen zeigen, daß er die Honorare für mehrere größere Aufträge erhalten hat, daß er also keineswegs vergebens war.

Am Wiener Hof schenkte man ihm allerdings kaum Beachtung. Der neue Kaiser Leopold II. hatte ihn lediglich in seiner Stellung

als "kaiserlich-königlicher Kammerkomponist" bestätigt, während Salieri – der tatsächlich sein ständiger Rivale war – der Löwenanteil zufiel, die Stelle des Kapellmeisters und Ersten Hofkomponisten. Beim Publikum des volkstümlichen Theaters aber und im Ausland nahm sein Ruhm ständig zu: kurz nach einer anstrengenden Reise nach Prag, wo er die Uraufführung seiner Oper *La Clemenza di Tito* dirigiert hatte, konnte er dank der Zusammenarbeit mit Schickaneder im September 1791 mit großem Erfolg die *Zauberflöte* aufführen. Unmittelbar vor dem *Requiem* komponierte er auch noch das *Klarinettenkonzert* für seinen Freund Stadler.

Mozart hatte acht Jahre lang keine Kirchenmusik mehr geschrieben. Die Uraufführung seiner berühmten *Messe in c-moll KV 427* hatte 1783 gerade noch stattfinden können, bevor der Erlaß Josephs II. in Kraft trat, der geistliche Musik mit Orchester außerhalb der Feiertage untersagte. Es war dies der einzige Grund dafür, daß Mozart und Haydn diese Gattung Ende der 1780er Jahre völlig ruhen ließen; schließlich wurde die Verordnung nach und nach wieder abgeschafft, so daß Mozart im April 1791 ernsthaft und mit großem Elan eine neue "große Messe" in Angriff nehmen konnte. Die Behörden hatten seine Bewerbung um die Nachfolge des betagten Kapellmeisters am Stephansdom, Leopold Hofmann, angenommen, der vermeintlich im Sterben lag. Dieser erholte sich aber wider Erwarten, und Mozart blieb lediglich die Anwartschaft auf dieses Amt; die Arbeit an seiner neuen großen Messe hat er offenbar nicht über das erste Stück hinaus fortgesetzt. Robbins Landon ist der Ansicht, daß es sich dabei um das *Kyrie KV 341* handelt, das wegen der Instrumentation lange als eine Komposition aus der Zeit seines Aufenthalts in München im Jahr 1780 galt: es hat mit dem *Requiem* die Tonart d-moll gemeinsam, eine außerordentlich dramatische Stimmung und die eindrucksvolle Besetzung (je zwei Holzbläser, vier Hörner, zwei Trompeten, Pauken und Streicher) – die vorliegende Aufnahme zeigt dies sehr deutlich.

Es war im Juli, die Abreise nach Prag stand kurz bevor, als bei Mozart der geheimnisvolle "graue Bote" erschien, der ihm den Auftrag zu einer Totenmesse überbrachte. Der Bote weigerte sich, seinen Namen und den Namen des Auftraggebers zu nennen. Er gab lediglich an, der letztere habe einen Menschen verloren, den er sehr geliebt habe, er wollte für diesen alljährlich an seinem Todestag eine Messe lesen lassen und er werde Mozart reichlich entlohnen, sofern dieser das Werk in der festgesetzten Zeit (etwa ein Monat) fertigstelle. Er übergab ihm einen ersten Vorschuß. Wir kennen heute die ganze Wahrheit in dieser Sache, der Musikwissenschaftler Otto Deutsch hat sie gründlich erforscht (1964): er konnte ein Schriftstück von 1839 ausfindig machen, das von einem gewissen Anton Herzog unterzeichnet ist, einem Bediensteten des Grafen Walsegg; dieser verfügte über große Besitzungen und war ein gebildeter Musikliebhaber. Gegen großzügige Schweigegelder ließ Walsegg von verschiedenen Komponisten Werke schreiben, die er als seine eigenen ausgab. Das Requiem, das er bei Mozart in Auftrag gab, sollte zu Ehren seiner noch nicht lange verstorbenen Gemahlin aufgeführt werden.

Nun hatte Mozart im Juli aber ganz andere Dinge im Kopf, und als der schwarzgekleidete Bote einen Monat später wiederkam, war der Komponist gerade im Begriff, nach Prag abzureisen, und hatte noch nicht einmal angefangen. Anschließend war er mit dem *Klarinettenkonzert* und den *Freimaurer-Kantate KV 623* beschäftigt, so daß er erst im Oktober ernsthaft mit der Komposition begann; er war sehr geschwächt und arbeitete immer langsamer, und als er am 20. November das Bett nicht mehr verlassen konnte, war nur der *Introitus* orchestriert. Alle anderen Stücke waren skizziert: fünf Sätze der Sequenz lagen als *Particella* vor (Partiturentwürfe, in denen der geplante Chorsatz, die erste Violine, der Generalbaß, die Anfänge etwaiger mehrstimmiger Sätze etc. notiert sind), das *Lacrimosa* bricht beim achten Takt ab: es waren dies wahrscheinlich die letzten Noten, die er geschrieben hat. Mehrere Quellen weisen darauf hin, daß Mozart anscheinend überzeugt war, er sei von Salieri und seiner Clique vergiftet worden und er schreibe ein Requiem zu seinem eigenen Tod. Angesichts der neuesten medizinischen Untersuchungen zum Tod des Komponisten (wieder gestützt auf die Ausführungen von Robbins Landon) muß man annehmen,

daß Mozart von mehreren chronischen Krankheiten dahingerafft wurde, an denen er seit seiner Kindheit litt und die sich durch die ständige Überbeanspruchung immer mehr verschlimmerten. Der Aderlaß, der wiederholt an ihm vorgenommen wurde, führte zu Gehirnbloodungen, durch die Mozart halbseitig gelähmt war, bis er in der Nacht vom 4. auf den 5. Dezember 1791 an einer Lungenentzündung starb.

Constanze Mozart war daran gelegen, Walsegg ein angeblich von Mozart vollendetes Werk auszuhändigen zu können, sei es auch nur, um das restliche Honorar zu erhalten. Sie wandte sich deshalb an Eybler, einen Schützling Mozarts, doch dieser, so schreibt sie, lehnte es aus Bescheidenheit ab, das Werk fertizuschreiben. Höchst ungern überließ sie die Vollendung des *Requiems* schließlich Süßmayr: dieser hatte viel mit dem Meister gearbeitet, doch scheint Constanze, die ganz offensichtlich böse auf ihn war, nicht viel von seiner Begabung gehalten zu haben. Immerhin führte er den Auftrag aus (fügte beläufig der Orchestrierung des *Kyrie* durch Freystädter Trompeten und Pauken hinzu), unterzeichnete das Manuskript im Auftrag Mozarts und schickte es Walsegg, der nun selbst der Betrogene war. Das „*Requiem* des Grafen Walsegg“ wurde anläßlich eines Gedenkgottesdienstes am 14. Dezember 1793 uraufgeführt, wobei übrigen keiner mehr ernsthaft an den Schwindel glaubte.

Die Tatsache, daß das *Requiem* heute unbestreitbar als Meisterwerk dasteht, verdanken wir dem Umstand, daß sich das eigenschöpferische Wirken Süßmayrs sehr in Grenzen hielt. Das *Sanctus* und das *Agnus Dei* sind zwar von seiner Hand, doch kann man sich kaum vorstellen, daß ihm nicht genaue Anweisungen Mozarts vorgelegen haben; das gilt für das wundervolle Vokalquartett des *Benedictus* ebenso wie für den Chorsatz des *Hosanna* und des *Sanctus*. Vorstellbar wäre, daß Mozart die Satzanfänge mehrstimmig skizziert hat und daß nur die – recht kurz geratene – Durchführung von Süßmayr stammt. Die *Communio* ist musikalisch identisch mit dem *Introitus* und der Fuge des *Kyrie*; was die übrigen, als Partiturentwürfe vorhandenen Stücke angeht, so hätte jeder beliebige Musiker der damaligen Zeit sie fertigstellen können. Mozart hätte wahrscheinlich sparsameren Gebrauch von den Trompeten und den Pauken gemacht; dennoch ist dieses *Requiem* als Ganzes wie auch im kleinsten Detail durch und durch geprägt von seiner Persönlichkeit, nicht der eines oberflächlichen, leichtfertigen Mannes, sondern der eines Menschen, den die Gewißheit seines baldigen Todes mit Schrecken erfüllte. – C. G.

Mitunter haben in der Musikgeschichte spezielle Werke eine solche Popularität erreicht, daß ihre bloße Nennung sofort den dazu gehörigen Komponisten assoziiert. Wie bei der *b-moll-Messe*, dem *Weihnachtsoratorium* oder der *Neunten Sinfonie* ist auch beim *Deutschen Requiem* sofort jedem Musikliebhaber klar, wer das Werk geschrieben hat. Weniger bekannt ist freilich, welchen langen Weg gerade letztgenannte Komposition genommen hat, bis sie ihre endgültige, uns wohlvertraute Form gewann. Wie bei anderen Werken von Johannes Brahms ist auch hier der Umstand zu verzeichnen, daß sich bis zum völligen Ausreifen eines Stückes längere Zeiträume und viele Unterbrechungen ergaben. Wenn bis zum Beenden der ersten Sinfonie (1876) fast fünfzehn Jahre ins Land gegangen waren, so lassen sich auch im Falle des *Deutschen Requiems* die Anfänge des 1869 in Leipzig in seiner vollständigen Form uraufgeführten Werkes bis in die 1850er Jahre belegen. In diese Zeit fallen zwei Ereignisse, die für Johannes Brahms zum tiefen Einschnitt werden: 1856 stirbt sein enger Freund Robert Schumann, im Februar 1865 verliert Brahms als Zweunddreißigjähriger seine Mutter.

Brahms hatte zu diesem Zeitpunkt bereits am ersten und zweiten Satz gearbeitet, dann jedoch – zwischen 1861 und 1865 – die Arbeit zugunsten von A-cappella-Chorwerken ruhen gelassen. Nun wird sie erneut mit dem vierten Satz aufgenommen und das Resultat an Clara Schumann gesandt mit der Bemerkung, daß sich Brahms mit dem Gedanken trage, „eine Art deutsches *Requiem*“ zu komponieren. Bekanntlich entwickelte sich eine intensive, leidenschaftliche Beziehung zwischen Brahms und Clara Schumann. Sie war es denn auch, die zu Weihnachten 1866 das bis dahin sechssätzliche Werk zum ersten Male zu Gesicht bekam. Wenige Tage nach Erhalt der Partitur schreibt sie an Brahms: „*Ich bin ganz und gar erfüllt von Deinem Requiem, es*

ist ganz gewaltiges Stück, ergreift den ganzen Menschen in einer Weise, wie wenig anderes. Der tiefe Ernst, vereint mit allem Zauber der Poesie, wirkt wunderbar, erschütternd und besänftigend.“

Knapp ein Jahr sollte noch vergehen, bis Teile des Werkes zum ersten Male zu Gehör gebracht wurden. Es wirkt heute geradezu grotesk, daß man in Wien dem Abonnementpublikum nur drei Sätze des Werkes zumuten konnte (gekoppelt mit acht Sätzen aus Schuberts „Rosamunde“) und daß zur Uraufführung des sechssätzigen Gesamtwerkes in Bremen am Karfreitag 1868 nach dem dritten Satz u.a. die Händelsche Arie „Ich weiß, daß mein Erlöser lebet“ aus dem „Messias“ eingelegt wurde. Im Gegensatz zur Wiener Aufführung, die überwiegend auf Ablehnung stieß, wurde das Werk in Bremen zum vollen Erfolg und mußte zwei Wochen später im Konzertsaal wiederholt werden. Diesmal schob man die Arie der Agathe „Wie nahte mir der Schlummer“ aus dem „Freischütz“ ein. Grund für sein heutiges Vorstellungsverbot abstrusen „Verbesserungen“ waren vor allem theologische Bedenken, die mit der Textwahl des Requiems zusammenhingen. Schon der Umstand, daß ein Requiem nicht den lateinischen Text der traditionellen Totenmesse verwandte, war zumindest außergewöhnlich, wenngleich nicht singular in der Musikgeschichte, denkt man etwa an die *Musikalischen Exequien* von Heinrich Schütz. Entscheidender war jedoch ein Aspekt, den der Dirigent Reintaler gegenüber Brahms berührte. *„Es fehlt aber für das christliche Bewußtsein der Punkt, um den sich alles dreht, nämlich der Erlösungstod des Herrn. Ist Christus nicht auferstanden, so ist Euer Glaube eitel, sagt Paulus.“* Brahms hatte den Text selbst aus der Heiligen Schrift zusammengestellt und seinen Schwerpunkt vor allem auf die menschliche Komponente gerichtet. *„Was den Text betrifft, will ich bekennen, dass ich recht gern auch das ‚Deutsche‘ tiefleise und einfachen den ‚Menschen‘ setze...“* Reintalers Aufforderung, einen entsprechenden Satz hinzuzufügen, kam Brahms nicht nach. Dennoch arbeitete der Komponist weiter an dem Werk und schrieb im Mai 1868 in „Gedanken an die Mutter“ den jetzt fünften Satz.

Das somit abgerundete siebenteilige Werk erlebte im Leipziger Gewandhaus seine erste, wenn auch nicht besonders glänzende Aufführung unter Carl Reinecke. Dieser 18. Februar 1869 ist einerseits die Geburtsstunde des Gewandhauschores, zum anderen markiert das Datum den Anfangspunkt eines beispiellosen Triumphzuges des *Deutschen Requiems*, das in den folgenden zehn Jahren nicht weniger als einhundert Mal allein in deutschen Landen zur Aufführung gebracht wurde – der künstlerische Durchbruch des in Wien lebenden Hamburgers war erreicht.

Ist auch das *Deutsche Requiem* frei von liturgischer Bindung, so ist es doch aus tiefer, unorthodoxer Religiosität entworfen. Im Gegensatz zum traditionellen Requiem aber, das eine Meßfeier für die Seele des Verstorbenen darstellt, nimmt im *Deutschen Requiem* der Gedanke des Trostes und des Mitleids neben der Klage einen zentralen Ort ein. – R. W.

Wenn Fauré zu der Entstehungsgeschichte seines Requiems befragt wurde, so antwortete er: „Mein Requiem ist zu keinem bestimmten Zweck entstanden... oder, wenn ich so sagen darf, zum Vergnügen.“ In einem Gespräch erklärte er weiter, er habe die „eingefahrenen Wege“ verlassen wollen, um seiner künstlerischen Sensibilität, seiner persönlichen Auffassung vom Tod, Ausdruck zu verleihen, den er nicht so sehr als schmerzvolles Erlebnis, sondern vielmehr als Befreiung und Erlösung, als Streben nach dem Glück im Jenseits begriff. Das Werk ist im wesentlichen im Herbst 1887 und zu Beginn des Jahres 1888 entstanden (in der kompositorischen Reihenfolge *Pie Jesu, Introit und Kyrie, In Paradisum, Agnus Dei und Sanctus*). Diese fünf Stücke wurden am 16. Januar 1888 in der Madeleine in Paris im Rahmen eines Trauergottesdienstes gespielt. Der Komponist selber, Kapellmeister der Pfarre, übernahm die Leitung.

Fauré hatte dieses Werk in so kurzer Zeit komponiert, daß er mit der Orchestrierung nicht mehr fertig geworden war, die sich ursprünglich auf zwei getrennte Bratschen- und Cellistenpartien, Orgel, Harfe und Pauke beschränkte. Kurz darauf, anlässlich einer erneuten Aufführung in der Madeleine in Mai 1888, hat der Komponist dieses beschränkte Ensemble um zwei Hörner

und zwei Trompeten erweitert.

Das *Offertorium* ist in zwei Etappen geschrieben worden: 1887 entworfen, wurde das einzige Solo für Baryton (*Hostias*) im Frühjahr 1889 fertiggestellt, während der prachtvolle Chor, der dieses Stück im Kanon umgibt, wahrscheinlich erst 1894 in das Werk eingefügt wurde. Das *Libera me* war 1877 zunächst für Solo und Orgel konzipiert, bevor es 1891 seinen Platz im Requiem fand. Es enthält u.a. drei Posaunen.

Diese recht komplizierte Entstehungsgeschichte läßt sich beim Hören des Werks nicht wahrnehmen, denn der Stil ist äußerst homogen. Das Requiem wurde damals weiter unter der Leitung Faurés gespielt, wobei man sich mit den relativ beschränkten Mitteln der Madeleine begnügen mußte: ein Kinderchor von etwa dreißig Stimmen für Sopran und Alt (die damals noch gebräuchliche römische Tradition schloß die Frauen vom Altarraum aus), einige Männerstimmen (vier Bässe und vier Tenöre, die bei feierlichen Gottesdiensten um einige zusätzliche Stimmen erweitert werden konnten), ein Kontrabaß und die Chororgel (eine Cavaille Coll). Zu dieser ständigen Besetzung gesellten sich bei gewissen Anlässen Streicher und Bläser. Die ersten Solisten waren der junge Louis Aubert (ein Kind des Kinderchors) für das *Pie Jesu*, und Louis Ballard, ein Solist des Chors, für das *Offertorium* und das *Libera me*.

Die Orchestrierung Faurés war so originell (keine Geigen, keine Holzblasinstrumente), daß sein Herausgeber Hamelle ihm riet, vor der Veröffentlichung der Partitur eine Fassung für großes Sinfonieorchester zu schreiben. Dies alles nahm sehr viel Zeit in Anspruch, so daß das Werk, am 17. Mai 1894 konzertreif, erst 1900 veröffentlicht wurde (Transkription, Singstimmen und Klavier von Roger Ducasse), und im Jahre 1901 in der Orchesterfassung erschien. Da man weder in den Archiven des Herausgebers noch in denen des Komponisten eine handgeschriebene Quelle dieser Veröffentlichung gefunden hat, halte ich es, mit der gebotenen Vorsicht, für möglich, daß Roger Ducasse (ein Schüler Faurés) die Neuorchestrierung vorgenommen hat. Natürlich bestand ein berechtigtes Interesse daran, zu der ursprünglichen Konzeption des Komponisten zurückzukehren. Die Entdeckung des Originalwerks der Madeleine, von Fauré selbst korrigiert und zum Teil kopiert, war für uns eine wesentliche Quelle, da sich in den erhaltenen Fragmenten der handgeschriebenen Orchesterpartitur verschiedene Etappen der Orchestrierung manchmal unentwinnbar überlagern; zudem fehlen die drei Stücke mit Solisten.

Der Dirigent Roger Delage trug mit seinem freundschaftlichen Beistand zur geduligten Rekonstruktion der Partitur bei, so wie sie 1893-1894 ausgeführt wurde. Es versteht sich, daß diese echte Originalfassung des Werks von Nutzen ist, besonders wenn man das *Requiem* von Fauré in einer Kirche spielt. Die sinfonische Version, von Hamelle veröffentlicht, ist weiterhin für jegliches Konzert im größeren Rahmen zu empfehlen. Selbst wenn diese Fassung nicht der ursprünglichen Konzeption des Komponisten entspricht, hat er doch sein Einverständnis und seine Unterschrift gegeben. Aber die Kenner werden sicher der authentischen Fassung dieses echten Meisterwerks den Vorzug geben. – J.-M. N.

Maurice **Durufié**, 1902 geboren, 1986 gestorben, war ein umfassend ausgebildeter Musiker. In seiner Heimatstadt Louviers wurde Maurice Emmanuel, der mit seinem Vater bekannt war, auf ihn aufmerksam. Später ging er nach Paris und studierte bei Charles Tournemire, bevor er in den 1920er Jahren Schüler von Louis Vierne und Jean Gallon wurde und deren geistiges und technisch-methodisches Erbe antrat. Paul Dukas war sein Kompositionslehrer am Pariser Conservatoire, wo seine Kommilitonen Olivier Messiaen, Jehan Alain, Tony Aubin und Georges Hugon hießen. Der ehemalige Schüler der Sängerschule Saint-Évode in Rouen, der stark geprägt war vom gregorianischen Gesang, sollte innerhalb weniger Jahre einer der brilliantesten Musiker seiner Generation werden, einer in einer illustren Schar vielversprechender junger Organisten, Komponisten und Improvisatoren wie André Fleury, Gaston Litaize, Jean Langlais, Olivier Messiaen, Jean-Jacques Grunenwald, Daniel Lesur... Sie wurden zum Inbegriff der Erneuerung der französischen Orgelschule in den 1930er Jahren im Dienste eines neoklassizistisch behandelten

CD 25-28

CD 25-28

CD 25-28

CD 25-28

CD 25-28

ist ein höheres Wesen, das seine Mitmenschen positiv beeinflussen, ja läutern soll. Tatsächlich läßt Beethoven in die *Missa*, sein letztes Meisterwerk geistlicher Musik, seinen tief empfundenen christlichen Glauben mit all seinen Widersprüchen einfließen (ein freimaurerisch und auch ein wenig deistisch gefärbter Glaube), auf daß alle daran teilhaben mögen: "... und es bey Bearbeitung dieser großen Messe meine Hauptsache war, sowohl bei den Singenden als Zuhörenden religiöse Gefühle zu erwecken und dauernd zu machen." Er wollte, so sagte er, "... der Gottheit sich mehr als andern Menschen nähern, u. von hier aus die Strahlen der Gottheit unter das Menschengeschlecht verbreiten." Und so ist wohl auch das Motto zum *Kyrie* zu deuten: "Von Herzen [eines Menschen] – möge es wieder zu Herzen [aller] gehen."

Beethoven schrieb die *Missa solemnis* in der Hoffnung, sie anlässlich der Inthronisation des Erzherzogs Rudolph (1788-1831) als Erzbischof von Olmütz (Mähren) am 9. März 1820 aufführen zu können. Rudolph, der Sohn des Kaisers Leopold II., war sein eifrigster Klavier- und Kompositionsschüler und seit 1809 sein verlässlichster Gönner. Er und Beethoven waren sich in gegenseitiger Bewunderung und Zuneigung verbunden. Wie es scheint, hegte der Komponist außerdem die stille Hoffnung, eines Tages Kapellmeister des Erzherzogs zu werden, und auch dieser Wunsch könnte ihn zur Komposition der *Missa* veranlaßt haben. Da sich Beethoven aber stets viel Zeit ließ, um seine Werke ausreifen zu lassen, war die Komposition zum oben genannten Termin nicht fertig: beinahe fünf Jahre lang nahm sie seine Schaffenskraft in Anspruch. Das *Kyrie* skizzierte er im April/Mai 1819, das *Gloria* zwischen Juni und Dezember, das *Credo* bis zur Fuge über das "Et in vitam venturi" sowie Fragmente des *Sanctus* zwischen Januar und März 1820. Das *Credo* vollendete er zwischen Ende April und Juli. Das *Benedictus* brachte er zwischen November und Februar 1821 zu Papier, das *Agnus Dei* und das "Dono nobis pacem" entstand im Entwurf zwischen März und Juli und war im August 1822 fertiggestellt. Bis zum November nahm Beethoven noch einige Änderungen vor und verwendete die folgenden sieben Monate darauf. Abschriften der Partitur für die großen Fürstenhöfe und hochgestellte Persönlichkeiten in Europa anzufertigen in der Vorstellung, er könne sich so ein wenig finanzielle Unterstützung verschaffen, doch brachte dieses Subskriptionsvorhaben so gut wie nichts ein. Gleichzeitig mit den letzten drei Klaviersonaten erschien die *Missa* im April 1827 bei Schott in Mainz, wenige Tage nach dem Tod des Komponisten. Die Erstaufführung fand am 7. April 1824 in Sankt Petersburg im Rahmen eines Konzerts der Philharmonischen Gesellschaft statt, das zugunsten der Witwen ehemaliger Vereinsmitglieder veranstaltet wurde. Die Wiener mußten bis zum 7.-Mai des folgenden Jahres warten, bis sie das *Kyrie*, das *Credo* und das *Agnus Dei* (zusammengefaßt unter dem Titel "Drei große Hymnen mit Soli und Chor") in einer Aufführung unter der Leitung von Michael Umlauf im Kärntner-Theater hören konnten, zusammen mit der Ouvertüre op.124 ("Die Weihe des Hauses" im Stile Händels) und der *Neunten Symphonie*, die zwischen 1822 und 1824 entstanden war. Obwohl das Theater ausverkauft und das Konzert ein großer Erfolg war, fehlte das Wesentliche: die kaiserliche Familie und der Erzherzog Rudolph. Selbst die Einnahmen nach Abzug der Kosten waren bescheiden: Wien hatte sich bereits Rossini und der italienischen Oper zugewandt.

Die italienische Oper: das war der Punkt, in dem Beethoven niemals zu Konzessionen bereit war. Im Dezember 1819 gab er unverhohlen seiner Verachtung Ausdruck für die gewöhnliche geistliche Musik, die zur Opernmusik verkommen sei. Er war sich darin mit E.T.A. Hoffmann einig, der den Schwulst der Meßkompositionen seiner Zeit heftig kritisierte und der Ansicht war, daß allein die Kunst der alten Meister (Palestrina, Bach, Händel) angemessen sei, um wahre, tief empfundene Frömmigkeit auszudrücken. Auch Beethoven hatte den dringenden Wunsch, an alte Satztechniken anzuknüpfen, und erwirkte die Genehmigung zur Benutzung der kaiserlichen Bibliothek, wo er die Vorbilder der Vergangenheit studierte. Aber welche Werke der in Wien entstandenen liturgischen Musik kamen überhaupt als Vorbilder in Frage? Die *c-moll-Messe* KV 427 von Mozart ist unvollendet. Auch auf eigene Kirchenmusikwerke konnte Beethoven nur bedingt zurückgreifen. Sein Oratorium *Christus am Ölberge* (1803), das er unter dem Einfluß Haydns in wenigen Wochen niederschrieb, war wenig befriedigend. Gleiches galt für

seine *C-dur-Messe* (1807), die der Fürst Esterhazy bei ihm in Auftrag gegeben hatte und die bei der öffentlichen Aufführung glatt durchfiel, weil sie sich über alle Konventionen hinwegsetzte: das Vokale wurde auf Kosten des Instrumentalen überbetont; die reine Kirchenmusik sollte nur vokal ausgeführt werden, soll er gesagt haben. Als prinzipientreuer Mensch ruhte Beethoven dennoch nicht, bis er einen modernen und angemessenen Kirchenstil gefunden hatte.

Die *Missa solemnis* nimmt die Suche dort wieder auf, wo die *Messe op.86* stehengeblieben ist: der einem Palestrina oder Händel vergleichbare Chorstil (wie im "Et resurrexit" und im "Osanna") wird ergänzt durch die sinfonische Satztechnik, die zu einem vollständigen Ausdrucksmittel zur Textausdeutung des Ordinarius geworden ist und sich nicht mehr nur darauf beschränkt, harmonische Stütze zu sein. Bei Beethoven hat das Orchester eigene Aufgaben zu erfüllen: nicht selten trägt es das Thema vor, während die Singstimmen (solistisch oder auch nicht) unabhängig davon den Text deklamieren, so im "Domine Deus" des *Gloria* (wo die Anrufung des Chores zu dem vom Orchester gespielten aufsteigenden Motiv erklingt, mit dem das Stück eingeleitet wurde) oder im *Benedictus* (wo sich das herrliche Violinsolo mit den Singstimmen vereinigt, als sei so das Unaussprechliche begreiflich zu machen). Neben dieser modernen Behandlung, die schon in "Dort im ruhigen Tal schweigen Schmerzen und Qual", dem dritten Lied des Liederkreises *An die ferne Geliebte* (1815-16), ansatzweise zu erkennen ist, greift der Komponist auch auf Stilelemente der alten Kirchenmusik zurück: dorischer und mixolydischer Modus, Anklänge an den gregorianischen Choral im "Et incarnatus est" (noch unterstrichen durch die wogende Flötenbegleitung, bei der man durchaus an den Heiligen Geist denken könnte) oder auch traditionelle musikalische Figuren zur Wiedergabe einiger Bilder des liturgischen Textes (beispielsweise das absteigende Motiv auf "descendit" und das aufsteigende Motiv auf "ascendit"). Flüchtige Zitate aus dem *Messias* von Händel im *Gloria* und im *Agnus Dei* sowie Bühneneffekte wie das fanfarenartige Trompetenmotiv im *Agnus Dei* könnten dazu verleiten, die *Missa* für ein wenig geschlossenes Werk zu halten. Das trifft aber nicht zu. Alle dieses Stilmittel, die modernen wie die althergebrachten, fügen sich bruchlos ineinander und werden von einem musikalischen Grundbaustein, dem Anfangsmotiv des *Kyrie*, g-fis-h-a-g-fis, zusammengehalten, das sich im Vorspiel zum *Benedictus* aufs schönste entfaltet. Was die liturgische Verwendung der *Missa* angeht, so ist sie wie die *h-moll-Messe* wegen ihrer Dimensionen (doppelt so lang wie eine Haydn-Messe) eher für den Konzertsaal als für den Gottesdienst geeignet.

Beethoven setzte sich sehr eingehend mit den Texten des Ordinarius auseinander und ging gewissenhaft auf "jede noch so kleine Bedeutungsnuance der Wörter" ein, wie Romain Rolland schreibt. Gelegentlich läßt er eine Textstelle aus, die ihn nicht wirklich berührt (beispielsweise im *Credo* von "in spiritu" bis "Confiteor in unum baptisma"), um an anderer Stelle länger zu verweilen, die mehr seiner persönlichen Gedankenwelt entspricht. So läßt auch das flehentliche "miserere" im *Gloria* und im *Agnus Dei*, zwei Stellen, die in scharfem Kontrast zur friedvollen Atmosphäre des *Benedictus* stehen, einen immer bedrückender werdenden Zweifel erkennen. Die *Missa* endet nicht mit einem Jubelchor, sondern mit einem demütigen Gebet, das Fragen aufwirft: "Glaubt Beethoven wirklich daran, daß das Gebet erhört wird?", wie Ernest Newman es formuliert. In dem Maße wie Beethoven mit der Arbeit vorankam, wurde ihm nämlich immer mehr bewußt, daß der "innere und äußere Frieden" nicht im siegreichen Kampf zu erringen ist, wie die Fanfare des *Agnus Dei* glauben machen könnte, daß er vielmehr "ängstlich" erlebt werden muß. Ist die *Missa solemnis* etwa als Glaubensbekenntnis ein Fehlschlag? Sollten fünf Jahre mühevoller Arbeit Beethoven dahin gebracht haben, daß er nicht mehr an das ewige Leben glaubte, ein Zweifel, der ihn schon 1803 gequält hatte? Konnte er inneren Frieden finden in einer Welt, die von nicht enden wollenden Kriegen erschüttert wurde? Um seinen Seelenfrieden wiederzuerlangen, mußte er einen anderen hoffnungsfrohen Text "in Angriff nehmen": die *Ode an die Freude* von Schiller. – J.-P. M.

Seltsam fürwahr: Wir kennen seine Sinfonien, viele seiner Klavierwerke, vielleicht noch die Streichquartette, selbstverständlich den *Sommernachts Traum* und das Violinkonzert. Von **Mendelssohns** Sakralmusik jedoch haben lediglich die beiden großen Oratorien *Paulus* und *Elias* ihren festen Platz im Repertoire behaupten können. Die kleineren Kirchenkompositionen hingegen, entstanden in nahezu allen Phasen seiner künstlerischen Entwicklung, scheinen zumindest aus heutiger Sicht Beiwerk, Nebenzweig eines Œuvres, das in seinen Hauptkapiteln so sehr dem großen Konzertsaal wie der Intimität des Salons verschrieben war, daß wenig Raum blieb für eine tiefgreifende Auseinandersetzung mit jenem schwerwiegenden Zwiespalt zwischen Kunstanspruch und Gebrauchsfähigkeit, in dem sich die liturgisch gebundene Musik in romantischer Zeit befand. Haben wir es also im Fall der vorliegenden Auswahl tatsächlich mit bloßen Marginalien zu tun? Wohl kaum. Zum einen wog Mendelssohns Reputation als Mann des geistlichen Metiers durchaus schwer. So war seine Berufung zum obersten Kirchenmusiker Preußens durch König Friedrich Wilhelm IV., der sich seit seiner Regierungsübernahme im Sommer des Vorjahres darum bemühte, aus Berlin eine Kulturmetropole ersten Ranges zu machen, alles andere als zufällig gewesen. Am 22. November 1842 offiziell in das Amt eines *General-Musik-Direktors* an der Hof- und Domkirche versetzt, wird dem gefeierten Leipziger Gewandhauskapellmeister eine eigens für ihn eingerichtete Elitetruppe aus Chorsängern und Instrumentalisten zur Verfügung gestellt. Und obwohl sich die Dinge in Berlin keineswegs in Mendelssohns Sinne entwickelten, gravierende künstlerische Meinungsverschiedenheiten zwischen ihm, dem König und der Geistlichkeit schließlich Anlaß gaben, sich bereits zu Beginn des Jahres 1844 wieder aus der Dommusik und der Stadt zurückzuziehen, wandte er sich doch nie gänzlich vom Genre geistlicher Musik ab.

Auch scheinen sich Mendelssohns weltliche und sakrale Tonsprache kaum wesentlich zu unterscheiden. Der alles überstrahlende Formsinn, der stets noch stärker anmutet als der melodische Esprit, charakterisiert die Sinfonien ebenso wie die Motetten und Psalmen. Niemals steht die Musik als Dienerin hinter dem Wort zurück, degradiert zum bloßen Vehikel einer religiösen Botschaft. Vielmehr belebt sie die Texte neu, durch die Beredsamkeit ihrer von eminenter Seriosität geprägten Harmonik, vor allem aber durch Selbständigkeit und Bündigkeit ihres architektonischen Plans – hierin der mächtigen Tradition von Josquin bis Bach auf das Engste verpflichtet. *Er liebt die Toten ein wenig zu sehr*, hatte Hector Berlioz einmal gespöttelt. Doch wo immer Mendelssohn, profunder Bibelkenner und überzeugter Protestant, auf seine großen Wegbereiter Bezug nimmt, tut er dies nie mit der Bequemlichkeit des Eklektikers sondern stets mit der Scharfsicht jenes hochgebildeten Chronisten, der einst als blutjunge Begabung im Dunstkreis der *Berliner Singakademie* Carl Friedrich Zelters die Regeln mehrstimmiger Vokalkunst gründlich studiert hatte, um sie später – verschmolzen mit dem emotionalen Vokabular des Romantikers – einer neuen, subjektivierten Deutung zuzuführen. Berührungängste waren ihm dabei fremd, denn, so bekannte er freimütig, *niemand kann mir verbieten, mich dessen zu erfreuen und an dem weiterzuarbeiten, was mir die großen Meister hinterlassen haben, denn von vorne soll wohl nicht jeder wieder anfangen; aber es soll auch ein Weiterarbeiten nach Kräften sein, nicht ein totes Wiederholen des schon Vorhandenen*. Anknüpfen und kreatives Fortentwickeln heißen die Schlüsselbegriffe eines künstlerischen Credo, in dem der kostbare Kontrapunkt Bachscher Manier ebenso seinen Platz findet wie schlicht rhythmisierte Akkordik. So schafft Mendelssohn aus dem Zusammenschluß verschiedenster Satztechniken auffällig kleinteilige Strukturverläufe, bindet Unisonopassagen, syllabisch deklamierte Choralabschnitte und komplexe, nicht selten durch Solopartien angereicherte Vieltimmigkeit zu einem farbigen Bukett vokaler Schreibarten, wie wir es in ähnlich opulenter Weise unter seinen Zeitgenossen nicht wieder finden. Gleichzeitig aber stellt dieser Reichtum der Ausdrucksmittel seine Sakralmusik vor ein Dilemma: Als Konzertmusik zu liturgisch, als Kirchenmusik zu konzertant, scheint sie sich aller Kategorisierung und funktionalen Zuweisung beharrlich zu widersetzen. Ein Dilemma, das ihre Popularität wenig günstig beeinflussen sollte.

Mit seinem Dreigestirn Opus 23 wendet sich Mendelssohn erstmals dem altehrwürdigen Modell der Choralmotette mit Cantus firmus zu, wie er sie in der Lehrstube Zelters kennengelernt hatte. Erkennbar sind hier ein gegenüber den früheren Werken verfeinerter Klangsinn sowie ein leichter, flüssiger, weniger akademisch starrer Umgang mit polyphonen Techniken. Die antiphonale Struktur in dem auffallend holzschnittartig ausgeführten Satz *Mitten wir im Leben sind*, geschrieben in Rom, wo sich Mendelssohn während seiner großen Bildungsreise im Herbst 1830 aufhielt, ist ein faszinierendes Beispiel für textgezeugte Formdramaturgie. Die angstvollen, auf Tod und Vergänglichkeit zielenden Textpassagen erscheinen zunächst als Wechselgesang zwischen hohen und tiefen Chorregistern. Erst die flehentliche Bitte um göttliche Hilfe vereint alle Stimmen in kunstvoller Imitationstechnik.

Ein illustrativer Umgang mit Textinhalten nach dem Muster vordergründiger Tonsymbolik war Mendelssohns Sache nicht. Das zeigen gerade auch die drei doppelchörigen Psalmmotetten Opus 78 aus den Jahren 1843/44, deren strenge, reliefartig geschnittene Satzformen ungeachtet aller epischen Dimension eine Ökonomie und Disziplin schaffen, die jeden melodramatischen Überschwang verzichtbar machen. Eben diese faszinierende Enthaltsamkeit mag es gewesen sein, die Mendelssohns Schwester Fanny dazu veranlaßte, die für den Weihnachtsgottesdienst des Jahres 1843 vorgesehene Vertonung des 2. Psalms *Warum toben die Heiden als sehr gregorianisch und sixtinisch* zu bezeichnen. Verglichen mit der asketischen Kraft des Opus 78 wirkt der vierstimmige, im Frühjahr 1844 im Auftrag des Neuen Tempelvereins zu Hamburg entstandene 100. Psalm *Jauchzet dem Herrn* geradezu konventionell im Zuschnitt, melodisch eingängig und harmonisch wirkungsvoll, in seiner volkstümlichen Schlichtheit den vier knappen und unpräzisen Sätze der sogenannten *Missa brevis* verwandt, einem Zusammenschluß von Teilen der 1846 komponierten *Deutschen Liturgie* (*Kyrie – Ebre sei Gott – Heilig*) mit dem einzelstehenden *Abendsegen*. Einen Summenstrich unter sein geistliches Vokalschaffen zieht Mendelssohn mit den im Todesjahr 1847 entstandenen Motetten Opus 69, Reifewerken par excellence. Ursprünglich für England bestimmt, wurden sie später mit den deutschen Textfassungen der drei Cantica *Herr, nun läßt Du Deinen Diener* (Nunc dimittis), *Jauchzet dem Herrn* (Jubilate Deo) und *Mein Herz erhebet Gott, den Herrn* (Magnificat) veröffentlicht. Insbesondere das Magnificat ist ein Muster an demüterer Frömmigkeit, in dem die grandiosen Kunstmittel des polyphonen Satzes niemals zum Selbstzweck erstarren, sondern einzig einer makellosen Balance des Stimmgefüges dienen, das den Text in idealem Gleichmaß präsentiert. *Es ist eine Kunst, die Kunstfertigkeit zu verschleiern* – wohl nirgends sonst hatte Mendelssohn die goldene Regel des *ars est velare artem* derart vollkommen in Klang gesetzt. – R. H.

“**Bruckner** ist in der Geschichte der Europäischen Kunst eins der ganz seltenen Genies, denen es vergönnt ist, dem Übernatürlichen Ausdruck zu verleihen, und das Göttliche in unserer Menschenwelt gegenwärtig zu machen.“ Mit diesen Zeilen spielt Wilhelm Furtwängler wahrscheinlich weit mehr auf das Geistliche, das die Symphonien Bruckners ausstrahlen, als das seiner religiösen Werke an. Die Nachwelt betrachtet ja diese neun Symphonien als “Messen ohne Worte”, aber eine eingehendere Untersuchung seines Werks offenbart einen an geistlicher Musik fruchtbaren Komponisten: sechzig Stücke, davon ein Dutzend mit Orchester. Diese Produktion stammt größtenteils aus der Zeit, ehe Bruckner nach Wien gelangte (1868), denn von dann an wandte sich seine schöpferische Tätigkeit fast ausschließlich der Symphonie zu. Dennoch gibt es keinen Bruckner in Bruckners Inspiration, – widmet er doch seine neunte und letzte Symphonie der größeren Ehre Gottes – *Omnia ad Majorem Die Gloriam*. Es war nur natürlich, dass Bruckner, der als Organist des Klosterstifts Sankt Florian (1845-1855), dann als Domorganist von Linz (1856-1868) liturgische Funktionen ausübte, für den Chor Stücke liturgischen Charakters komponierte. Bedeutsam scheint dazu, dass sein erstes und sein letztes vollendetes Werk Chöre verlangen, ebenso die Tatsache, dass er gleich nach seiner Ankunft in Linz der *Liedertafel Frohsinn* als zweiter Tenor beitrug, und wenig später zu ihrem Dirigenten wurde. Für

das 16. Jubiläum eben dieses Ensembles übrigen sollte er sein *Ave Maria* schreiben, das am 12. Mai 1861 aufgeführt wurde. Bruckner hatte diesen Gruß an die H1. Jungfrau allerdings schon 1856 für vier Stimmen in F-dur komponiert; der erste Teil stellt die Frauenstimmen im Gegensatz zu den Männerstimmen, um sie auf dem Wort *Jesus* in einem leuchtenden A-dur Akkord zu vereinen. Verklärt lässt der zweite Teil die Seligkeit der H1. Jungfrau aufschimmern, die um Fürbitte *„jetzt und in der Stunde unseres Todes“* angefleht wird. Die Musik unterstreicht dies.

Die vier folgenden Motetten wurden recht spät komponiert, da sie aus der Wiener Periode des Musikers stammen, als er Professor für Orgel, Theorie und Kontrapunkt am Conservatorium war. Sie gehören auch zu den schönsten. Es sind drei Graduale. *Locus iste*, das erste in Wien geschriebene kirchenmusikalische Werk, knüpft insofern wieder an Linz an, als es dort am 29. Oktober 1869 am Domplatz uraufgeführt wurde, – genau einen Monat nach der e-Moll Messe. Die vierstimmige Partitur hat drei gut ausbalancierte Teile, deren äußere den Bässen eine wichtige Rolle als Sinnbild der Festigkeit des Gotteshauses zuweisen, während der Mittelteil ohne Baß den immateriellen, unwandelbaren Charakter des Gebäudes symbolisieren könnte. *Os justi*, ein Graduale, das nach zehn Jahren des Schweigens auf kirchenmusikalischem Gebiet geschrieben und am 28. August 1879 in Sankt Florian zu Gehör gebracht wurde, ist achttimmig und steht im lydischen Modus. Bewundernswert, wie die Musik den Text der vier Teile unterstreicht! Man beachte die vierstimmig fugierte Faktur, die den didaktischen Zug des Psalmtextes andeutet (*loquetur* – *„der Mund des Gerechten spricht Weisheit“*) oder den Schluß etwa, der beruhigt, doch in stetem Rhythmus die Unbeirrbarkeit des Auserwählten, *„dessen Schritte nicht wanken“* schön sinnfällig macht. Das dritte Graduale, *Christus factus est*, war schon zweimal vertont worden, ehe diese letzte Version zum ersten Mal in Wien am 9. November 1884 gesungen wurde. Die vier Stimmen symbolisieren die vier Richtungen des am Kreuze ausgestreckten Christus; im zweiten Teil feiern dann Text und Musik seine Erhöhung (*exaltavit illum*) und seinen Namen (*super omne nomen*) in drei machtvollen Fortes. Der Hymnus *Vexilla regis* endlich, der am Karfreitag, dem 31. März 1892 in St. Florian zu seiner ersten Aufführung gelangte, ist vor dem 150. Psalm die letzte liturgische Komposition mit Chor und Orchester. Es handelt sich um drei musikalisch identische Strophen, die aber trotz ihres phrygischen Modus große harmonische Freiheit aufweisen. – J.-Y. B.

Halb im Scherz fragte sich Francis **Poulenc** manchmal, weshalb er nicht im 15. Jahrhundert geboren war, so sehr entsprach die Polyphonie seinem Wesen... Als der unverbesserliche Pariser, der er war, fügte er aber sogleich hinzu, „unser Fünfzehntes“ – das 15. Arrondissement – habe auch seine Reize. Sieht man aber einmal vom Anekdotischen ab, von den sattsam bekannten Sprüchen zum Thema „Mönch und Taugenichts“, so ist eines gewiß: Poulenc war ein echter Polyphoniker und zugleich ein wahrhaft gläubiger Mensch, auch wenn er erst 1936 zu seinem Glauben zurückfinden sollte und in seinem Leben nur mehr oder weniger sporadisch danach handelte. Trotz des strengen Unterrichts, den er als Privatschüler von Charles Koechlin von 1921 bis 1924 genoß, als der junge, schon berühmte Musiker beschloß, seine autodidaktisch erworbene musikalische Bildung bei dem Verfasser eines angesehenen Lehrwerks über Harmonielehre und Kontrapunkt aufzufrischen, ist Poulenc nie ein Kontrapunktiker geworden. Kompositionen in imitierender oder fugierter Schreibweise und die anderen Kompositionstechniken der „alten Meister“ sind bei ihm kaum zu finden. Poulenc hatte eine ganz andere, angeborenen Begabung: er verstand sich auf die Schichtung der Stimmlagen, auf die Schaffung einer ungemein vielgestaltigen Klangdichte, eines „körnigen Klangs“, einer „blättrigen“ Klangstruktur, die häufig an eine Orgelregistratur erinnert.

1922 hatte Poulenc eine *Chanson à boire* [FP 31] geschrieben, ein Stück von sehr schlichter Faktur, aber schon damals tadellos in der Ausführung: erst 1936 wandte er sich wieder der Chormusik zu. Im Frühling dieses Jahres verfaßte er die *Sept chansons* [FP 81] für a-cappella-Chor und – wie eine mystische Offenbarung – die *Litanies à la Vierge noire* [FP 82] für Frauenchor und Orgel. Diese beiden Sammlungen gehören zu seinen wichtigsten Werken. In den *Sept chansons* läßt Poulenc

deutlich den Einfluß der Madrigalkunst Monteverdis erkennen, die er wenige Monate zuvor im Hause der Prinzessin de Polignac kennengelernt hatte, wo Nadia Boulanger mit ihrer Madrigalgruppe auftrat; in den *Litanies* ist der Ausdruck von ungekünstelter Schlichtheit nach Art eines "bäuerlichen Gebets", eine Formulierung, die Poulenc auch später noch gerne gebrauchte, wenn er von seiner Kirchenmusik sprach, die er "durch und durch natürlich und, wenn ich so sagen darf, familiär" nannte.

Die *Messe G-dur* [P 89], die im August 1937 im Morvan entstand, ist das erste geistliche *a-cappella*-Werk Poulencs. War der Stil der *Sept chansons* von 1936 madrigalistisch, durchsichtig und virtuos, so ist die Satztechnik der *Messe* als vertikal, dicht und ausgeglichen zu bezeichnen. Sie ist dem Gedenken an seinen Vater gewidmet, von dem er, wie er selbst sagte, die Religiosität hatte: "Durch meine Herkunft aus dem Aveyron, einerseits Bergregion, andererseits bereits mediterran, galt, – wie sollte es anders sein – stets dem romanischen Stil meine besondere Vorliebe. Ich habe deshalb versucht, diesen Akt des Glaubens, denn das ist eine Messe, in diesem derben und geradlinigen Stil zu schreiben." Nicht an kunstvolle Bauwerke dachte er, als er sie schrieb, sondern an die einfachen Behausungen der Bourgogne. Sehr deutlich wird dies unter anderem in der schmucklosen Reinheit des Sopransolos im "Agnus Dei", wo in den letzten Anrufungen das spätere Leitmotiv der *Dialogues des Carmélites* (1953-56) [P 159] anklingt. Die *Messe G-dur* wurde am 3. April 1938 in der Kapelle der Dominikaner am Faubourg Saint Honoré in Paris uraufgeführt, und zwar von den Sängern aus Lyon, die die *Sept chansons* in Auftrag gegeben und uraufgeführt hatten und denen diese auch gewidmet sind.

Die *Quatre motets pour un temps de pénitence* entstanden zwischen Juli 1938 und Januar 1939. Den Motetten Nr. 2, 3 und 4 liegen drei Responsorien der Matutin am Gründonnerstag (Nr. 4), Karfreitag (Nr. 2) und Karsamstag (Nr. 3) zugrunde. "Timor et tremor" (Nr. 1) ist eine Verknüpfung von Auszügen aus den Psalmen 54 und 30, deren Text Poulenc wahrscheinlich der berühmten Motette gleichen Namens von Orlando di Lasso entnommen hat, einer der seltenen Vertonungen, dieser Bußpsalm-"Montage". Poulenc bedient sich hier wiederum einer madrigalistischen Schreibweise mit fast schon bildhafter Ausdeutung des höchst dramatischen Textes (extrem punktierte Fügungen auf "exclamavit", Motiv mit Schlußcharakter auf "et inclinato capite", etc.). In der letzten Motette "Tristis est anima mea" findet sich wie im *Agnus dei* der *Messe* ein Sopransolo. Auch hier ist die Gestaltung dramatisch: Wechsel von ruhigen Abschnitten und rhythmischen Fügungen. Die Schlußepisode dieses Motettenzyklus auf "et ego vadam" gehört mit zum Schönsten, was Poulenc je geschrieben hat: über einem Orgelpunkt auf g vereinigen sich die (stellenweise bis zu neun) Stimmen zu einem Litaneisatz von unendlicher Wehmut. Das *Exultate deo* [P 109] und das *Salve regine* [P 110] komponierte Francis Poulenc im Mai 1941 als Hochzeitsgeschenk an zwei Freunde: Hélène de Wendel, die 1967 die erste Sammlung mit dem Briefwechsel des Komponisten herausgeben sollte, und Georges Salles, Geschäftsführer der Vereinigung der Staatlichen Museen, bei dem Poulenc eine Zeitlang auf dem Montmartre gewohnt hatte, bevor er sich endgültig in der Rue de Médicis 5 niederließ. Das kraftvolle und lebhaft *Exultate deo* ist auch tatsächlich sehr passend für "besonders festliche Anlässe". Von dem *Salve regina* mit seinem düsteren, litaneiartigen Charakter kann man das nicht sagen. Die Ehe wurde für ungültig erklärt, aber den Bestand der überaus zahlreichen *Salve regina*-Kompositionen, die im Laufe der Jahrhunderte geschrieben wurden, hat das Werk um eines seiner schönsten Beispiele bereichert.

Anders als bei den Werken zur Osterzeit könnte man bei den *Quatre motets pour le temps de Noël* [P 152] einen fröhlicheren Ton und einen unbeschwerteren Gestus erwarten. Doch Poulenc richtet sein Augenmerk auf das Beängstigende an der Geburt des Heilandes, das Erschrecken der Hirten angesichts dieses Mysteriums. Dies kommt vor allem in der "kläglich" stimmliche zu Beginn des "O Magnum mysterium" zum Ausdruck, aber auch in den mit geschlossenen Mund gesungenen Wendungen zu Beginn des "Quam vidistis", die wie angstvolles Volksgemurrel klingen. Die Stimmung des "Videntes stella" ist bei aller Melancholie etwas freundlicher, aber erst in der letzten Motette wird wirklich Freude spürbar. Die Musik hat dort

die Gestalt eines martialischen Hymnus mit punktierten Fügungen und schmückenden Sechzehntelbildungen. Der Zyklus entstand zwischen November 1951 und Mai 1952. Über die näheren Umstände der Uraufführung ist nichts bekannt. Carl Schmidt vermutet, daß der Niederländische Kammerchor unter der Leitung von Felix de Nobel die Motetten 1952 in Madrid erstmals zur Aufführung gebracht hat. – R. M.

Mass ist mehr als dreißig Jahre alt, ein Stück Geschichte, Zeugnis einer Epoche, in der konträre menschliche Macht- und Lebensentwürfe hart aufeinander prallten, einer Ära mit Anspruch, einer Ära voller Illusionen. Daß *Mass* ein Auftragswerk war, sagt inhaltlich wenig, schließlich hatte die Familie Kennedy Amerikas wohl bekanntestem Komponisten freigestellt, was er zur Eröffnung des John F. Kennedy Center for the Performing Arts im September 1971 komponieren wollte. Dass er eine Messe schrieb, entsprang Bernsteins ureigenem Entschluß. Sicher erwies er damit dem ersten US-Präsidenten römisch-katholischen Glaubens Ehre und Reverenz; ihm hatte er 1963 spontan seine Dritte Symphonie gewidmet, als er von den tödlichen Schüssen in Dallas erfuhr. Doch mit der Hochachtung für Kennedy ist die Wahl des musikalischen Sujets nicht vollständig erklärt. Die katholische Kirche befand sich an der Wende zu den siebziger Jahren in heftigen inneren Auseinandersetzungen. Entscheidende Vorstöße zu einer Erneuerung der alten Institution kamen aus Lateinamerika; die "Theologie der Revolution" forderte das kirchliche Establishment und mit ihm auch eingefahrene rituelle und dogmatische Gewohnheiten heraus. Wie politische Visionen, spirituelle Bedürfnisse und geistig-religiöse Traditionen zugunsten der Menschheit zusammenfinden könnten, das interessierte Bernstein, den Künstler, der in Zusammenhängen dachte. Die Kunst – so läßt sich der gedankliche Ansatz von *Mass* deuten – kann die heterogenen Kräfte und Erwartungen zusammenführen und in Dialog versetzen, ohne sie damit gleich zu einer erzwungenen "Einheit" verschmelzen zu wollen. Daß die Kunst Funktionen übernehme, die einmal die Religion geleistet hatte, ist kein ganz neuer Gedanke: Er bewegte die Dichter, Denker und Komponisten im 19. Jahrhundert; Gustav Mahlers Werk ist ohne diese Überlegung kaum zu verstehen. Doch bietet ausgerechnet die Messe für die Integrationskraft der Künste ein geeignetes Genre?

In *Mass*, einem abendfüllenden Werk von etwa zwei Stunden Aufführungsdauer, führte der 52-jährige Leonard Bernstein wenigstens zwei Linien seines musikalischen Schaffens zusammen. Die eine hatte bis dahin ihren konzentrierten Ausdruck in der Dritten, der *Kaddisb-Symphonie*, und in den *Chicbester-Psalmen* gefunden. In diesen Werken setzte sich Bernstein mit Fragen und Traditionen der Religion auseinander; er selbst stammte aus einer frommen jüdischen Familie. Für die andere Linie steht vor allem die *West Side Story* als Versuch, die menschlichen und sozialen Konflikte der Gegenwart in Anlehnung an ein klassisches Stück musikalisch und theatralisch zu durchleuchten. *Mass* lotet das Bedürfnis nach Religion und Spiritualität aus, stellt dabei die praktizierten und institutionalisierten Glaubensangebote auf den Prüfstand und unterzieht die Erwartungen, die in Menschengemeinschaften wachsen, einer gründlichen Kritik. Bernstein überschritt mit diesem Werk die Grenzen seiner eigenen Konfession, begab sich in die christlichen Traditionen und deren 1970 gegenwärtige Erscheinungsbilder. Er holte die religiösen Überzeugungen und Rituale aus der Entrücktheit heiliger Bezirke, indem er seine Messe als ein "Theaterstück für Sänger, Schauspieler und Tänzer" anlegte, den Gottesdienst zum Bühnenwerk säkularisierte und den Ton der Erhabenheit brach, den man traditionell mit geistlicher Musik verband. Gänzlich neu ist auch die Theatralisierung der Messe nicht; sie liegt, so Bernstein, im Wesen des religiösen Rituals: Jeder feierliche Gottesdienst beeindruckt auch als Schauspiel, bei dem die non-verbalen Elemente so viel sagen wie die Worte; es gewinnt seine Attraktivität unter anderem dadurch, wie sie die Zeit der Gemeinde fordert und erfüllt. Im Übrigen hatte sich die Messe im weitesten Sinn einer kultischen Handlung längst die Bühne des Musiktheaters erobert. Religiöse Zeremonien finden sich nicht eben selten in Opern des 19. Jahrhunderts; Hector Berlioz, ein Komponist mit Theatersinn, schuf mit seiner *Toten-*

messe ein apokalyptisches Schau- und Hörspiel als Raum-Klang-Inszenierung. Vier Ensembles verteilte er auf verschiedene Stellen des Raumes – Leonard Bernstein setzt in seiner *Mass* den technischen Möglichkeiten des späten 20. Jahrhunderts entsprechend ein vorproduziertes quadrophones Tonband ein, das die Wirkung des Uneigentlichen, Entrückten noch viel deutlicher vermittelt als Berlioz' Fernensembles. Der amerikanische Komponist konnte sich also auf eine gute Tradition berufen, als er seine *Mass* konzipierte und später in Diskussionen erklärte. Dennoch polarisierte die Uraufführung die Meinungen bei den Fachleuten wie bei den Laien unter den Zuhörern. Tief ergriffen reagierten die einen, die Mehrheit: "Als das letzte *Amen* am 8. September 1971 verklungen war, blieb die Hörerschaft im Saal an die drei Minuten – die wie eine Ewigkeit schienen – wie gebannt auf den Plätzen sitzen. Dann erhob sie sich und applaudierte begeistert fast ein halbe Stunde lang." (Peter Gradenwitz) Andere empfanden das Werk als eine Provokation, als Blasphemie, als Gotteslästerung und Herabsetzung des Glaubens. Auch gegen die Musik wurden – ganz unabhängig von Text und Dramaturgie – schwere Einwände erhoben. Bis heute wird *Mass* kontrovers beurteilt. Allerdings hat vieles, was vor dreißig Jahren Musikfreunde in Harnisch brachte, seine Schockwirkung inzwischen verloren. – H. T.

CD 29

MUSIK DER ORTHODOXEN KIRCHE

In seinem inhaltsreichen Buch über das orthodoxe Christentum schreibt Timothy Ware, in den Augen Außenstehender sei die Orthodoxie vielleicht allen anderen christlichen Religionen gleich und nichts anderes als eine Art "römisch-katholische Kirche ohne den Papst". Dann legt er dar, daß sie sich ganz erheblich von allen Religionsphilosophien des Westens unterscheidet. Ursache des Morgenländischen Schismas, des Bruchs zwischen Rom und Konstantinopel, waren grundlegende Meinungsverschiedenheiten über das Wesen der Heiligen Dreifaltigkeit; für die orthodoxen Gläubigen sind Gott, der Vater, Christus und der Heilige Geist eine untrennbare Einheit, "einer Wesenheit und ungeschieden". Das Schisma brachte es mit sich, daß die orthodoxe Kirche nun die Möglichkeit hatte, eine eigene Haltung zur bildenden Kunst und zur Musik zu entwickeln. Nach der orthodoxen Glaubenslehre sind Theologie, Schriftauslegung, Mystik, bildende Kunst und auch die Musik eng miteinander verwoben und nicht zu trennen. Die orthodoxen Gläubigen messen der Bibel zwar große Bedeutung bei, sie betrachten sie aber nicht als das Ein und Alles. Sie sind überzeugt, daß die "himmlischen Mächte" nicht nur durch das geschriebene Wort wirken, sondern auch durch die Kunst der Ikonen, durch den Wohlgeruch des Weihrauchs und durch den Klang der Musik. Vom Singen ist in der orthodoxen Liturgie an vielen Stellen die Rede. In einem Gebet am Anfang der Göttlichen Liturgie des heiligen Johannes Chrysostomus (dem orthodoxen Gegenstück zur römisch-katholischen Messe) erfleht der Chor die Hilfe Gottes: "Rette uns, Sohn Gottes, wunderbar in den Heiligen, die wir Dir singen: Alleluja!" Im Cherubimengesang – er erklingt in der Mitte des Gottesdienstes – heißt es, die Sterblichen können, während sie singen, "ablegen alle irdischen Sorgen" und werden wie die himmlischen Heerscharen. Im Kirchenslawisch (d.h. dem Altslawisch, der Kirchensprache der Ostslawen) bedeutet das Wort *dukh* Seele, aber auch Atem. Und so ist es beim Singen: Geist und Atem werden ein. Die Vokalmusik ist im orthodoxen Ritus vor allem auch deswegen von zentraler Bedeutung, weil die Kirche die Verwendung von Musikinstrumenten jeglicher Art verbietet. Im Innern der Kirchen sind nur Glocken zulässig. Trotz oder gerade wegen dieses Verbots entwickelte sich eine blühende unbegleitete Vokalmusik, und blühend ist sie in Rußland und in der Ukraine bis heute. Die Komponisten, die für die Kirchen von Kiew, St. Petersburg und Moskau tätig waren, prägten jeweils eigene musikalische Idiome und Gattungen aus, wobei sie den orthodoxen *a cappella*-Stil mit westlichen Techniken der

Mehrstimmigkeit vermischten. Der westliche Gesang auf der Basis des Dreiklangs sickerte zunächst auf dem Weg über Polen, das römisch-katholische Nachbarland der Ukraine, in die orthodoxe Musik ein. Dieser Einfluß machte sich zuerst in den Andachtsliedern bemerkbar, die umherreisende Musiker in der Volkssprache sangen (so auch *O allbeilige Jungfrau Maria* auf eine Dichtung des Kiewer Geistlichen Epifani Slawinezki). Nikolai Dilezki und Wassili Titow sind Vertreter der ersten Generation von Komponisten, die die Mehrstimmigkeit nach westlichem Muster und die westliche Harmonik in die orthodoxe geistliche Musik einführten. Ihre *partesny konzerty* (Partes-Konzerte) mit prägnanten deklamatorischen Einsätzen der Stimmen im Wechsel ähneln den Motetten von Schütz oder Gabrieli. Dem von Dilezki verfassten Traktat *Grammatika musikijnskago penija* entsprechend, waren ihre Kompositionen auch die ersten, in denen systematisch nach dem Grundsatz verfahren wurde, wonach der Affekt (oder die Stimmung) der Musik den Affekt des geistlichen Textes widerspiegeln soll. Als Peter der Große die Hauptstadt des Russischen Kaiserreichs Anfang des 18. Jahrhunderts von Moskau ins weiter westlich gelegene St. Petersburg verlegte, setzte er damit gleichzeitig eine Verwestlichung der russischen Kultur in Gang. Seine Politik hatte zur Folge, daß man dazu überging, ausländische Komponisten nach Russland einzuladen, so auch Baldassare Galuppi, der sich von 1765 bis 1768 in Rußland aufhielt. Galuppi verstand es, seine venezianische Manier eines figurierten Vokalsatzes, ausgewogener Melodiephrasen und eines einfachen imitierenden Kontrapunkts den altslawischen Texten und der *cappella*-Besetzung anzupassen. Sein italienisch-slawischer Stil wurde später von Giuseppe Sarti, der von 1784 bis 1801 *maestro di cappella* des Zarenhofs war, und von Dimitri Bortnjanski weiterentwickelt.

Der aus der Ukraine gebürtige Bortnjanski, den man als Kind nach St. Petersburg geschickt hatte, wo er in der *Pridwornaja pewtscheskaja kapella* (kaiserliche Hofkapelle) sang, nahm schon als Kapellknabe Kompositionsunterricht bei Galuppi. Später setzte er seine musikalische Ausbildung bei Galuppi in Venedig fort und wurde nach seiner Rückkehr nach Rußland als erster einheimischer Musiker zum Direktor der Kapella ernannt. In dieser Eigenschaft hatte er ein Monopol auf die gesamte im Druck erscheinende Kirchenmusik: seine Harmonisationen der Kirchengesangsweisen zielten darauf ab, die Kirchengesangspraxis des gesamten Kaiserreichs zu vereinheitlichen. Bortnjanski hat in großer Zahl auch Sätze auf liturgische Texte komponiert. Der hier eingespielte Cherubimgesang ist einer von neun Sätzen dieser Art und derjenige, dem Peter Tschaikowsky angeblich den Vorzug vor allen anderen Vertonungen Bortnjanskis gab. Tschaikowsky war es auch, der in seiner 1880 erschienenen Gesamtausgabe der Kirchenmusik Bortnjanskis schrieb, der halte Bortnjanskis Chorkonzert Nr.32 für "das beste von allen fünfunddreißig".

Für das geistliche Chorkonzert als Gattung gibt es im Westen keine genaue Entsprechung. Musikalisch ist es mit seiner mehrsätzigen Anlage und dem fließenden Wechsel von Solo- und Tutti-Abschnitten am ehesten dem *Concerto grosso* vergleichbar. Was die liturgische Funktion des Chorkonzerts angeht, so wird es in der Göttlichen Liturgie vorzugsweise an der Stelle gesungen, an der der Priester zur Konsekration der eucharistischen Gaben und um zu kommunizieren hinter der Ikonostasis verschwindet. In dem Augenblick also, in dem es für die Gemeinde nichts mehr zu sehen gibt, keine feierlichen Prozessionen, keinen Prunk, tritt die Musik – das Chorkonzert – in den Mittelpunkt des gottesdienstlichen Geschehens. Bortnjanski, der etwa fünfunddreißig *dukbowi khorowi kontserti* für vierstimmigen Chor und zehn für Doppelchor komponiert hat, kann für sich in Anspruch nehmen, diese Gattung zu höchster formaler Vollendung geführt zu haben. Artemi Wedel, geboren in Hlukhiw (Glukhowo), stammt wie Bortnjanski aus der Ukraine. Anders als dieser studierte und wirkte Wedel aber ausschließlich in Kiew und Kharkiw (Kharkow). Seine stilistisch weniger italianisierte Musik klingt in ihrer formalen und harmonischen Gestalt für westliche Ohren slawischer und ist vielleicht auch in höherem Maß von slawischer Melancholie geprägt. Wedel wurde (aus politischen Gründen, wie manche glauben) für geisteskrank erklärt, er wurde in eine

geschlossene Anstalt eingewiesen und blieb dort bis zu seinem Tod – den Rang eines Bortnjanski hat er nie erreicht. – M. C. K.

Angesichts seiner Laufbahn eines reisenden Virtuosen, eines Selbstdarstellers auf höchstem Niveau – seine Virtuosität als Pianist hatte nicht ihresgleichen, sein Kompositionsstil war effektiv und zielte auf äußere Wirkung, sein leidenschaftlich energischer Dirigierstil fand bei Konzertbesuchern und Kritikern gleichermaßen breite Zustimmung – mag man es für kaum glaubhaft halten, daß Sergei **Rachmaninow** eine der altherwürdigsten Liturgien der russisch-orthodoxen Kirche vertont haben soll, deren geistliche Wurzeln bis in die Zeit des alten Byzanz zurückreichen.

Die *Vesperliturgie*, eine Komposition im klangvollen *a cappella*-Chorsatz, die satztechnisch an die einige Jahre früher entstandene *Liturgie des heiligen Johannes Chrysostomus* anknüpft, ist ein brillantes Werk. Im Gegensatz zum geselligen Charakter seiner bekanntesten Werke – Sinfonie Nr.2, Klavierkonzerte Nr.2 und Nr.3, *Paganini-Rhapsodie* – ist die *Vesperliturgie* ein introvertiertes Werk. Sie kokettiert nicht mit modernen Kompositionsverfahren, vielmehr ist sie besetzt und durchdrungen von der jahrhundertealten Überlieferung des russischen Kirchengesangs. Rachmaninow stand der musikalischen Moderne weitgehend gleichgültig gegenüber, seine Kompositionen waren eher rückwärtsgewandt und Modellen des 19. Jahrhunderts verpflichtet, als daß sie sich von Strömungen des 20. Jahrhunderts hätten mitreißen lassen. Die Klangwelt um ihn herum war im Umbruch begriffen, er aber hatte keinen Sinn für die "Luft von anderen Planeten", die sich in dem 1908 uraufgeführten Streichquartett Nr.2 von Arnold Schönberg so verheißungsvoll ankündigte. In der *Vesperliturgie* machte er das Festhalten am Althergebrachten zum Gestaltungsprinzip.

In den der *Vesperliturgie* (komponiert und uraufgeführt 1915) vorausgehenden Jahren wandelte sich indes nicht nur die Klangwelt. Außenpolitisch war Rußland vollständig in Anspruch genommen vom Ersten Weltkrieg. Seit Kriegsausbruch im Jahr 1914 war Rußland in der Kriegsführung der Alliierten die Aufgabe zugefallen, die Ostfront zu sichern, was den russischen Truppen nur mit sehr mäßigem Erfolg gelang. (Das Desaster der Eröffnungsschlacht dieses Feldzugs ist Gegenstand des Romans "August 1914" von Solschenizyn.) Durch innenpolitische Entscheidungen kam es auch im Inland zu Unruhen und Aufständen. Der trotz ernsthafter Bemühungen im Gefolge der "ersten" russischen Revolution von 1905 blieben die von Zar Nikolaus II. verfügte demokratischen Reformen in der Wirkung unzulänglich, so unzulänglich, daß es 1917 zur Oktoberrevolution kam, die hinwegfegte, was vom Zarenreich noch übriggeblieben war.

Letztlich war es der politische Umsturz, der Rachmaninow nötigte, den Schwerpunkt seines Wirkens von der Komposition auf die Konzerttätigkeit zu verlagern. Er hatte gerade einige seiner schönsten Werke uraufgeführt – sein drittes Klavierkonzert 1909, *Die Glocken* und die zweite Klaviersonate 1913 –, dennoch widmete er sich im Jahr 1914 mehr dem Konzertieren als der Komposition; zur Unterstützung der Anstrengungen Rußlands im sogenannten "Großen Krieg" unternahm er mit Sergei Kussewitzky und seinem Orchester eine Gastspielreise in Städte an der Wolga. Es könnte also durchaus das Chaos des Krieges gewesen sein, das Rachmaninow auf den Gedanken brachte, die *Vesperliturgie* zu komponieren. Er war in diesen Jahren auf dem Höhepunkt seiner Schaffenskraft als Komponist und Klaviervirtuose, doch "ist man versucht, die vergeistigte Schönheit der *Vesperliturgie* [...] als eine verkaulsierte Reaktion auf das Elend der Kriegsjahre zu deuten" (mutmaßt der Musikhistoriker Glenn Watkins in *Proof Through the Night: Music and the Great War*, University of California Press, Berkeley, 2002, p. 302). Rachmaninow war keineswegs religiös im herkömmlichen Sinn; er war nie ein eifriger Kirchgänger gewesen, aber nachdem er Natalia Satina, seine Cousine ersten Grades, geheiratet hatte, eine Ehe, die die russisch-orthodoxe Kirche verbietet, ging er überhaupt nicht mehr in die Kirche. Das hinderte ihn nicht daran, sich vor der Komposition der *Vesperliturgie* von Stepan Smolenski, dem bedeutendsten Kirchenmusikexperten seiner Zeit und Leiter der Synodalschule für Kirchenmusik in Moskau

(dem die *Vesperliturgie* auch gewidmet ist), im alten russischen Kirchengesang unterweisen zu lassen. Rachmaninow griff in seinem Werk auf drei verschiedene Überlieferungen zurück: den *znamenny*-Gesang, die älteste Gesangsart, deren Wurzeln bis zum alten Byzanz zurückreichen, die aber im ausgehenden 19. Jahrhundert außer Gebrauch gekommen war; eine mehr rezitativische "griechische" Gesangsart, die sich im 17. Jahrhundert in Moskau entwickelt hatte (Nr.12); und den "Kiewer" Gesang, der ebenfalls im 17. Jahrhundert entstanden war, eine Abart des *znamenny*-Gesangs, der die ukrainische Vorliebe für den Wechsel von rezitativen Abschnitten und Chorrefrains berücksichtigte (Nr.14 und 15).

Wenn man die *Vesperliturgie* hört, ist man sich der liturgischen Bindung stets bewußt, es macht sich aber auch, wie Orlando Figes ausgeführt hat, ein starker Volksmusikeseinschlag bemerkbar und es wird die wechselseitige Durchdringung der beiden Genres offenbar. Beiden gemeinsam sind einfach gebaute Melodien, die im großen und ganzen im Stufengang fortschreiten; beide sind reich an klangvollen Terz- und Sextintervallen, und beide bringen die Gefühle, ob religiös oder profan, eines einfachen und tieferreligiösen Volkes zum Ausdruck. Das Kunstlied ist das Gegenteil davon.

Dennoch weist die *Vesperliturgie* eine Fülle von Merkmalen der Kunstmusik auf. Unter Ausnutzung der reichen Schattierungsmöglichkeiten eines vierstimmigen *a cappella*-Chors gelingt es Rachmaninow mit unerschöpflichem Einfallsreichtum, ein breites Spektrum abwechslungsreicher Satzstrukturen und Klanggestalten hervorzubringen. Das Werk spiegelt die russische Vorliebe für tiefe Stimmen wider. Bei den Frauenstimmen kommen die Altstimmen häufiger zum Einsatz als die Soprane. Der Ambitus der Soprane geht in der Höhe nie über das zweigestrichene *a* hinaus, wirklich herausgehobene Bedeutung haben sie aber in der Nr.16, einem der völlig frei komponierten Sätze: unisono mit den Tenören singen sie eine sehnsüchtig und wehmütig anmutende Melodie in Bogenform (Takte 15ff.) – es ist dies der am persönlichsten geprägte Abschnitt des ganzen Werkes, typischer Rachmaninow, der Rachmaninow der stimmungsvollen Tonsprache des Klavierkonzerts Nr.2 und der Sinfonie Nr.2. Die Soli der hohen Stimmen werden in der *Vesperliturgie* meist von den Tenören gesungen. Und wie zu erwarten, wird reichlich Gebrauch gemacht von den Bässen.

Die Rhythmik der *Vesperliturgie* ergibt sich aus der Prosodie der Texte. Die Musik folgt dem natürlichen Sprachfluß und dem Wortakzent, und das macht sie so wundervoll eingängig. Man achte beispielsweise auf den geschmeidigen und veränderlichen rhythmischen Puls in Nr.12, Takt 14ff, wo die vorwärtsdrängende Dynamik des Textes das musikalische Geschehen unaufhaltsam vorantreibt, so daß Taktstriche bedeutungslos werden.

Rachmaninow komponierte die *Vesperliturgie* Anfang 1915 in weniger als vierzehn Tagen. Er legte das Werk umgehend Sergei Tanejew, seinem früheren Lehrer am Moskauer Konservatorium, zur Begutachtung vor, und Tanejew lobte es – sein Lob war "herzlicher denn je" –, was für den Komponisten natürlich eine große Genugtuung war. (Bertensson, op. cit., p. 192) Er zeigte die *Vesperliturgie* auch Alexander Kastalski und Nicolai Danilin, der eine Direktor, der andere Chorleiter der Moskauer Synodalschule, und auch sie waren voll des Lobs. Kastalski war sogar bereit, die Uraufführung unter der Leitung von Danilin finanziell zu unterstützen. Sie fand im März 1915 als Benefizveranstaltung zugunsten der Kriegsofferhilfe statt, und Sergei Bertensson, dem Biographen Rachmaninows zufolge bescherte die Aufführung dem Komponisten "‘eine Stunde ungetrübter Freude', so glanzvoll waren die Chorsänger. Publikum, Musiker und Kritiker waren begeistert; sogar Grigori Prokofjew, der Rachmaninow oft scharf kritisiert hatte, schrieb über dieses Werk, es sei ein großer Schritt nach vorn [...] und ein 'Wunder, das auf der Verschmelzung von Schlichtheit und Wahrhaftigkeit beruht'." (Bertensson, p.191) Das Werk war ein so durchschlagender Erfolg, daß innerhalb eines Monats fünf weitere Aufführungen folgten. – G. G.

Deutsche Übersetzungen: Escha, Heidi Fritz, Almut Lenz, Ingeborg Neumann, Walter Paluch, Helga Perz, Liesel B. Sayre



HMX 2908304.33