

Gilles Cantagrel

Bach
Aus der Tieffen

MIRARE ЯЯЯЯМ





Katharine Fuge soprano | **Carlos Mena** contre-ténor | **Hans Jörg Mammel** ténor | **Stephan MacLeod** basse |

François Fernandez, violon (BWV 182, 4), **Luis Otavio Santos**, violon (BWV 131, 4) | **Kees Boeke**, flûte à bec
| **Patrick Beaugiraud**, hautbois | **Philippe Pierlot**, **Kaori Uemura**, violes de gambe | **Rainer Zipperling**,
violoncelle | **Alain De Rijckere**, basson | **François Guerrier**, clavecin | **Francis Jacob**, orgue |



Ricercar Consort
Philippe Pierlot

Johann Sebastian Bach (1685 - 1750)

Aus der Tieffen

« Aus der Tieffen ruffe ich Herr zu dir. A 1 Obboe, 1 Violino,
2 Violae. Fagotto. CATB è Fond. da Gio : Bast : Bach » BWV 131

1. Sinfonia. *Adagio* « Aus der Tieffen »
Vivace « Herr höre meine Stimme 4'34
2. *Andante* « So du willst » 4'10
3. *Adagio - Largo - Adagio* « Ich harre des Herrn » 3'43
4. « Meine Seele wartet » 5'19
5. *Adagio - Un poc' allegro - Adagio - Allegro - Adagio*
« Israel hoffe auf den Herrn » 3'39

« Concerto. Domenica Palmarum. A 1 Fiaut, 1 Violin, 2 Viole,
Violon S.A.T.B. è Cont. Himmelskönig sei willkommen » BWV 182

6. Sonata. *Grave. Adagio* 2'01
7. Coro. « Himmelskönig sei willkommen » 3'01
8. Recitativo. « Siehe, ich komme » 0'40
9. Aria. « Starkes Lieben » 2'46
10. Aria. *Largo* « Leget euch dem Heiland unter » 9'17
11. Aria. « Jesu lass durch Wohl und Weh » 3'28
12. Coro. « Jesu deine Passion » 2'46
13. Coro. « So lasset uns gehen » 3'45

Am Osterfeste « Christ lag in Todesbanden » BWV 4

14. Sinfonia 1'04
15. Versus I. *Allegro* « Christ lag in Todesbanden » 3'42
16. Versus II. « Den Tod Niemand zwingen kunnt » 4'20
17. Versus III. « Jesus Christus, Gottes Sohn » 1'57
18. Versus IV. « Es war ein wunderlicher Krieg » 2'10
19. Versus V. « Hier ist das rechte Osterlamm » 2'37
20. Versus VI. « So feiern wir das hohe Fest » 1'38
21. Versus VII. « Wir essen und leben wohl » 1'10

durée totale : 68 minutes

Cantate "Aus der Tieffen ruffe ich Herr zu dir" BWV 131

1.
Aus der Tieffen ruffe ich, Herr, zu dir.
Herr, höre meine Stimme,
lass deine Ohren merken
auf die Stimme meines Flehens!
2.
So du willst, Herr, Sünde zurechnen,
Herr, wer wird bestehen?
Denn bei dir ist die Vergebung, dass
man dich fürchte.
- Erbarm dich mein in solcher Last,
Nimm sie aus meinem Herzen,
Dieweil du sie gebüsst hast
Am Holz mit Todesschmerzen,
Auf dass ich nicht mit grossem Weh
In meinen Sünden untergeh,
Noch ewiglich verzage.
3.
Ich harre des Herrn, meine Seele harret,
und ich hoffe auf sein Wort.
4.
Meine Seele wartet auf den Herrn von einer
Morgenwache bis zu der andern.
- Und weil ich denn in meinem Sinn,
Wie ich zuvor geklaget,
Auch ein betrübter Sünder bin,
Den sein Gewissen naget,
Und wollte gern im Blute dein
Von Sünden abgewaschen sein
Wie David und Manasse.
5.
Israel, hoffe auf den Herrn;
denn bei dem Herrn ist die Gnade
und viel Erlösung bei ihm.
Und er wird Israel erlösen
aus allen seinen Sünden.
1.
Depuis l'abîme, je crie vers toi, Seigneur.
Seigneur écoute mon appel.
Que tes oreilles soient attentives
à la voix de mon imploration !
2.
Si tu veux, Seigneur, faire la somme des péchés,
Seigneur, qui subsistera ?
Car auprès de toi est le pardon,
afin que l'on te craigne.
- Aie pitié de moi avec un tel fardeau,
Ôte-le de mon cœur,
Puisque tu l'as expié
Sur la croix par des souffrances mortelles,
Afin que je ne succombe pas avec
une grande douleur à mes péchés,
Ni ne perde espoir pour toujours.
3.
J'attends le Seigneur, mon âme l'attend,
et j'espère en sa parole.
4.
Mon âme attend le Seigneur
dès l'aurore jusqu'à la suivante.
- Et puisqu'en mon for intérieur,
Comme je m'en suis plaint auparavant,
Je suis un pécheur attristé
Que sa conscience rongé,
J'aimerais être lavé de mes péchés
Par ton sang,
Comme David et Manassé.
5.
Israël, attends le Seigneur ;
car auprès du Seigneur est la grâce
ainsi qu'une grande délivrance.
Et il délivrera Israël
de toutes ses fautes.
1.
From the depths I call, Lord, to thee.
Lord, hear my voice
Let thy ears be attentive to the voice
Of my prayer.
2.
If you want to count up sins, Lord,
Who will withstand you?
For with you is forgiveness, so that
We may fear you.
- Have mercy on me with such a burden,
Take it away from my heart,
Since you have paid the price for it
On the wood with the pains of death.
So that I may not with great sorrow
Drown in my sins
Nor despair for ever.
3.
I wait for the Lord, my soul is waiting,
And I hope in his word.
4.
My soul waits for the Lord
From one morning watch until the next.
- Especially since I in my mind,
As I have for a long time lamented,
Am also a troubled sinner,
Who is gnawed by his conscience,
And would willingly in your blood
Be washed clean from my sins
Like David and Manasseh.
5.
Israël, hope in the Lord
For with the Lord is the mercy
And much redemption with him
And he shall redeem Israel
From all his sins.

Cantate "Himmelskönig sei willkommen" BWV 182

6. Sonata

7. Coro

Himmelskönig, sei willkommen,
Laß auch uns dein Zion sein!
Komm herein,
Du hast uns das Herz genommen.

8. Recitativo

Siehe, ich komme,
im Buch ist von mir geschrieben;
deinen Willen, mein Gott, tu ich gerne.

9. Aria

Starkes Lieben,
Das dich, großer Gottessohn,
Von dem Thron
Deiner Herrlichkeit getrieben,
Dass du dich zum Heil der Welt
Als ein Opfer vorgestellt,
Dass du dich mit Blut verschrieben.

10. Aria

Leget euch dem Heiland unter,
Herzen, die ihr christlich seid!
Tragt ein unbeflecktes Kleid
Eures Glaubens ihm entgegen,
Leib und Leben und Vermögen
Sei dem König itzt geweiht.

11. Aria

Jesu, lass durch Wohl und Weh
Mich auch mit dir ziehen!
Schreit die Welt nur "Kreuziget!",
So lass mich nicht fliehen,
Herr, von deinem Kreuzpanier;
Kron und Palmen find ich hier.

12. Coro

Jesu, deine Passion
Ist mir lauter Freude,
Deine Wunden, Kron und Hohn
Meines Herzens Weide;
Meine Seel auf Rosen geht,

6. Sonata

7. Coro

Roi des cieux, sois le bienvenu,
Laisse-nous aussi être ton Sion!
Viens en nous,
Tu nous as pris nos cœurs.

8. Recitativo

Regarde, je viens, dans le livre
m'est prescrit : ta volonté,
mon Dieu, je l'accomplis avec plaisir.

9. Aria

Puissant amour,
Grand fils de Dieu,
Qui t'a entraîné
Loin du trône de ta gloire,
Afin que, pour le salut du monde,
Tu puisses être offert en un sacrifice,
Pour lequel tu as promis ton sang.

10. Aria

Soumettez-vous au Sauveur,
Cœurs chrétiens !
Revêtez la robe immaculée
De votre foi pour le rencontrer,
Que votre corps, votre vie et vos désirs
Soient maintenant consacrés au Roi.

11. Aria

Jésus, dans le bonheur et le malheur
Accepte-moi à tes côtés !
Bien que le monde crie "Crucifiez-le",
Ne me laisse pas, Seigneur, fuir
La bannière de ta croix ;
Je trouverai la couronne et les palmes ici.

12. Coro

Jésus, ta passion
Est une vraie joie pour moi,
Tes blessures, tes épines et la dérision
Sont la pâture de mon cœur ;
Mon âme marche sur des roses

6. Sonata

7. Coro

King of Heaven, welcome,
Let us also be your Zion!
Come within,
You have taken our hearts from us.

8. Recitativo

Behold, I come, in the Book
It is written of me;
Your will, my God, I do gladly.

9. Aria

Powerful love,
That has driven You
Great Son of God,
From the throne of Your glory, so that You,
For the salvation of the world,
Might be offered as a sacrifice,
For which You engaged Your blood.

10. Aria

Lay yourselves beneath the Savior,
Hearts that are Christian!
Wear the spotless garment
Of your faith to meet Him,
Your body, your life, and your desires
Should now be consecrated to the King.

11. Aria

Jesus, through good and bad times
Let me be with You!
Though the world scream "Crucify!",
Let me not run away, Lord,
From Your cross' standard;
I find crown and palm here.

12. Coro

Jesus, Your passion
Is pure joy to me,
Your wounds, thorns and shame
My heart's pasture;
My soul walks on roses

Wenn ich dran gedenke,
In dem Himmel eine Stätt
Uns deswegen schenke.

13. Coro

So lasset uns gehen in Salem der Freuden,
Begleitet den König in Lieben und Leiden.
Er gehet voran
Und öffnet die Bahn.

Alors que j'y pense ;
Offre-nous une place au ciel
Pour cette raison.

13. Coro

Alors entrons dans la Salem de joie,
Accompagnons le Roi dans l'amour et le chagrin.
Il marche devant nous
Et nous ouvre le chemin.

When I think of it;
Grant us a place in heaven
For its sake.

13. Coro

Then let us go into the Salem of joy,
Accompany the King in love and sorrow.
He goes before us
And opens the path.

Cantate "Christ lag in Todesbanden" BWV 4

14. Sinfonia

15. Versus I

Christ lag in Todesbanden
Für unsre Sünd gegeben,
Er ist wieder erstanden
Und hat uns bracht das Leben;
Des wir sollen fröhlich sein,
Gott loben und ihm dankbar sein
Und singen halleluja,
Halleluja.

16. Versus II

Den Tod niemand zwingen kunnt
Bei allen Menschenkindern,
Das macht' alles unsre Sünd,
Kein Unschuld war zu finden.
Davon kam der Tod so bald
Und nahm über uns Gewalt,
Hielt uns in seinem Reich gefangen.
Halleluja!

17. Versus III

Jesus Christus, Gottes Sohn,
An unser Statt ist kommen
Und hat die Sünde weggetan,
Damit dem Tod genommen
All sein Recht und sein Gewalt,
Da bleibet nichts denn Tods Gestalt,
Den Stachel hat er verloren.
Halleluja!

14. Sinfonia

15. Versus I

Christ gisant dans les liens de la mort
Sacrifié pour nos péchés,
Il est ressuscité
Et nous a apporté la vie ;
Nous devons nous en réjouir,
Louer Dieu, lui être reconnaissant
Et chanter alléluia,
Alléluia !

16. Versus II

Nul ne peut dompter la mort
Parmi le genre humain,
Nos péchés en furent la cause,
Et l'on ne put prouver notre d'innocence.
C'est pourquoi la mort arriva
si promptement, et prit pouvoir sur nous,
Et nous tint captifs dans son empire.
Alléluia !

17. Versus III

Jésus-Christ, fils de Dieu,
Est venu à notre place,
Et a chassé les péchés,
Retirant ainsi à la mort
Tous ses droits et sa force,
Il ne reste plus rien, seule l'image
de la mort, elle a perdu son dard.
Alléluia !

14. Sinfonia

15. Versus I

Christ lay in the bonds death,
Sacrificed for our sins;
He arose
And brought us life;
For this we shall be joyful,
Give God praise and gratitude
And sing hallelujah,
Hallelujah!

16. Versus II

No one could conquer death
Among all mankind's children;
This all was caused by our sin,
No innocence was found then.
For this reason death came so soon,
And took power over us,
Held us in his kingdom as captives.
Hallelujah!

17. Versus III

Jesus Christ, Son of God,
Came in our place
And set aside all sin for us,
Thus taking from death
All his rule and power,
Now nothing is left but death's image,
Death lost it's sting.
Hallelujah!

18. Versus IV

Es war ein wunderlicher Krieg,
Da Tod und Leben rungen,
Das Leben behielt den Sieg,
Es hat den Tod verschlungen.
Die Schrift hat verkündigt das,
Wie ein Tod den andern fraß,
Ein Spott aus dem Tod ist worden.
Halleluja!

19. Versus V

Hie ist das rechte Osterlamm,
Davon Gott hat geboten,
Das ist hoch an des Kreuzes Stamm
In heißer Lieb gebraten,
Das Blut zeichnet unser Tür,
Das hält der Glaub dem Tode für,
Der Würger kann uns nicht mehr schaden.
Halleluja!

20. Versus VI

So feiern wir das hohe Fest
Mit Herzensfreud und Wonne,
Das uns der Herr erscheinen läßt,
Er ist selber die Sonne,
Der durch seiner Gnaden Glanz
Erleuchtet unsre Herzen ganz,
Der Sünden Nacht ist verschwunden.
Halleluja!

21. Versus VII

Wir essen und leben wohl
In rechten Osterfladen,
Der alte Sauerteig nicht soll
Sein bei dem Wort der Gnaden,
Christus will die Koste sein
Und speisen die Seel allein,
Der Glaub will keins andern leben.
Halleluja!

18. Versus IV

Ce fut une guerre miraculeuse
Qui opposa la mort à la vie.
La vie a remporté la victoire,
Elle a anéanti la mort.
L'Écriture a annoncé
Comment la mort fut dévorée par l'autre,
La mort est devenue une dérision.
Alléluia !

19. Versus V

Voici le juste agneau pascal
Tel que le Seigneur l'a ordonné.
Haut sur le tronc de la Croix
Il a été immolé avec le plus fervent amour,
Le sang marque notre porte,
La foi tient la mort en échec,
L'étrangleur ne nous atteindra plus.
Alléluia !

20. Versus VI

Aussi célébrons-nous la grande fête
Dans l'allégresse du cœur et les délices
Que le Seigneur nous diffuse,
Il est lui-même le soleil
Qui illumine de sa grâce
Tout notre cœur,
La nuit du péché s'est évanouie.
Alléluia !

21. Versus VII

Nous mangeons et bénéficions
De la véritable galette de Pâques,
Le vieux levain ne doit pas
Être associé à la parole de grâce,
Christ veut être notre nourriture
Et rassasier notre âme.
La foi ne veut pas d'autre vie.
Alléluia !

18. Versus IV

It was a wondrous war,
When life and death struggled;
Life won the victory,
It wiped out the death.
The Scripture foretold
How death was devoured by the other,
Now death is given to scorn.
Hallelujah!

19. Versus V

Here is the righteous Easter lamb
Which God has offered
High up on the cross
It was roasted in ardent love:
The blood signs our door,
Faith sets this against Death,
The strangler can harm us no more.
Hallelujah!

20. Versus VI

So we celebrate the high feast
With heartfelt joy and pleasure,
Which the Lord makes shine on us;
He himself is the sun
Who through His shining grace
Fills all our hearts with light,
The sin-filled night has vanished.
Hallelujah!


21. Versus VII

We eat and live well
On this true bread of Easter;
The old leaven shall not bide
With the word of grace,
Christ wants to be our nourishment
And feed the soul alone,
Faith will not live by anything else.
Hallelujah!

BACH : AUS DER TIEFFEN

Des trois œuvres ici présentées, deux remontent à la prime jeunesse de Bach et montrent à la fois tout ce qu'il doit à ses illustres prédécesseurs, Schütz, Buxtehude ou certains membres de sa propre famille, et ce qu'il affirme déjà de sa personnalité. La BWV 182, première de son séjour à Weimar, témoigne de son évolution avant même qu'il ne se lance dans la grande production de ses premières années à Leipzig.

De **Aus der Tieffen ruffe ich, Herr, zu dir** (Depuis l'abîme, je crie vers toi, Seigneur) BWV 131, il est aujourd'hui admis que ce pourrait être la toute première de la plume de Bach, au milieu de l'année 1707. Le jeune musicien vient alors de s'établir à Mühlhausen, et c'est son ami le pasteur Eilmar qui lui commande cette œuvre, sans doute pour un office expiatoire. Peut-être même en a-t-il élaboré le livret, à partir du Psaume 130 et de deux strophes de choral. Ce Psaume 130 est bien connu sous son titre latin de *De profundis*. C'est une intense prière adressée à Dieu par l'homme dans la détresse, souffrant du poids de ses fautes. Plein d'espoir, le malheureux attend son Seigneur dans la plus grande impatience, car il sait que c'est lui qui est appelé à racheter son peuple. L'œuvre, qui n'a rien d'une cantate, est constituée de cinq parties enchaînées, selon la pratique ancienne du motet ou du concert spirituel. Au début, au milieu et à la fin, Bach dispose des ensembles choraux,



construits comme des préludes et fugues ; et entre, deux airs avec strophe de choral. Après la sinfonia initiale, désolée, véritable lamento, s'élève le concert des quatre voix, dans un style qui évoque certaines pages de Buxtehude. Une invocation, en écriture verticale, répète à plusieurs reprises, *Herr, höre meine Stimme* (Seigneur, écoute ma voix), tandis que s'amorce une entrée fuguée pour énoncer le reste du texte. Sans solution de continuité est introduit un arioso de basse, très chantant, pour poursuivre la lecture du Psaume, ponctuée d'un commentaire du hautbois. Dans cet ensemble vient s'immiscer au soprano la strophe 2 du cantique *Aus der Tieffen ruffe ich zu dir* : superposés à ceux de la basse, les mots du choral viennent porter la prière de l'homme souffrant dans le chant même de l'Église. Au centre expressif et spirituel de l'œuvre, les voix s'élèvent en une sorte d'hymne solennelle (*Adagio*), soutenue par les instruments, pour proclamer avec la plus grande gravité *Ich harre des Herrn* (J'attends le Seigneur), trois blocs que relie les implorations frémissantes de l'alto, puis du ténor. La prière alors s'élève dans les quatre voix entrant en exposition fuguée, *largo*, progression lente et majestueuse, chargée de retards et de tensions harmoniques, ne cessant de répéter *ich hoffe* (j'espère). Symétrique de la deuxième section, la quatrième fait à nouveau intervenir deux voix, le ténor dans une déclamation qui tient ici davantage de l'air que de l'arioso, soutenue

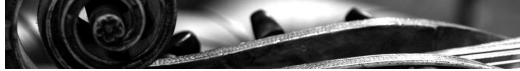
uniquement par la basse continue, et l'alto, qui fait entendre la cinquième strophe du choral *Aus der Tiefen rufe ich zu dir*. L'effet est aussi saisissant que dans la deuxième section, d'autant plus que la déclamation du ténor, très lyrique également, est gonflée d'espérance en une tension qui paraît par moments confiner au désespoir. Pour conclure, Bach revient, comme dans la section centrale, à une intonation solennelle de trois blocs d'accords vocaux, à quoi succède une section animée. Nouvel épisode harmonique très tendu – on songe évidemment à Schütz et à tout ce qu'il devait aux maîtres italiens –, avant qu'une grande fugue ne vienne clore ce concert spirituel sur un sujet joyeux, qui s'épanouit en vocalises de doubles croches sur *erlösen* (rachètera), tandis que le contre-sujet parcourt le tétracorde ascendant par demi-tons, sur les mots *aus allen seinen Sünden* (de toutes ses fautes). Les dernières accords, *adagio*, insistent solennellement sur ces derniers mots.

La cantate ***Himmelskönig sei Willkommen*** (Roi des cieux, sois le bienvenu) BWV 182, pour le dimanche des Rameaux, est la toute première que Bach fit exécuter à Weimar, le 25 mars 1714. Les archives rapportent que trois semaines auparavant, « son altesse sérénissime le duc régnant à gracieusement conféré à l'organiste jusqu'à maintenant en fonction Bach et sur son humble requête le titre de maître de concerts avec le rang afférent après le vice-maître de chapelle Drese ;

il devra à charge de revanche exécuter chaque mois une œuvre nouvelle, les musiciens de la chapelle étant tenus et devant à sa demande participer aux répétitions ». Cette nomination tant attendue va permettre enfin à Bach de composer de la musique figurée dans le cadre même de ses fonctions officielles. Celle-ci en est la première. Voici Bach résolument entré dans un univers sonore et esthétique nouveau, qui tient à montrer son talent pour les plus délicates et efficaces instrumentations en même temps que son habileté de compositeur, aussi bien dans le contrepoint savant que dans les plus souples et chantantes mélodies. La méditation porte d'abord, ici, sur l'amour de celui qui a délaissé la majesté de sa royauté céleste pour adopter la plus humble condition humaine et faire le don de sa vie pour le rachat de l'humanité. Alors que le Christ entre dans Jérusalem pour y être mis à mort et accomplir le plan divin de la Rédemption, les croyants, c'est-à-dire son Église tout entière, lui souhaitent la bienvenue, pas tant dans la ville sainte que dans le cœur de chacun. C'est lui que l'amour des siens doit accueillir, c'est vers lui qu'ils doivent se tourner, à lui qu'il faut désormais consacrer sa vie et son corps, comme il le fait maintenant pour eux. Une brève introduction instrumentale prépare à l'exécution de la cantate sur les rythmes pointés d'une ouverture à la française, avec tout ce qu'ils symbolisent traditionnellement de pompe solennelle et d'allusion à la majesté royale,

dans un mouvement de marche figurant l'entrée glorieuse du Christ dans Jérusalem. Le chœur initial entre en exposition fuguée, pour parvenir à des acclamations en homophonie, toujours sur les mêmes paroles. Avec le récitatif, puis l'air, qui suivent, c'est la voix du Christ qui s'élève, la basse, traditionnellement vox *Christi*, le Christ qui fait la volonté de son Père en entrant dans Jérusalem. Il revient alors à la voix accablée de l'alto de chanter la soumission corps et âme par la foi, longues phrases navrées lentement énoncées avant de se ressaisir pour invoquer la pureté qui doit être celle du cœur des chrétiens. L'expression intense de l'aria de ténor, ses vocalises et ses cris évoquent la couronne d'épines par dérision pour celui qui se dit « roi des juifs », et les rameaux qui ont triomphalement accueilli le Christ à son entrée dans la ville sainte. Amplement traitée en style de motet, une strophe de choral est mise en valeur par le *cantus firmus* du soprano, en valeurs longues. Dans cette annonce si douloureuse de la Passion du Sauveur, objet de l'enseignement du jour, le chrétien entrevoit déjà tout ce qui en fait l'incommensurable prix de rédemption. Mais après le chant du choral, qui généralement assure la conclusion des cantates, un chœur final vient répondre en symétrie au chœur initial. Et si la section centrale en est élaborée en écriture canonique, c'est que si le Christ marche devant pour ouvrir la voie, il faut suivre cette voie qu'il trace au chrétien. On ignore la date de composition de **Christ**

lag in Todesbanden (Christ gisait dans les liens de la mort) BWV 4, destinée à la fête de Pâques. Ce pourrait être, à Mühlhausen, en 1707 ou 1708 – en tous cas, l'une des cinq premières partitions de musique figurée écrites par Bach. Cas unique dans sa production, le musicien ne s'appuie pas ici sur le commentaire d'un librettiste, pour suivre intégralement et exclusivement le poème du cantique que Luther a adapté du *Victimae paschali laudes*. Bach en traite l'une après l'autre les sept strophes, et toujours sur la mélodie du choral. Chacune commence par une évocation de la mort, pour accéder à l'Alléluia final, de même que le texte entier marque une progression du tombeau vers la lumière de l'Alléluia. En ressuscitant ce matin de Pâques, le Christ a vaincu la mort et a apporté la vie aux hommes. C'est le péché originel qui a valu aux créatures d'être mortelles dans le châtimement, et seul Dieu pouvait les délier de cette fatalité. Il faut célébrer cette victoire, vivre désormais dans le Christ et chanter l'Alléluia. Bach a disposé les sept strophes selon une forme en arche dont la clé de voûte, le *versus* 4, marque le passage décisif des ténèbres à la lumière. D'un *versus* à l'autre varient l'écriture et le style, comme si le musicien avait voulu faire montre de son savoir, notamment dans le maniement du contrepoint savant à partir d'un même motif, la mélodie du choral. Sinfonia : voici l'univers dans la désolation alors que le jour de gloire ne s'est pas



encore levé. Cette page instrumentale d'introduction, si brève et si émouvante, exhale une lamentation poignante. En lourds soupirs, la mélodie du choral apparaît comme par lambeaux. Prodigieux morceau, le *versus* 1 est le plus développé de toute la cantate. Plusieurs valeurs rythmiques s'y superposent. La mélodie apparaît en valeurs longues, au soprano, tandis que les autres voix procèdent en imitations de la tête du motif par diminutions. Une allégresse radieuse se manifeste dans les incessants et véloces groupes de doubles croches que s'échangent les cordes, comme dans la figure dactylique qui circule de toutes parts. De plus en plus haletant, l'Alléluia final s'ouvre sur une conclusion toute en croches et en syncopes. La deuxième strophe du choral, *versus* 2, est confiée à un duetto de soprano et alto. Le continuo travaille sans cesse les deux premières notes du choral, sur les mots *Den Tod* (la mort), auxquels il confère une présence obsessionnelle, cette mort que personne n'avait vaincue avant le triomphe de ce matin de Pâques. Douleur devant la condition mortelle du pêcheur, jusqu'à l'Alléluia final, empreint d'une profonde tristesse. Arabesques des violons, pour le *versus* 3, où le ténor paraît tirer le *cantus firmus* de la guirlande même des instruments. Mais un brusque *adagio* interrompt un instant le mouvement sur le mot *Tod*, à nouveau vigoureusement souligné pour évoquer le spectre de la mort, blafarde et désormais

vidée de toute puissance et de toute terreur. Au centre de la cantate (*versus* 4), voici un motet à quatre parties. C'est le moment décisif à partir duquel tout bascule, la célébration de la victoire de la vie sur la mort en ce matin de résurrection. La voix d'alto, qui énonce le choral, et la tonalité de *si* mineur figurent la mort et la tristesse, alors que le fugato des autres voix incarnent une formidable énergie vitale. *Versus* 5 : c'est à la basse qu'il revient alors de chanter le choral, mais dans une rythmique transformée, passant du binaire au ternaire. Après l'énoncé de chaque période, les quatre instruments à cordes le commentent en polyphonie, le premier violon répondant à la voix de basse. Le continuo expose un tétracorde descendant chromatiquement, signe de la douleur extrême devant le Crucifié. La mélodie d'origine est ici encore légèrement ornée de figuralismes très éloquents et expressifs. Le *versus* 6 est un petit concert vocal symétrique du *versus* 2. Soprano et ténor énoncent à tour de rôle les périodes du choral en les échangeant en imitations, avant d'introduire un commentaire en de nouvelles variations métriques, sur les rythmes pointés du continuo. À la version originale, il manque le choral final (*versus* 7). Pour une reprise à Leipzig, Bach a placé un traitement en simple harmonisation du dernier *versus*, où les voix sont doublées par les instruments.


GILLES CANTAGREL

Katharine Fuge soprano

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

Katharine Fuge chante régulièrement avec des chefs et des ensembles jouant sur instruments d'époque comme sur instruments modernes, ainsi qu'en récital de mélodie, où ses interprétations en anglais, allemand et français sont encensées par la critique. Tout au long de l'année 2000 elle s'est fréquemment produite en soliste dans le *Bach Cantata Pilgrimage* de John Eliot Gardiner avec les English Baroque Soloists, partout en Europe ainsi qu'à New York. Elle a fait ses débuts au Festival d'Aldeburgh en 2004, suivi en 2005 de sa première apparition au Festival de la Grange de Meslay.

Parmi les moments forts de la saison passée, citons ses débuts au Festival International d'Édimbourg dans *La Création* de Haydn avec le Scottish Chamber Orchestra sous la direction de Roger Norrington, le *Requiem allemand* de Brahms avec Gardiner au Concertgebouw d'Amsterdam et au Royal



Festival Hall de Londres, et *Les Vêpres* de la Vierge de Monteverdi avec le Collegium Vocale de Gand.

Ses derniers enregistrements comprennent notamment des versions acclamées par la critique de cantates de Bach avec Philippe Pierlot et le Ricercar Consort (*Actus Tragicus* et le Tombeau pour la Reine de Pologne Mirare) et John Eliot Gardiner. Parmi ses autres enregistrements figurent le *Gloria* de Vivaldi et le *Dixit Dominus* de Haendel, ainsi que *Le Messie* de Haendel avec les Regensburger Domspatzen et Musica Florea Prague.

Carlos Mena contre-ténor

Carlos Mena (Vitoria-Gasteiz, 1971) fait ses études de diplôme de Renaissance / Baroque à la prestigieuse Schola Cantorum Basiliensis où il étudie avec ses maîtres Richard Levitt et René Jacobs.

En tant que soliste, il collabore avec plusieurs ensembles à travers le monde : Théâtre Royal de la Monnaie de Bruxelles, Konzerthaus de Vienne, Teatro Colón de Buenos Aires, Alice Tully Hall de New York, Max Fisher Hall de Detroit, Suntory Hall et City Opera Hall de Tokyo, Osaka Symphony Hall, Sydney Opera House, Concert Hall de Melbourne...

Il chante l'opéra *Radamisto* (rôle titre) de G.F.Händel à la Felsenreitschule de Salzburgo, au Dortmund Konzerthaus, au Musikverein de Vienne et au Concertgebouw de Amsterdam ; *L'Orfeo* (Speranza) à la

Staatsoper de Berlin ; *Il Trionfo del Tempo e del Disinganno* (Disinganno) de Haendel au Grosses Festspielhaus de Salzbourg ; *Europera*5 de John Cage au Festival des Flandres; Oberon dans *Midsummer Night's Dream* de Britten ; *Viaje a Simorgh* de Sánchez Verdú au Teatro Real de Madrid et *Death in Vence* par Britten au Gran Teatro del Liceu à Barcelona.

Son recital *De Aeternitate* (Mirare, avec Ricercar Consort) a gagné le "Diapason D'Or" de l'année 2002 ; *Et lesuns* (Harmonia Mundi) reçut le prix "CD Compact" de l'année 2004 ; *Stabat Mater* de Vivaldi et Pergolesi (Mirare, avec Ricercar Consort), *La Cantada española en America* (HM), *Paisajes del Recuerdo* (HM) et *Stabat Mater* de Sances (Mirare) ont gagné l'Internet Classical Award, 10 Répertoire, Choc du Monde de la Musique, Scherzo... Carlos Mena chante le répertoire du XX^{ème} siècle : Stravinsky, Britten, Orff, Bernaola, Benjamin, et se produit également dans le répertoire du lied romantique

Hans Jörg Mammel ténor

Natif de Stuttgart, Hans Jörg Mammel reçoit une première formation musicale au Stuttgart Hymnus-Chorknaben (chœur de garçons). Il se perfectionne ensuite auprès de Werner Hollweg et Ingeborg Most à la Musikhochschule de Freiburg, bénéficiant dans le même temps des conseils, en master- class, de Barbara Schlick, Elisabeth Schwarzkopf, James Wagner, et Reinhard

Goebel pour la musique ancienne. Précédé d'une solide réputation en Allemagne et dans les pays limitrophes, il s'est produit ces dernières années aux festivals d'Utrecht, Bruges, Schwetzingen, Schleswig-Holstein, Potsdam et Breslau, sous la direction de chefs tels que Thomas Hengelbrock, Sigiswald Kuijken, Iván Fischer, Hans Zender, Philippe Herreweghe, Pierre Cao, Jean Tubéry ou Ivor Bolton. Il a chanté avec beaucoup de succès également *L'Orfeo* de Monteverdi en Belgique et en Islande. Hans Jörg Mammel est par ailleurs un grand interprète de lieder. Familier des grands cycles de lieder romantiques - son interprétation récente de *La Belle Meunière* de Schubert dans une version pour ténor et guitare a fait l'objet d'excellentes critiques -, il manifeste un intérêt particulier aux compositeurs de la seconde école de Berlin, présentant volontiers au public des œuvres inconnues de Carl Friedrich Zelter, Johann Friedrich Reichardt, Johann Abraham Peter Schulz ou Robert Franz, dont plusieurs ont été enregistrées.

Stephan MacLeod baryton-basse

Stephan MacLeod est genevois. Il a étudié le violon, le piano et le chant, d'abord dans sa ville natale, puis à Cologne avec Kurt Moll, et enfin à Lausanne avec Gary Magby. Sa carrière de concertiste a commencé pendant ses études par une fructueuse collaboration avec Reinhard Goebel et Musica Antiqua Köln. Depuis, il chante régulièrement

avec Leonhardt, Herreweghe, Savall, Corboz, Kuijken, Harding, Junghänel (Cantus Cölln), Van Immerseel (Anima Aeterna), Suzuki (Bach Collegium Japan), Savall, Coin, Pierlot (Ricerca Consort), Rilling, Bernius ou Lopez-Cobos, ainsi qu'avec l'Ensemble Huelgas dont il a été première basse pendant cinq ans.

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

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

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

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

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

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

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

Ses derniers enregistrements chez Mirare ont remporté de nombreux prix: le Grand Prix de l'Académie Charles Cros, l'Editor's Choice de Gramophon et le Choc du Monde la Musique pour *Le Tombeau de S. M. La Reine de Pologne* (MIR030), le Diapason d'Or, le Choc du Monde de la Musique et le R10 de Classica Répertoire pour les *Pièces de Viole de Couperin* (MIR040).

Ricercar Consort

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

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


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



BACH: AUS DER TIEFFEN

Of the three works presented here, two date from Bach's early youth and show both how much he owed his illustrious predecessors, Schütz, Buxtehude, and certain members of his own family, and the extent to which he was already asserting his own personality. The BWV 182, the first he wrote in Weimar, testifies to the evolution he had accomplished even before he started on the prolific output of his early years in Leipzig.

It is today acknowledged that *Aus der Tieffen ruffe ich, Herr, zu dir* (Out of the depths I call unto thee, O Lord) BWV 131 may be the very first sacred work to come from Bach's pen, in the middle of the year 1707. The young musician had just settled in Mühlhausen, and it was his friend Pastor Eilmar who commissioned the piece from him, doubtless for a penitential service. Perhaps he even drew up the libretto, from Psalm 130 and two chorale strophes. Psalm 130 is well known under its Latin name *De profundis*. It is an intense prayer addressed to God by a distressed man, suffering under the weight of his sins. Full of hope, the wretch waits with the utmost impatience for his Lord, who he knows is called on to redeem his people. The work, which has none of the characteristics of a cantata, consists of five continuous sections, following the old practice of the motet or the sacred concerto. At the beginning, middle and end, Bach places choral ensembles, built like preludes and fugues; between



these come two arias, each featuring a chorale strophe. After the opening sinfonia, desolate, a veritable *lamento*, the concert of four voices is heard, in a style reminiscent of certain pieces by Buxtehude. An invocation in homophonic texture repeats several times 'Herr, höre meine Stimme' (Lord, hear my voice) while a fugal entry begins, stating the remainder of the text. Then, without a break, a strongly melodic bass arioso is introduced to continue the words of the psalm, punctuated by commentary from the oboe. This ensemble is completed by the second strophe of the hymn 'Aus der Tieffen ruffe ich zu dir' in the soprano: superimposed on the text sung by the bass, the words of the chorale carry the prayer of suffering man into the very song of the Church. At the expressive and spiritual core of the work, the voices launch into a sort of solemn hymn (*adagio*), supported by the instruments, to proclaim with the utmost gravity 'Ich harre des Herrn' (I wait upon the Lord), three blocks linked by the quivering implorations of the alto, then the tenor. Then the prayer rises up in the four voices, which enter in a fugal exposition, *largo*, a slow and majestic progression, charged with suspensions and harmonic tensions, constantly repeating 'ich hoffe' (I hope). The fourth section, symmetrical with the second, again involves two voices, the tenor in a declamation which is here more aria than arioso, supported only by the basso continuo, and the alto, who sings the

fifth strophe of the chorale 'Aus der Tieffen ruffe ich zu dir'. The effect is as arresting as it was in the second section, especially as the declamation of the tenor, very lyrical once more, is bursting with hope yet in a climate of tension which sometimes seems to verge on despair. To conclude, Bach returns, as in the central section, to the solemn intonation of three block chords in the voices, followed by a rapid section. After a new and very tense harmonic episode – one naturally thinks of Schütz and his great debt to the Italian masters – a large-scale fugue closes this sacred concert, with a joyful subject which blossoms into semiquaver runs on 'erlösen' (redeem) while the countersubject rises in semitones through the tetrachord at 'aus allen seinen Sünden' (from all his sins). The final chords, *adagio*, solemnly underline these last words.

The cantata **Himmelskönig sei Willkommen** (Welcome, Heavenly King) BWV 182, for Palm Sunday, is the very first one Bach performed in Weimar, on 25 March 1714. The archives relate that, three weeks previously, 'His Serene Highness the reigning Duke most graciously conferred upon the quondam Court Organist Bach, at his most humble request, the title of Concertmeister, with official rank below that of Vice-Capellmeister Drese, for which he is obliged to perform new works monthly. And for rehearsal of those, the musicians of the capelle are required to appear upon his demand.' This eagerly awaited nomination

was at last to enable Bach to compose figural music within the framework of his official functions. This was the first such composition. Here Bach has resolutely entered a new sonic and aesthetic universe, determined to show his talent for the most delicate and effective instrumentation and his compositional skills in both learned counterpoint and the supplest, most songful melodies. The subject for meditation here is, first of all, the love of him who relinquished the majesty of his celestial kingdom to take on the humble human condition and give his life to redeem mankind. As Christ enters Jerusalem to be put to death and accomplish the divine plan of Redemption, the believers, that is to say his Church as a whole, bid him welcome, not so much to the Holy City as to the hearts of each of them. It is he who is to be greeted by the love of his people; it is towards him that they must turn, to him that they must henceforth devote their lives and their bodies, just as he is now doing for them. A short instrumental introduction prepares listeners for performance of the cantata in the dotted rhythms of a French overture, with all their traditional symbolism of solemn pomp and allusions to royal majesty, at a marching pace representing Christ's glorious entry to Jerusalem. The opening chorus begins with a fugal exposition before shifting to acclamations in homophony, still to the same words. In the ensuing recitative and aria we hear the voice of Christ, the bass, traditionally

the *vox Christi*, Christ who is doing his Father's bidding by entering Jerusalem. Then it is the turn of the voice of the alto, overwhelmed by emotion, to sing of the submission of body and soul to faith in long, distressful, slowly enunciated phrases, before rallying to invoke the purity which the Christian heart must contain. The intense expressiveness of the tenor aria, its coloratura and its cries, evoke the crown of thorns mockingly placed on him who claimed to be 'King of the Jews' and the palms that greeted Christ when he entered the Holy City in triumph. Expansively set in motet style, a chorale strophe is given prominence in the long note-values of the soprano cantus firmus. In this grieving announcement of the Saviour's Passion, the subject of the day's sermon, the Christian may already glimpse all that makes those sufferings the immeasurable price of redemption. But after the singing of the chorale, which generally marks the conclusion to a cantata, a final chorus offers a symmetrical counterpart to the work's opening chorus. And if the central section is treated in canon, it is because, while Christ goes before to show the way, all must follow in that path he traces out for the Christian.

We do not know the date of composition of **Christ lag in Todesbanden** (Christ lay in the bonds of death) BWV 4, which is intended for the feast of Easter. It could have been written at Mühlhausen, in 1707 or 1708 – in any case, it is one of the first five works of figural music by Bach. Uniquely in his output,

the composer does not have recourse here to commentary from a librettist, but follows exclusively and in its entirety the text of the hymn which Luther adapted from the sequence *Victimae paschali laudes*. Bach set the seven stanzas one after the other, always on the chorale melody. Each strophe begins with an evocation of death before reaching the final 'Hallelujah', just as the whole text follows a progression from the tomb to the light of the 'Hallelujah'. By rising again on Easter morning, Christ overcame death and gave life to mankind. It was original sin that brought down divine punishment on mortal creatures, and only God could deliver them from that fate. One must therefore celebrate this victory, live henceforth in Christ, and sing Hallelujah. Bach laid the seven strophes out in the form of an arch whose keystone, *versus* 4, marks the decisive transition from darkness to light. The texture and style vary from one *versus* to another, as if the composer wished to show off his skill, notably in the handling of learned counterpoint based on a single motif, the chorale melody. *Sinfonia*: here is the universe plunged into desolation, before the day of glory has dawned. This instrumental introduction, so brief and moving, exudes a poignant mood of lamentation. In heavy sighs, the chorale melody appears as if in scraps. The tremendous *versus* 1 is the most extended movement in the entire cantata. Several rhythmic values are superimposed. The melody appears in long notes, in the



soprano, while the other voices proceed in imitations by diminution of the beginning of the motif. A radiant joy is manifest in the groups of swift semiquavers incessantly exchanged by the strings, as in the dactylic figure which circulates throughout the parts. More and more breathless, the final 'Hallelujah' blossoms into a conclusion alive with quavers and syncopations. The second strophe of the chorale, *versus 2*, is assigned to a duet for soprano and alto. The continuo tirelessly works on the first two notes of the chorale, to the words 'Den Tod' (death), giving an obsessive presence to that death which no one had vanquished before the triumph of Easter morning. The mood is one of sorrow at the mortal state of the sinner, up to and including the final Hallelujah, bathed in deep sadness. Arabesques on the violins dominate *versus 3*, in which the tenor seems to be drawing the cantus firmus out of the very elaboration of the instrumental texture. But a sudden *adagio* interrupts the movement for a moment at the word 'Tod', once more vigorously underlined to evoke the spectre of death, pale and now drained of all strength and all terror. At the centre of the cantata (*versus 4*) lies a motet in four parts. This is the decisive moment at which the tide turns, leading to a celebration of the victory of life over death on this morning of the Resurrection. The alto voice, which states the chorale, and the key of B minor symbolise death and sadness, while the

fugato in the other voices embodies a formidable vital energy. In *versus 5* it is the turn of the bass to sing the chorale, but in a transformed rhythm, shifting from duple to triple time. After the statement of each period, the four string instruments comment on it in polyphony, the first violin answering the bass voice. The continuo sets out a chromatically descending tetrachord, a token of extreme grief before the Crucified. The original melody is here subjected to further slight embellishments with highly eloquent and expressive figuralisms. *Versus 6* is a short vocal concerto symmetrical with that of *versus 2*. Soprano and tenor take turns to state the periods of the chorale, exchanging them in imitation, before introducing a commentary in new metrical variations, over the dotted rhythms of the continuo. In the original version, the final chorale (*versus 7*) is missing. For a revival in Leipzig, Bach added a simple harmonisation of the last *versus*, in which the voices are doubled by the instruments.

Gilles Cantagrel
Translation: Charles Johnston

Katharine Fuge soprano

Katharine Fuge grew up on the Channel Island of Jersey, and moved to London to study violin and music at the City University. Since then, as a respected and versatile performer, she has developed a busy and varied schedule singing regularly in major festivals, concert venues and cathedrals across Europe and worldwide. She has a well-established reputation as a performer of great integrity and sensitivity, with a special feeling for text and language in both concert and recital.

Katharine performs regularly with directors and ensembles working with both period and modern instruments, and is an acclaimed and accomplished recitalist, singing in English, German and French. Throughout 2000 she was a frequent soloist in John Eliot Gardiner's Bach Cantata Pilgrimage with the English Baroque Soloists in venues throughout Europe and in New York. She made her debut at the Aldeburgh Festival in 2004, and in 2005 at the Grange de Meslay Festival in France

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



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

Carlos Mena countertenor

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

As a soloist he appears with a variety of ensembles around the world, in such venues as the Théâtre de la Monnaie in Brussels, the Konzerthaus in Vienna, Suntory Hall and Opera City Hall in Tokyo, Osaka Symphony Hall, Teatro Colón in Buenos Aires, Alice Tully Hall in New York, Max Fisher Hall in Detroit, Sydney Opera House, and the Melbourne Concert Hall.

His operatic performances have included Handel's *Radamisto* (title role) at the Felsenreitschule in Salzburg, the Konzerthaus in Dortmund, the Vienna Musikverein and the Amsterdam Concertgebouw; Monteverdi's *L'Orfeo* (Speranza) at the Berlin Staatsoper; Handel's *Il Trionfo del Tempo e del Disinganno* (Disinganno) at the Grosses Festspielhaus in Salzburg; John Cage's *Europa5* at

the Flanders Festival; Oberon in Britten's *Midsummer Night's Dream*; Sánchez Verdú's *Viaje a Simorgh* at the Teatro Real de Madrid and Britte's *Death in Vence* at the Gran Teatre del Liceu in Barcelona.

His recital *De Aeternitate* (Mirare, with the Ricercar Consort) won a Diapason d'Or of the Year in 2002; *Et Iesum* (Harmonia Mundi) was awarded the CD Compact Prize for the year 2004; his recording of Vivaldi's and Pergolesi's *Stabat Mater* (Mirare, with the Ricercar Consort), *La Cantada española en America* (HM), *Paisajes del Recuerdo* (HM) and Sances's *Stabat Mater* (Mirare) received awards such as Internet Classical Award, 10 Repertoire, Choc du Monde la Musique, Scherzo...

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

Hans Jörg Mammel tenor

Hans Jörg Mammel was born in Stuttgart, and received his earliest musical training with the Stuttgart Hymnus-Chorknaben (boys' choir). He went on to advanced study with Werner Hollweg and Ingeborg Most at the Musikhochschule in Freiburg, where he also benefited from guidance in masterclasses from Barbara Schlick, Elisabeth Schwarzkopf, James Wagner, and (for early music) Reinhard Goebel. After building up a solid reputation in Germany and the neighbouring countries,

he has appeared in the past few years at the Utrecht, Bruges, Schwetzingen, Schleswig-Holstein, Potsdam and Breslau festivals, under the direction of such conductors as Thomas Hengelbrock, Sigiswald Kuijken, Iván Fischer, Hans Zender, Philippe Herreweghe, Pierre Cao, Jean Tubéry, and Ivor Bolton. He has also had great success singing the title role in Monteverdi's *L'Orfeo* in Belgium and Iceland. Alongside his career in early music, Hans Jörg Mammel is a leading interpreter of lieder. He frequently performs the great Romantic song cycles – his recent interpretation of Schubert's *Die schöne Müllerin* in a version for tenor and guitar gained excellent reviews – and has a particular interest in the composers of the Second Berlin School, taking pleasure in offering his audiences little-known works by Carl Friedrich Zelter, Johann Friedrich Reichardt, Johann Abraham Peter Schulz, and Robert Franz, a number of which have been recorded.

Stephan MacLeod bass-baritone

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

His career as a concert singer began during his studies, with a fruitful collaboration with Reinhard Goebel and Musica Antiqua Köln. Since then he has sung regularly with Leonhardt, Herreweghe, Savall, Corboz, Kuijken, Harding, Junghänel (Cantus Cölln),

Van Immerseel (Anima Aeterna), Suzuki (Bach Collegium Japan), Savall, Coin, Pierlot (Ricerca Consort), Rilling, Bernius and López-Cobos, as well as with the Huelgas Ensemble of which he was first bass for five years.

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

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

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

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

Philippe Pierlot conductor

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

He is the director of the Ricerca Consort, and devotes most of his work to the seventeenth-century repertoire, in which he has offered the public a chance to discover many composers and works of great value.

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

His most recent recordings received awards such as : Grand Prix de l'Académie Charles Cros, Editor's Choice of Gramophon and Choc du Monde la Musique for *Le Tombeau de S. M. La Reine de Pologne* (MIR030), Diapason d'Or, Choc du Monde de la Musique and R10 de Classica Répertoire for *Couperin's Pièces de Viole* (MIR040).

Ricercar Consort

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

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

notably in German Baroque cantatas and instrumental music.

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



BACH: AUS DER TIEFFEN

Von den drei vorliegenden Werken entstanden zwei in Bachs früher Jugend. Sie zeigen einerseits, was er seinen berühmten Vorgängern Schütz, Buxtehude und einigen seiner Familienmitglieder verdankte, bringen aber bereits deutlich seine eigene Musikerpersönlichkeit zum Ausdruck. Das Werk BWV 182 entstand während Bachs Aufenthalt in Weimar und zeugt von seiner musikalischen Entwicklung noch bevor er die großen Werke seiner ersten Leipziger Jahre begann.

Die Kantate **Aus der Tieffen ruffe ich, Herr, zu dir** BWV 131 entstand 1707 und ist sehr wahrscheinlich die erste von Bachs Kantaten überhaupt. Als der junge Bach sich in Mühlhausen niedergelassen hatte, bat ihn sein Freund der Pfarrer Eilmar um eine Kantate für einen Sühnegottesdienst. Vielleicht hatte er selber auch bereits den Text ausgewählt: Teile des Psalms 130 und zwei Choralstrophen. Der Psalm 130 ist unter seinem lateinischen Namen *De profundis* besser bekannt: Der unter der Last seiner Sünden leidende Mensch ruft in tiefer Not Gott um Hilfe an. Hoffnungsvoll wendet sich der Unglückliche an den Herrn, denn er weiß, dass dieser sein Volk erlösen wird. Bachs Komposition ist alles andere als eine typische Kantate und besteht aus fünf aneinander gehängten Teilen, in der Art einer Motette oder eines geistlichen Konzerts. Zu Beginn, in die Mitte und zum Schluss stellt



Bach Ensemble Choräle, die wie Präludium und Fuge aufgebaut sind, und dazwischen zwei Arien mit Choralstrophen. Nach der verzweifelten Eingangssinfonie, ein veritables Lamento, erhebt sich das Konzert der vier Stimmen in einem zuweilen an Buxtehude erinnernden Stil. Eine Anrufung in einem vertikalen Satz wiederholt mehrmals *Herr, höre meine Stimme*, während sich für den restlichen Text eine Fuge anbahnt. Für die Fortsetzung des Psalms folgt ein sangliches Bass Arioso mit punktuellen Kommentaren der Oboe. Im Sopran mischt sich die zweite Strophe von *Aus der Tieffen ruffe ich zu dir* dazu: über den Worten des Bass tragen die Worte des Chorals das Gebet des leidenden Menschen empor. Im expressiven und geistigen Zentrum des Werkes erheben sich die von den Instrumenten unterstützten Stimmen in einer Art feierlichen Hymne (*Adagio*) und rufen in größtem Ernst *Ich harre des Herrn*; die drei Blöcke werden durch die innständigen Anflehungen des Alts und dann des Tenors miteinander verbunden. Das Gebet erhebt sich dann in einer Fuge der vier Stimmen, *largo*, einer langsamen und majestätischen Progression voller *ritardandi* und harmonischen Spannungen, in der *Ich hoffe* unaufhörlich wiederholt wird. Symmetrisch zum zweiten ertönen im vierten Teil erneut zwei Stimmen: der Tenor in einer Deklamation, hier eher in der Form einer Arie als eines Arioso, einzig vom Basso continuo begleitet, und der Alt mit der

fünften Strophe des Chorals *Aus der Tiefen ruffe ich zu dir*. Die Wirkung ist so ergreifend wie im zweiten Teil, umso mehr, als dass die sehr lyrische Deklamation des Tenors voller Hoffnung ist und in ihrer Spannung zuweilen an Verzweiflung grenzt. Für den Schluss wählte Bach wie im Mittelteil eine feierliche Anrufung in drei vokalen Blöcken, auf den ein bewegter Teil folgt. Es folgt ein neuer harmonisch sehr gespannter Teil, wobei man natürlich an Schütz denkt und an all das, was er den italienischen Meistern verdankte. Eine große Fuge beschließt dieses geistliche Konzert mit einem fröhlichen Thema, das sich in Sechzehntel Vokalisieren über *erlösen* ausdehnt, während das Gegen thema einen in Halbtönen aufsteigenden Tetrachord über den Worten *aus allen seinen Sünden* anstimmt. Die letzten Akkorde bestätigen in einem feierlichen *adagio* diese letzten Worte.

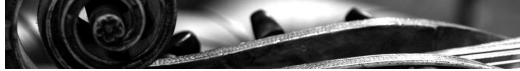
Die Kantate ***Himmelskönig sei Willkommen*** BWV 182 für Palmsonntag ist die allererste, die Bach am 23. März 1714 in Weimar aufführen ließ. Die Archive berichten, dass drei Wochen zuvor „seine Durchlaucht der Kurfürst den bisherigen Organisten Bach, auf dessen demütige Anfrage hin zum Konzertmeister ernannt hatte und dieser nun in der Hierarchie unter dem Vizekapellmeister von Dresden stand; damit verbunden war die Verpflichtung jeden Monat ein neues Werk zu komponieren, wobei die Musiker der Kapelle nach seinem Wunsch zu

den Proben zu erscheinen haben“. Dank dieser lang ersehnten Ernennung konnte Bach endlich im Rahmen seiner offiziellen Tätigkeit komponieren, ja es war sogar seine Hauptaufgabe. Bach lebte nun endgültig in einem neuen klanglichen und ästhetischen Universum, in dem er sein kompositorisches Talent in den zartesten und wirkungsvollsten Instrumentierungen sowie im Kontrapunkt und den lieblichsten Melodien beweisen konnte. Der Text dieser Kantate handelt zunächst von der Liebe dessen, der das himmlische Königreich verlässt, um die bescheidenste menschliche Gestalt anzunehmen und die Menschheit durch das Opfer seines Lebens zu erlösen. Als Christus in Jerusalem einzieht, um dort zu sterben und damit den göttlichen Plan der Erlösung zu vollenden, heißen ihn die Gläubigen nicht so sehr in der Stadt, als in ihren Herzen willkommen. Ihm soll ihre Liebe gelten, an ihn sollen sie sich wenden, ihm sollen sie ihr Leben und ihren Körper schenken, so wie er es jetzt für sie tut. Ein kurzes instrumentales Vorspiel in der Art einer französischen Ouvertüre bereitet die Kantate vor und malt den feierlichen Einzug in Jerusalem, wobei die punktierten Rhythmen traditionsgemäß Feierlichkeit und königliche Majestät symbolisieren. Der Anfangschor beginnt mit einer fugierten Exposition und gelangt dann immer über denselben Worten zu einstimmigen Anrufungen. Mit dem Rezitativ und der folgenden Arie erhebt sich die Stimme Christi, der Bass als traditionelle

vox *Christi*, der mit seinem Einzug in Jerusalem den Willen seines Vaters erfüllt. Die betrübte Stimme des Alts singt in langen erschütternden Phrasen die Unterwerfung von Körper und Seele dem Glauben, bevor sie sich wieder auffängt und die Reinheit des christlichen Herzens hochhält. Die Intensität der Tenorarie mit Vokalisieren und Schreien malen sowohl die Dornenkrone dessen, der sich „König der Juden“ nennt, als auch die Palmzweige, die Christus bei seinem festlichen Einzug in Jerusalem empfangen haben. Die folgende Choralstrophe im Stil einer Motette wird durch den *cantus firmus* in langen Noten des Soprans hervorgehoben. In dieser schmerzlichen Ankündigung der Leiden seines Erlösers ahnt der Gläubige bereits, was der unermessliche Preis der Erlösung sein wird. Nach diesem Choral, der sonst eine Kantate beschließt, ertönt noch ein zum Anfangschor symmetrischer Schlusschor. Und wenn sein Mittelteil kanonisch geführt ist, dann deshalb, weil Christus uns vorangeht und wir ihm auf seinem Weg nachfolgen sollen.

Das genaue Entstehungsdatum der Kantate ***Christ lag in Todesbanden*** BWV 4 zur Osterfeier ist nicht bekannt. Es könnte Mühlhausen 1707 oder 1708 sein – jedenfalls ist es eine der fünf ersten Partituren Bachs. Als Einzelfall in Bachs Gesamtwerk, stützt er sich hier nicht auf den Text eines Librettisten, sondern verwendet ausschließlich das gesamte, von Luther übersetzte Gedicht

des Liedes *Victimae paschali laudes*. Bach vertont alle sieben Strophen mit derselben Chormelodie. Jede Strophe beginnt mit dem Tod und endet mit einem Halleluja, genauso wie der gesamte Text ein Fortschreiten vom Grab zum Licht des Halleluja ist. Mit seiner Auferstehung am Ostermorgen besiegte Christus den Tod und brachte den Menschen das Leben. Wegen der Ursünde hatte Gott die Menschen mit der Sterblichkeit bestraft und nur derselbe Gott konnte sie vom Tod erlösen. Dieser Sieg muss gefeiert werden, in Christus sollen wir leben und das Halleluja singen. Bach komponierte sieben bogenförmig angeordnete Strophen mit dem *versus* 4 als Bogenspitze und Übergang vom Dunkel ins Licht. Von einem *versus* zum nächsten verändern sich Satz und Stil, wie wenn Bach die ganze Palette seiner Kunst zeigen wollte, besonders die meisterliche Beherrschung des Kontrapunktes mit demselben Motiv, der Chormelodie. Sinfonia: das Universum ist ganz in Verzweiflung gehüllt, da der Tag der Gnade noch nicht angebrochen ist. Das kurze, erschütternde instrumentale Vorspiel ist eine schmerzliche Klage. Die Chormelodie erscheint stückweise in tiefen Seufzern. Der wunderbare *versus* 1 ist mit seinen mehreren sich überlagernden Rhythmen wahrscheinlich der komplexeste des ganzen Werkes. Die Melodie ertönt in langen Notenwerten im Sopran, während die anderen Stimmen den Anfang des Motivs in Imitationen immer



enger führen. Eine strahlende Freude manifestiert sich in den unaufhörlichen und raschen Sechzehntel Gruppen der Streicher, sowie in der daktylischen Figur durch alle Stimmen. Das Halleluja wird immer atemloser und beginnt zum Schluss mit Achteln und Synkopen. Die zweite Strophe des Chorals, *versus 2*, beschränkt sich auf ein Duett von Sopran und Alt. Der Basso continuo bearbeitet unaufhörlich die zwei ersten Noten des Chorals zu den Worten *Den Tod*, die dadurch durch das ganze Stück präsent bleiben; den Tod, den vor diesem Ostermorgen noch niemand besiegt hatte. Schmerz beherrscht die ganze Strophe angesichts der Sterblichkeit des Sünders bis zum tief traurigen Schluss Halleluja. *Versus 3* beginnt mit Arabesken in den Violinen, wobei der Tenor den *cantus firmus* direkt den Girlanden der Instrumente zu entnehmen scheint. Ein brüskes *adagio* unterbricht für einen Moment die rastlose Bewegung über dem Wort *Tod*, um das Gespenst des Todes erneut heraufzubeschwören, doch ist es nun fahl und schwach und hat alle seine Macht verloren. Im Zentrum der Kantate steht *versus 4*, eine vierstimmige Motette. Es ist der entscheidende Moment, wenn alles umschlägt, wenn das Leben über den Tod siegt, an diesem Morgen der Auferstehung. Die Altstimme singt den Choral und die Tonart h-Moll malen den Tod und die Trauer, während das Fugato der anderen Stimmen eine wunderbare Lebenskraft ausstrahlen.

Versus 5: nun singt der Bass den Choral, doch in einem anderen Rhythmus, nicht mehr in einem zweiteiligen, sondern in einem Dreier-Takt. Nach jedem gesungenen Teil kommentieren ihn die Instrumente mehrstimmig, wobei die erste Violine dem Bass antwortet. Der Continuo spielt einen chromatisch absteigenden Tetrachord als Zeichen des tiefsten Schmerzes angesichts des Gekreuzigten. Die Originalmelodie wird hier von eloquenten und expressiven Figuren verziert. Der *versus 6* ist ein kleines symmetrisches Vokalkonzert des *versus 2*. Sopran und Tenor singen abwechselungsweise die Teile des Chorals und tauschen sie in Imitationen, bevor sie mit neuen metrischen Variationen über dem punktierten Rhythmus des Continuo einen Kommentar anfügen. In der Originalversion fehlt der Schlusschor (*versus 7*). Für eine Wiederaufnahme in Leipzig verwendete Bach eine einfache Harmonisierung des letzten *versus*, wo die Stimmen durch die Instrumente verdoppelt werden.

GILLES CANTAGREL
Übersetzung : Corinne Fonseca



Katharine Fuge Sopran

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

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

Für 2007 sind folgende Höhepunkte vorgesehen: Debüt am Edinburgh International Festival in Haydns *Schöpfung* mit Roger Norrington und dem Scottish Chamber Orchestra, Brahms *Deutsches Requiem* am Concertgebouw in Amsterdam und in der Royal Festival Hall London mit Gardiner sowie Monteverdis *Vespro della Beata Vergine 1610* mit dem Collegium Vocale, Katharines jüngste Einspielung von Bach Kantaten mit Philippe Pierlot und dem

Ricercar Consort (*Actus Tragicus* für *Mirare*) und Gardiner wurde in der Musikpresse hoch gerühmt. Weitere Aufnahmen mit ihr enthalten Vivaldis *Gloria*, Händels *Dixit Dominus* und *Messias* mit den Regensburger Domspatzen und *Musica Florea* Prag.

Carlos Mena Kontratenor

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

Als Solist arbeitete er mit verschiedenen Ensembles in der ganzen Welt zusammen: Théâtre de la Monnaie in Brüssel, Konzerthaus in Wien, Suntory Hall und Opera City Hall in Tokyo, Osaka Symphony Hall, Teatro Colón de Buenos Aires, Alice Tully Hall in New York, Max Fisher Hall in Detroit, Sydney Opera House, Concert Hall von Melbourne...

Er sang *Radamisto* in der gleichnamigen Oper von G.F.Händel an der Felsenreitschule Salzburg, am Dortmund Konzerthaus, am Musikverein Wien und am Concertgebouw Amsterdam, *Orfeo* (*Speranza*) an der Staatsoper Berlin und *Il Trionfo* (*Disinganno*) von Händel im Grossen Festspielhaus von Salzburg sowie *Europera5* von John Cage am Musikfestival Flandern. Er sang ebenfalls Oberon in *Midsummer Night's Dream* von Britten; *Viaje a Sumorgh* von Sánchez Verdú am Teatro Real de Madrid und *Death in Vence* von Britten am Gran Teatro del Liceu in Barcelona.

Sein Rezital *De Aeternitate* (Mirare, mit dem Ricercar Consort) erhielt den Diapason d'Or 2002; *Et Iesum* (Harmonia Mundi) den Preis CD Compact 2004 ; *Stabat Mater* von Vivaldi und Pergolesi (Mirare, mit dem Ricercar Consort), *La Cantada española en America* (HM), *Paisajes del Recuerdo* (HM) und den *Stabat Mater* von Sances (Mirare) erhielten den Internet Classical Award, 10 Repertoire, Choc du Monde de la Musique, Scherzo... Carlos Mena singt auch Repertoire des 20. Jahrhunderts: Stravinsky, Britten, Orff, Bernaola, Bernstein, Cage und tritt zudem im romantischen Liedrepertoire auf.

Hans Jörg Mammel Tenor

Hans Jörg Mammel wurde in Stuttgart geboren und erhielt seinen ersten Musikunterricht bei den Stuttgarter Hymnus-Chorknaben. Später studierte er bei Werner Hollweg und Ingeborg Most an der Musikhochschule Freiburg und besuchte gleichzeitig Meisterkurse Alter Musik bei Barbara Schlick, Elisabeth Schwarzkopf, James Wagner und Reinhard Goebel. Nachdem er sich in Deutschland und den umliegenden Ländern bereits einen Namen gemacht hatte, trat er in den letzten Jahren auch an den Festivals von Utrecht, Brügge, Schwetzingen, Schleswig-Holstein, Potsdam und Breslau auf, unter der Leitung von Dirigenten wie Thomas Hengelbrock, Sigiswald Kuijken, Iván Fischer, Hans Zender, Philippe Herreweghe, Pierre Cao, Jean Tubéry oder Ivor Bolton. Er sang mit großem

Erfolg Monteverdis *Orfeo* in Belgien und Island. Hans Jörg Mammel ist zudem ein großer Liederinterpret. Er ist mit den großen romantischen Liederzyklen vertraut – seine jüngste Interpretation von Schuberts *Schöner Müllerin* in einer Version für Tenor und Gitarre wurde in der Fachpresse sehr gerühmt –, interessiert sich aber besonders für die Komponisten der zweiten Berliner Schule; in seinen Konzerten stellt er dem Publikum unbekannte Werke von Carl Friedrich Zelter, Johann Friedrich Reichardt, Johann Abraham Peter Schulz oder Robert Franz vor und realisierte auch mehrere Aufnahmen dieses Repertoires.

Stephan MacLeod Bassbariton

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

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

und Festivals in Europa sowie USA, Kanada, Südamerika, China und mehrmals nach Japan. Er studierte auch Orchesterleitung und leitet das Ensemble Gli Angeli Genève mit einem thematischen Saisonprogramm zu den Bachkantaten.

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

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

Philippe Pierlot

Philippe Pierlot wurde in Liège geboren. Nachdem er sich das Gitarren- und Lautenspiel autodidaktisch beigebracht hatte, studierte er Gambe bei Wieland Kuijken. Sein Repertoire enthält zeitgenössische Werke, von denen mehrere ihm gewidmet sind, und er ist einer der seltenen Baryton-Spieler: das Baryton ist ein leider verkanntes Instrument, für das Haydn nicht weniger als 150 Stücke schrieb. Er leitet das Ensemble „Ricerca Consort“, mit dem er vor allem Werke des 17. Jahrhunderts aufführt und dadurch dem Publikum eine Vielzahl unbekannter Komponisten und wertvoller Werke nahe bringt. Er adaptierte und restaurierte die Opern *Il Ritorno d'Ulisse* von Monteverdi (Aufführungen unter anderem am Théâtre de la Monnaie, Lincoln Center New York, Hebel Theater Berlin, Melbourne Festival...), *Sémélé* von Marin Marais und die *Markuspassion* von Bach.

Seine jüngsten Einspielungen erhielten den Grand Prix de l'Académie Charles Cros, Editor's Choice of Gramophon und Choc du Monde la Musique für *Le Tombeau de S. M. La Reine de Pologne* (MIR030), den Diapason d'Or, Choc du Monde de la Musique, CD des Monats von *Tocatta* Aktuell und R10 von *Classica Répertoire* für *Couperin's Pièces de Viole* (MIR040).

Ricercar Consort

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

Durch seine Einspielungen mit Schwerpunkt Kantaten und Instrumentalmusik des deutschen Barocks baute sich das Ensemble

einen internationalen Ruf auf und ging 1985 mit dem *Musikalischen Opfer* von Bach auf seine erste Konzerttournee.

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

Orgue Bernard Aubertin, 1998, Église de Saint Loup sur Thouet

Enregistrement réalisé en novembre 2007 à St Loup sur Thouet / Direction artistique : Aline Blondiau / Prise de son : Frédéric Briant / Montage : Philippe Pierlot et Aline Blondiau / Conception et suivi artistique : René Martin et Maud Gari / Design : Jean-Michel Bouchet - LM Portfolio / Réalisation digipack : saga.illico / Photos : Stéphane Barbier / Tableau : *La Madeleine Pénitente*, Adriaen Ysenbrandt, Royal Collection of London, NG2585 / Fabriqué par Sony DADC Austria. / © & © 2008 MIRARE, MIR 057
www.mirare.fr

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

Le Ricercar consort bénéficie du soutien de la Communauté française de Belgique

