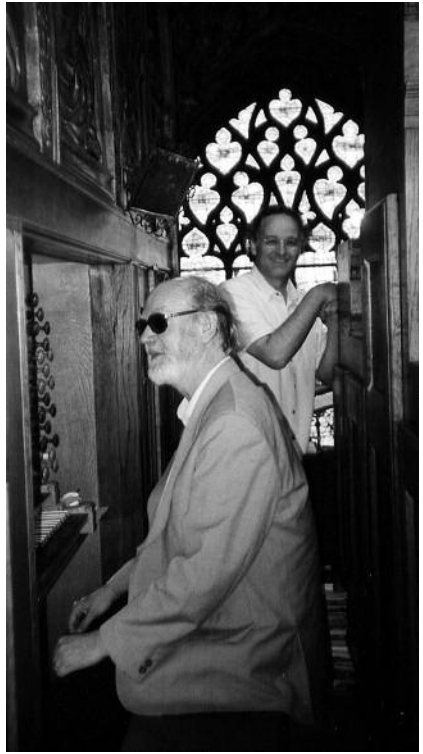
Motets Croisés

Dominique Vellard *tenor*
Jean-Pierre Leguay *organ*



Recorded at Abbaye Bénédictine de Pradines and at
Collégiale Saint-Jean Baptiste de Roquemaure,
France, in June and October 2004
Engineered by Robert Verguet
Mastered by Pierre de Champs (Studio Circé)
Produced by Anne-Marie Vellard
Executive producer: Carlos Céster

Design: Valentín Iglesias
Editorial direction: Carlos Céster
Editorial assistance: María Díaz, Mark Wiggins

© 2009 MusiContact GmbH

Organs:

Abbaye Bénédictine de Pradines
Built in 1999 by Pascal Quoirin
Tracks 1, 5, 6, 12

Collégiale Saint-Jean Baptiste de Roquemaure
17th century, restored by Pascal Quoirin in 1987
Tracks 2, 3, 4, 7, 8, 9, 10, 11

details about the organs: www.glossamusic.com

Motets Croisés

01	*Pater noster* Jean-Pierre Leguay (1939)	4:41
02	*O quam pulchra es* Claudio Monteverdi (1567-1643)	4:44
03	*Toccata avanti la Messa della Domenica* Girolamo Frescobaldi (1583-1643)	1:21
04	*Toccata per l'elevatione, Messa degli Apostoli* Girolamo Frescobaldi	3:55
05	*Alleluia* Jean-Pierre Leguay	4:12
06	*Alleluia instrumental (improvisation)* Jean-Pierre Leguay	7:49
07	*O Jesu, nomen dulce* Heinrich Schütz (1585-1672)	3:27
08	*Canzon doppo l'epistola, Messa della Madonna* Girolamo Frescobaldi	1:50
09	*Salve Regina* Claudio Monteverdi	3:52

10	*Canzon quarti toni doppo il post comune, Messa degli Apostoli* Girolamo Frescobaldi	3:14
11	*Recercar con obligo di cantare la quinta parte, Messa della Madonna* Girolamo Frescobaldi	3:35
12	*Secundum Matthaeum* Jean-Pierre Leguay	21:07

All works by Girolamo Frescobaldi are taken from *Fiori musicali* (1632)

Motets Croisés

I. An existentialist approach...

Nobody can resist the intelligence of the historian; but we think that it does not cover everything.
(Emmanuel Lévinas)

The historically-informed approach has given and continues to give new life to music from the past; in this way the music from the past can belong to – or belong once again to – History with its capital "H", and also to our own "history"; performers, with their welcome musicological erudition, endeavour to decipher, think out and reconstruct the life of those notes at the time of their composition, and through these fascinating encounters, juxtapositions and reconstructions, the past is affirmed as having passed (and with that comes an immense nostalgia, a touching consideration involved in listening; nostalgia for an era that is now passed from which we only retain its culture).

"The poet is the genius of memory; he searches for and finds only that which has been lost", wrote Søren Kierkegaard. But onto this potential search (for what perhaps they have lost), Jean-Pierre Leguay and Dominique Vellard are superimposing here another adventure: that of the innovation of the sense of the sounds which permits one to pass from one culture – one music – to another, without believing that there is – or feeling the sensation of – a rupture. Their adventure, their journey in pursuit of the lost sound (the possible contemporaneousness of the pieces, of the texts from the past and of the listener of today) and of a sense of coming or arriving (a possible contemporaneousness from the texts from the past, *Pater noster*, for example, and from today's music), is carried out in two directions or two senses: towards the beginning of and on the other side of that hypothetical first sound, by reactivating not (or not only) the sense but the creative force of performance, the power of sounds, in order still to be able to convey meaning (and more so). No worldly, temporal distance seems to be interposing itself between the performers and the music performed; no worldly, temporal distance or a spiritual one enclosed within a text, such as *Pater noster*, written to a music which is very current for us (2001) and a listener who may be neither religious nor Christian.

The listener may easily perhaps manage to erase the differences between the musical periods, the styles and the works on this disc. Alternatively, the overlapping of works from different eras is, in an ambiguous way, producing one overall time, one tempo, which dilutes the possible religious and aesthetical frontiers... For these performers the past world of the early compositions is neither a refuge or a comfort; and if in their adventure they reveal to us some treasures from a past which is yet older, or of a more remote present, more fabulous still than our memory or our imagination allow, we understand then that the performers' function is not just "reproductive" but always a productive one.

II. *Motets croisés*, an intertextual listening

One letter in common suffices in order that two words cease to be ignored.
(Edmond Jabès)

... and perhaps one common interpreter is sufficient so that many composers appear to be conversing, to be coexisting.

There comes a point in a musician's life where the desire for a musical encounter may be frustrated by the absence of a common repertory or by the aesthetical distance that different traditions of interpretation of music from the past establish. Some years ago, I had the good fortune to hear Jean-Pierre Leguay improvising on the choir organ of Notre-Dame in Paris following on from a performance of the Messe *by Machaut just concluded by my ensemble. Fascinated by what I was hearing, I had the curious impression that Jean-Pierre was giving back – with completely different means to ours – the same essence of what is transmitted by the* Messe. *And that day our joint desire to work together commenced. Initially the project consisted in putting together works from the 17th century (motets and organ works), substantial medieval monodies and compositions and improvisations by Jean-Pierre at the organ. At the outset of our work together, I made a suggestion to Jean-Pierre that he might write a* petit motet *echoing the motets from the 17th century and making the link with his instrumental music. This* petit motet *turned into...* Secundum Matthaeum*! The consequence of this made both of us clearly aware of the confrontation that was involved in two musical routes, which at first sight are very distant from each other, but with both of them supported in a desire to find, in very different musical forms, an intensity and a profundity of expression*.
(Dominique Vellard)

Motets croisés, crossword puzzles or wordplay, etymological cross-referencing, all this invites an intertextual approach to listening, where each work, each composer, on this disc, might exist (up to a certain point) only in relation to the other works, the other composers. To the notion of these motets enmeshed in a puzzle, is added a kind of multiple mirror-imaging *mise en abîme* (as in a painting within a painting) by the fact that one of the composers on this disc is one of the performers: Jean-Pierre Leguay who, in his compositions, draws his inspiration from the other performer, Dominique Vellard – the founder of the Ensemble Gilles Binchois – who is, in his turn, and in other circumstances, a composer and builder of bridges towards other musical worlds, from the karmic India of Aruna Saîram through to the Breton song of Yann-Fañch Kemener. There is some kind of searching implicit in the attitude of these two musicians: perhaps a double pursuit, one oriented towards the external, towards dialogue, the other towards the internal... but perhaps they are inseparably linked, perhaps this is only a question of the one and same movement...

Whilst it is a song of confidence and humility, the text for the Secundum Matthaeum *(from the Gospel according to Saint Matthew) does not deny the tribulations of our existence: their tormenting heaviness, their obsessive tyranny, their destructive and sometimes fatal cruelty. Far from recommending a smugly-complacent game of wait-and-see, this text demands that we engage ourselves fully whilst cleansing ourselves from all that is foreign to the source*

and to the intended goal: "Set your hearts on his kingdom first, and on God's saving justice".

Sometimes, unfathomable upheavals ravage us, divest us of everything and above all from ourselves; everything crumbles, no hope remains. But sometimes also an encounter with a text can take place, which allows us to get back (metaphorically) into the saddle, to recover strength, to revive and reawaken.

Through its tone colours and the twists and turns of its plasticity and malleability, the voice is here preponderant. In turn, its utterance comes within a limited range, evoking psalmody, soaring in the effusion of ascending currents, becoming more tonic; then, with vehemence, it emphasizes the requirement of the discourse and the force of the brilliant words. The gradation of the runs culminates in the jubilus *for solo voice, on the final syllable of* justitiam, *that justice which we have to try and grasp above all other things.*

The organ, such an admirable receptacle for producing harmony, supports, sustains and colours the voice. I have opted for an extremely reduced choice of stops: an 8' Bourdon for the greater part of the work, a 4' Flute during two decorative parentheses and both stops coupled (or an 8' Foundation stop) for the magnificence of Solomon, for the text concerning the lilia agri *and for the admonition. At the close, and by way of suggesting meditation, the voice and the harmonic components of the organ peacefully step aside to allow for the sound of the interval of the fifth to emerge. In a discrete manner this fifth replies in echo to the outcome of the* jubilus.

I have long held a fascination for Monteverdi and for Schütz, who on certain days and with an astounding economy of means, bring us alongside two shores, which makes us feel how keenly they belong to what we would describe as crucial or essential. Monteverdi, Schütz, St Matthew and some others, are all looking together in the same direction.

During all the time of the composition, I was inwardly hearing the clear, intensely radiant voice of Dominique Vellard, to whom I dedicate this work as a token of my friendship and admiration.
(Jean-Pierre Leguay)

From the use of the interval of the fifth in the *Secundum Matthaeum* to its echoes in Schütz (and vice versa), from the delightful gliding dissonances of Monteverdi to the fall on *malo* in *Pater noster* on the disquieting tritone (the *diabolus in musica*), from the intoxication of the *Alléluia-s* by Leguay to rustic and lively jubilation of the two *canzone-fiori* by Frescobaldi for the *Messa della Madonna* and the *Messa degli Apostoli*, from one state of serenity (once again, the admirable *Pater noster* of Leguay) to another (the *Toccata per l'elevatione*, the *Recercar*), this disc replaces or substitutes the classical, chronological form of listening – that of the pawn on the chessboard and its movement square by square – with other possible moves: diagonally like the bishop, sideways like the castle, in a variety of directions like the queen, jumping like the knight upon his horse, in the style of Georges Perec (in his *La vie mode d'emploi* or "Life: A User's Manual") or Julio Cortázar (in his *Rayuela* or "Hopscotch"), including – in an uncertain manner – the imitation of the staggering, unsteady movement of the king as he confusedly retraces his steps. This is listening as a harvesting of sounds, without beginning... and without end...

Within these possible forms of listening, these coexistences, these intertextual relationships, which rub out the boundaries between one composer and another, between one era and another, within those listenings which spatialize, stratify, energize and liberate the pieces from their eventual fossilization, within those recollections of one work intruding into another, arises something like a question: Are you dead Frescobaldi? And you Monteverdi; you Schütz? And they reply to us: I do not know, I do not know, I really do not know…

III. A form of listening both intimate and delightful

... eat honey, since it is good; honey that drips from the comb is sweet to the taste.
(*Proverbs*)

The nature of religious sentiments, rather like that of the feeling of love, finds its preferred terrain in monody.

Vocal and instrumental grands motets *(in their polychoral form, for example), fit ideally with the expression of splendour, of grandeur and even of power, whereas the* petit motet *is ideal for evoking intimacy, personal devotion, closeness, lyrical discourse.*

With what delight and pleasure does Monteverdi (and Schütz after him) make use of accompanied monody to get very close to the profound sentiment contained in the text!

The composer offers to the word the opportunity of revealing its most intimate and poetic sense. In this, he is supported as much by the word's semantic value as by its intrinsic musicality.

Accompanied monody, at the beginning of the 17th century, freed from the demands imposed by counterpoint, allows for the unconstrained projection of the Latin phrase while the prosody determines the musical rhythm which can then be liberated from the tactus, *from the regular beat. However, that monody does not hesitate to maintain relations with the basso continuo which can then emphasize, by a skilful interplay of dissonances, of chromaticisms and contrapuntal sequences, the expression of tensions or intense emotions contained within the text. To the tenderness, to the sensuality contained with the texts – such as those of the* Song of Songs *– are answered freeness of vocality, floridity of ornamentation, all devoted to the "flavour" of the text.*
(Dominique Vellard)

IV. A form of listening in the horizons of the sound

A dialogue is established only among some tone colours, between the joy of the fingers on the skin of the sound and its shimmering reflection. The bird works the breeze, playing with its subtle force. Frescobaldi catches the horizons of sound and inhabits them. And both of them, uttering their praises, cause my ear and my impetus to rejoice.
(Jean-Pierre Leguay: Text on the improvised *Alléluia*)

The improvisation by Jean-Pierre Leguay (*Alléluia*), his compositions (*Secundum Matthaeum*, *Pater noster*, *Alléluia*), his economical use of the organ registers, "coloured, sweet, agile, singing, blooming through a strongly-buoyant and serenely calm acoustic...", even the style of his commentaries upon the works, are written in that French tradition which goes back to the oblique harmonies of the lutenists and continues with Fauré, Debussy, Messiaen, musicians who perceived in reaching, between the notes and around the chords, the Debussyan "naked flesh of emotion".

Jean-Pierre Leguay does not proceed by the *via di porre* (as in painting) but by the *via di levare* (as in sculpture), not by adding but by taking away, by lightening

each indistinct wave, every to-ing and fro-ing, each movement of ebb and flow in the music, taking away more and more material from each passage; each phrase is thinned out as it is being developed, is made lighter before disappearing, while "the unreal fragrances of Frescobaldi's music descend in slow curls in the shadowy light of the nave" (Adélaïde de Place)... Lulled by those two opposing movements, the listener of the *Motets croisés* inhabits that frontier of the frontiers, in that imperceptible boundary separating that which is from that which is no longer... And the music becomes soft and new, hazily veiled or discreet, and one does not recognise that long-time held back sob (perhaps since childhood) that threatens breaking the unballasted contemplation of reality.

Pierre Élie Mamou
Translated by Mark Wiggins

Motets Croisés

I. Une approche existentielle

Personne ne peut refuser les lumières de l'historien ; mais nous pensons qu'elles ne suffisent pas à tout.
(Emmanuel Lévinas)

L'interprétation historique donna et donne une vie nouvelle à la musique du passé ; la musique du passé peut ainsi appartenir ou réappartenir à l'Histoire et sa grande hache, et à notre histoire ; l'interprète, avec son érudition musicologique bienvenue, essaye de déchiffrer, trouver, reconstruire la vie de ces notes à l'époque de leur composition, et dans ces tentatives, rencontres, reconstitutions passionnantes, le passé s'affirme comme passé (et fait naître une immense nostalgie, émouvant paramètre de l'écoute ; nostalgie pour une époque passée dont on ne retient que la culture).

« Le poète est le génie du resouvenir ; il cherche et trouve ce qu'il avait perdu », écrit Kierkegaard. Mais à cette éventuelle recherche, Jean-Pierre Leguay et Dominique Vellard superposent une autre aventure, celle de l'innovation du sens des sons qui permet de passer d'une culture – une musique – à l'autre sans créer ou percevoir une sensation de rupture. Leur aventure, leur voyage à la recherche du son perdu (la contemporanéité possible des œuvres, des textes du passé et de l'auditeur aujourd'hui) et d'un sens à venir (une contemporanéité possible des textes du passé – *Pater noster* – et de la musique d'aujourd'hui), s'effectue en deux directions, dans deux sens : vers l'origine et au-delà de cet hypothétique son premier, en réactivant non, ou non seulement, le sens mais la force créatrice de l'interprétation, le pouvoir des sons, pour signifier encore et, peut-être, au-delà. Aucune distance temporelle ne semble s'interposer entre les interprètes et les musiques interprétées ; aucune distance temporelle ni spirituelle entre un texte – *Pater noster* – sur une musique qui nous est contemporaine (2001) et un auditeur non religieux, non chrétien.

L'auditeur pourrait facilement effacer les différences entre les époques, les styles, des œuvres de ce disque, ou : l'imbrication des œuvres d'époques différentes crée un temps, un tempo, ambigu qui dilue les frontières possibles, religieuses, esthétiques... Le monde passé des œuvres anciennes n'est pas, pour les interprètes, refuge ou réconfort ; et si, dans leur aventure, ils nous révèlent des trésors d'un passé plus ancien, ou d'un présent plus lointain, plus fabuleux que notre mémoire, que notre imagination, nous comprenons que leur fonction n'est pas seulement reproductrice mais, toujours, productive.

II. *Motets croisés*, une écoute intertextuelle

Il suffit d'une lettre commune pour que deux mots cessent de s'ignorer.
(Edmond Jabès)

... et il suffit peut-être d'un interprète commun pour que plusieurs compositeurs semblent dialoguer, coexister.

Il arrive dans une vie de musicien que le désir d'une rencontre soit contrarié par l'absence d'un répertoire commun ou par l'éloignement esthétique qu'établissent des traditions différentes d'interprétation des musiques du passé. J'ai eu la chance, il y a quelques années, d'entendre Jean-Pierre Leguay improviser à l'orgue de chœur de Notre-Dame de Paris à la suite d'une interprétation par mon ensemble de la messe de Machaut. Fasciné parce que j'entendais, j'ai eu l'étrange impression que Jean-Pierre redonnait, avec des moyens on ne peut plus éloignés, l'essence même de ce que transmet cette messe. De ce jour est née notre envie commune de travailler ensemble. Le projet a d'abord été de mettre en relation des œuvres du XVIIe siècle, motets et répertoires pour orgue et des grandes monodies médiévales suivies de compositions et d'improvisations de Jean-Pierre à l'orgue. Dès les premiers temps de notre travail, j'ai suggéré à Jean-Pierre d'écrire un « petit motet » faisant écho aux motets du XVIIe et créant le lien avec sa musique instrumentale. Le « petit motet » est devenu Secundum Matthaeum *! qui a fait prendre la mesure de la confrontation de deux parcours musicaux à première vue très éloignés, l'un et l'autre sous-tendus par une volonté de trouver dans des formes musicales très diversifiées une intensité et une profondeur d'expression.*
(Dominique Vellard)

Motets croisés... le jeu de mots, le renvoi étymologique, invite à une écoute intertextuelle où chaque œuvre, chaque compositeur, dans ce disque, n'existerait, dans une certaine limite, qu'en relation avec les autres œuvres, les autres compositeurs. À ces mot(et)s croisés, s'ajoute une sorte de mise en abîme par le fait que l'un des compositeurs de ce disque en est l'un des interprètes, Jean-Pierre Leguay, qui s'inspire, dans ses compositions de la voix de l'autre interprète, Dominique Vellard – fondateur de l'Ensemble Gilles Binchois – qui est, à son tour et dans d'autres circonstances, compositeur et lanceur de ponts vers d'autres mondes musicaux, de l'Inde karnatique de Aruna Saïram au chant breton de Yann-Fañch Kemener. Il y a une sorte de quête dans l'attitude de ces deux musiciens ; une quête double peut-être, l'une dirigée vers l'extérieur, vers le dialogue, l'autre à l'interior... mais peut-être sont-elles indissociables, peut-être ne s'agit-il que d'un seul et même mouvement...

Chant de confiance et d'humilité, ce texte [de l'Evangile selon Saint-Matthieu pour Secundum Matthaeum*] ne nie pas les tribulations de notre existence : leur poids lancinant, leur tyrannie obsédante, leur cruauté destructrice et parfois mortelle. Loin de préconiser l'attentisme béat, il nous demande de nous engager pleinement mais en nous désencombrant de tout ce qui est étranger à la source et au but assignés : « Cherchez premièrement le royaume de Dieu et sa justice ».*

Parfois, d'insondables séismes nous dévastent, nous dépouillent de tout et surtout de nous-même ; tout s'écroule, plus d'espoir. Mais il arrive aussi que se produise la rencontre avec une parole qui remet en selle, redonne sens, ressuscite.

Par ses timbres et les méandres de sa plasticité, la voix est ici prépondérante. La profération, tour à tour, s'inscrit dans un ambitus restreint évoquant la psalmodie, plane dans l'effusion de courants ascendants, se fait plus tonique, presque véhémente pour souligner l'exigence du propos et la force de mots phares. La gradation des élans culmine dans le jubilus *pour voix seule sur la dernière syllabe de* justitiam*, cette justice qu'il nous est enjoint de chercher avant toute chose.*

L'orgue, tel un écrin harmonique, épaule, colore la voix. J'ai opté pour un dispositif instrumental extrêmement réduit : un Bourdon 8' la plupart du temps, une Flûte 4' pour deux parenthèses décoratives, ces deux jeux associés (ou Fonds 8') pour la magnificence de Salomon et celle plus encore des lis des champs ou pour l'admonestation. A la fin, invitant à la contemplation, la voix et les ingrédients harmoniques de l'orgue s'effacent paisiblement pour laisser émerger la quinte terminale. Discrètement, cette quinte répond en écho à l'aboutissement du jubilus.

J'ai toujours été fasciné par Monteverdi ou Schütz qui, certains jours avec une confondante économie de moyens, accostent en nous à des rivages dont nous sentons bien qu'ils appartiennent à l'essentiel. Monteverdi, Schütz, Matthieu, d'autres encore regardent ensemble dans la même direction.

Pendant toute la durée de la composition, j'ai entendu intérieurement la voix claire, intensément rayonnante de Dominique Vellard à qui, en gage de mon amitié et de mon admiration, l'œuvre est dédiée.
(Jean-Pierre Leguay)

De la quinte « terminale » de *Secundum Matthaeum* à ses échos dans l'œuvre de Schütz (et à l'inverse), des délicieux glissements dissonants de Monteverdi à la chute de *malo* dans *Pater noster* sur l'inquiétant *diabolus in musica*, de l'ébriété des *Alleluia-s* de Leguay à la jubilation champêtre, dansante, des deux *canzone-fiori* de Frescobaldi pour la *Messa della Madona* et la *Messa degli Apostoli*, d'une sérénité (une fois encore, l'admirable *Pater noster* de Leguay) à l'autre (la *Toccata per l'elevatione*, le *Recercar*)... ce disque remplace l'écoute disons classique, chronologique, celle du pion sur l'échiquier, case à case, par d'autres parcours possibles : en diagonale à l'exemple du fou, transversalement comme la tour, dans des directions multiples comme la dame, sautant comme le cheval, à la Perec (dans *La vie mode d'emploi*) ou à la Cortázar (dans *Rayuela*), y compris d'une façon incertaine, en imitant les mouvements titubants du roi revenant sur ces pas, perplexe... écoute-cueillette de sons, sans origine... et sans fin...

Dans ces écoutes possibles, ces coexistences, ces relations intertextuelles, qui gomment les frontières entre un compositeur et un autre, entre une époque et une autre, dans ces écoutes qui spatialisent, stratifient, dynamisent, libèrent les œuvres de leur éventuelle pétrification, dans ces souvenirs d'une œuvre en envahissant une autre, surgit quelque chose comme une question : Es-tu mort, Frescobaldi ? Et toi, Monteverdi ; toi, Schütz ? Et ils nous répondent : Je ne sais pas, je ne sais pas, je n'en sais rien...

III. Une écoute intime et délectable

... mange le miel, il est bon ; et le rayon de miel, il est doux au palais.
(*Proverbes*)

La nature du sentiment religieux, comme celle d'ailleurs du sentiment amoureux, trouve son terrain de prédilection dans la monodie.

Aux grands motets vocaux et instrumentaux (dans leur forme polychorale par exemple) correspond idéalement l'expression du faste, de la grandeur et même du pouvoir tandis que le petit motet est idéal pour évoquer l'intimité, la piété personnelle, la proximité, le discours lyrique.

Avec quelle délectation Monteverdi (et Schütz à sa suite) se sert de la monodie accompagnée pour serrer au plus près le sentiment profond que contient le texte !

Le compositeur offre au mot, l'occasion de révéler ce qu'il contient de plus intime, de plus poétique. Il s'appuie autant sur sa valeur sémantique que sur sa musicalité intrinsèque.

La monodie accompagnée, au début du XVIIe siècle, libérée des exigences du contrepoint, permet de projeter la phrase latine sans contrainte, la prosodie déterminant le rythme musical qui peut alors s'affranchir du tactus, de la pulsation régulière. Elle n'hésite pourtant pas à entretenir avec la basse des relations qui peuvent alors souligner, par un jeu savant de dissonances, de chromatismes et de séquences contrapuntiques, l'expression de tensions ou d'émotions intenses contenues dans le texte.

A la tendresse, à la sensualité contenues dans les textes comme ceux du Cantique des cantiques *répondent une vocalité libre, une ornementation fleurie, toutes dévouées à la « saveur » du texte.*
(Dominique Vellard)

IV. Une écoute à l'horizon du son

Un dialogue s'instaure entre quelques timbres seulement, entre joie des doigts sur la peau du son et miroitement. L'oiseau travaille la brise, joue de sa force subtile. Frescobaldi cueille les horizons du son, les habite. Tous deux disant leur louange réjouissent mon oreille et mon élan.
(Jean-Pierre Leguay : Texte sur l'*Alléluia* improvisé)

L'improvisation de Jean-Pierre Leguay (*Alléluia*), ses compositions (*Secundum Matthaeum*, *Pater noster*, *Alléluia*), son usage économique des jeux de l'orgue « coloré, doux, agile, chantant, épanoui par une acoustique porteuse et sereine », le style même de ses commentaires sur les œuvres, s'inscrivent dans cette tradition française qui remonte aux harmonies obliques des luthistes et continue à travers Fauré, Debussy, Messiaen, musiciens qui perçoivent et atteignent, entre les notes et autour des accords « la chair nue de l'émotion ».

Jean-Pierre Leguay ne procède pas par *via di porre*, mais par *via di levare*, non en ajoutant mais en enlevant, en allégeant à chaque vague, à chaque va-et-vient, à chaque mouvement du flux et du reflux de la musique, ôtant à chaque passage plus de matière ; chaque phrase s'effile en s'amplifiant, se fait plus légère et s'envole, tandis que « les effluves irréels de la musique de Frescobaldi descendent en lentes volutes dans la pénombre de la nef » (Adélaïde de Place)... bercé par ces deux mouvements contraires, l'auditeur des *Motets croisés* vit sur cette frontière des frontières, limite imperceptible qui sépare ce qui est de ce qui n'est plus... Et la musique devient tendre, voilée ou pudique, et on ne sait quel sanglot longtemps retenu, peut-être depuis l'enfance, menace de rompre la contemplation délestée de la réalité.

Pierre Élie Mamou

Motets Croisés

I. Eine existentielle Annäherung

Niemand kann sich vor den erhellenden Erkenntnissen der Historiker verschließen; aber wir denken, dass sie nicht alles erklären.
(Emmanuel Lévinas)

Die historische Aufführungspraxis verhalf und verhilft der Musik der Vergangenheit zu neuem Leben; so kann die Musik der Vergangenheit (wieder) Teil der allgemeinen und unserer eigenen Geschichte werden. Der Interpret mit seiner hochwillkommenen musikwissenschaftlichen Bildung versucht zu entschlüsseln, herauszufinden und zu rekonstruieren, welches Leben den Noten zur Zeit ihrer Komposition innewohnte, und in diesen spannenden Versuchen, diesen Begegnungen und Rekonstruktionen bestätigt sich die Vergangenheit noch einmal als vergangen (und ruft dabei eine ungeheure Nostalgie hervor, einen bewegenden Parameter fürs Zuhören – die Sehnsucht nach einer vergangenen Epoche, von der nichts als die Kultur übrig geblieben ist).

»Der Dichter ist ein Genie darin, sich wieder zu erinnern, er sucht und findet das, was er verloren hatte«, schreibt Kierkegaard. Aber dieses Erforschen wird bei Jean-Pierre Leguay und Dominique Vellard noch von einem weiteren Abenteuer überlagert, nämlich dem der Neufindung der Bedeutung der Klänge, die einen Übergang von einer Kultur bzw. von einer Musik zur anderen ermöglicht, ohne dabei einen spürbaren Bruch zu schaffen. Ihr Abenteuer, ihre Reise auf der Suche nach dem verlorenen Klang (nach der möglichen Gleichzeitigkeit von Werken und Texten der Vergangenheit und den Zuhörern von heute) und nach der zukünftigen Bedeutung (nach der möglichen Gleichzeitigkeit von Texten der Vergangenheit – *Pater noster* – und der Musik von heute) findet in zwei Richtungen, in zweierlei Hinsicht statt: Hin zum Ursprünglichen und über diesen hypothetischen Ursprungsklang hinaus, wobei die Bedeutung nicht (oder nicht ausschließlich) wieder aufleben soll, sondern vielmehr die schöpferische Kraft der Interpretation, die Macht der Klänge, die eine vielleicht weit über den Ursprung herausgehende Bedeutung haben. Zwischen den Interpreten und der interpretierten Musik scheint sich keinerlei zeitliche Distanz zu stellen, genauso wenig wie eine zeitliche oder spirituelle Distanz zwischen einem Text zu zeitgenössischer Musik (*Pater noster*, 2001) und einem nicht religiösen, nicht christlichen Hörer aufkommt.

Es ist leicht für den Zuhörer, die Unterschiede zwischen den Epochen, den Stilen und den Werken auf dieser Aufnahme nicht wahrzunehmen. Anders ausgedrückt: Die Verflechtung von Werken unterschiedlicher Epochen schafft einen vieldeutigen Zeitverlauf, in dem sich die möglichen religiösen und ästhetischen Grenzen auflösen... Die vergangene Welt der alten Werke ist für die Interpreten kein Ort des Rückzugs oder des Trostes, und so beschwören sie für uns bei diesem Abenteuer Schätze einer noch älteren Vergangenheit oder einer

noch weiter entfernten Gegenwart herauf, noch sagenhafter als unsere Erinnerung oder unser Vorstellungsvermögen, und wir begreifen, dass ihre Rolle nicht nur reproduktiv, sondern immer auch produktiv ist.

II. *Motets croisés*, ein intertextuelles Hören

Ein einziger gemeinsamer Buchstabe genügt, damit zwei Wörter einander nicht länger ignorieren.
(Edmond Jabès)

... und vielleicht genügt auch ein gemeinsamer Interpret, damit verschiedene Komponisten miteinander zu sprechen und eine gemeinsame Existenz zu führen scheinen.

Im Leben eines Musikers kommt es vor, dass dem Wunsch nach einer Zusammenarbeit das Fehlen eines gemeinsamen Repertoires entgegensteht oder dass die ästhetische Entfernung zu groß ist, die durch die verschiedenen Interpretationstraditionen der Musik aus der Vergangenheit entstanden ist. Ich habe vor einigen Jahren das Glück gehabt, Jean-Pierre Leguay im Anschluss an eine Aufführung der Machaut-Messe durch mein Ensemble in Notre-Dame de Paris auf der Chororgel improvisieren zu hören. Ich war beim Zuhören fasziniert, weil ich den merkwürdigen Eindruck hatte, Jean-Pierre gäbe mit Mitteln, die so weit entfernt waren, wie man es sich nur vorstellen kann, die Essenz dessen wieder, was diese Messe ausdrückt. Seit diesem Tag hatten wir beide große Lust auf eine Zusammenarbeit. Das ursprüngliche Projekt bestand darin, einen Zusammenhang zwischen Werken aus dem 17. Jahrhundert, Motetten, Orgelwerken und großen mittelalterlichen Monodien herzustellen, verbunden mit Kompositionen und Improvisationen von Jean-Pierre an der Orgel. Schon ganz am Anfang unserer Zusammenarbeit habe ich Jean-Pierre vorgeschlagen, eine Art petit motet *(»kleine Motette«) zu schreiben, als Echo auf die Motetten des 17. Jahrhunderts und als Verbindung zu seiner Instrumentalmusik. Aus der »kleinen Motette« wurde* Secundum Matthaeum *(!), ein Werk, das in der Gegenüberstellung die Ausmaße zweier auf den ersten Blick völlig unterschiedlicher musikalischer Ansätze erkennen lässt, die beide auf dem Willen beruhen, in sehr unterschiedlichen musikalischen Formen eine große Intensität und Ausdrucksstärke zu finden.*
(Dominique Vellard)

Motets croisés... ein Wortspiel (*mots croisés* sind auf Französisch Kreuzworträtsel, *Motets croisés* wären entsprechend so etwas wie Motetten, die einander überkreuzen) und ein ethymologischer Bezug (*mot* / Wort und *motet* / Motette)... und eine Einladung zu einem intertextuellen Hören, als existiere jedes Werk und jeder Komponist dieser Aufnahme in bestimmten Grenzen nur im Zusammenhang mit den anderen Werken, den anderen Komponisten. Zusätzlich zu diesem ungewöhnlichen Überkreuz-Hören kommt eine *Mise en abîme* [Fachbegriff aus der Literaturwissenschaft, der sich auf die Selbstreferenzialität des Kunstwerks bezieht, ein eingängiges Bild für dieses Verfahren ist die russische Matrjoschka-Puppe], die daraus entsteht, dass einer der Komponisten dieser Aufnahme, nämlich Jean-Pierre Leguay, zugleich einer der Ausführenden ist, der wiederum für seine Kompositionen von der Stimme des anderen Ausführenden Dominique Vellard (Gründer des Ensembles Gilles Binchois) inspiriert wurde, wobei dieser in anderen Fällen selbst ebenfalls ein Komponist ist, der zwischen unterschiedlichen musikalischen Welten Brücken schlägt, die sich von der indischen karnatischen

Musik einer Aruna Saîram bis hin zum bretonischen Gesang eines Yann-Fañch Kemener erstrecken. Diese beiden Musiker haben eine suchende Grundhaltung, wobei sich ihre Suche vielleicht sogar in zwei Richtungen erstreckt: einerseits nach außen, hin zum Dialog, und andererseits nach innen... Aber möglicherweise kann man dies auch gar nicht voneinander trennen, und es handelt sich dabei um ein und dieselbe Bewegung...

Als Ausdruck des Vertrauens und der Demut verleugnet dieser Text (zu Secundum Matthaeum *aus dem Matthäusevangelium) die Leiden unserer irdischen Existenz nicht: ihr drückendes Gewicht, ihre nicht endende Tyrannei, ihre zerstörerische und bisweilen tödliche Grausamkeit. Der Text ist weit davon entfernt, ein frömmelndes Abwarten zu empfehlen, sondern verlangt vielmehr von uns, uns ganz und gar frei zu machen von allem, was uns von der Quelle und dem angestrebten Ziel trennt: »Trachtet am ersten nach dem Reich Gottes und nach seiner Gerechtigkeit«.*

Gelegentlich rütteln uns unergründliche Erschütterungen auf, sie berauben uns unseres Selbstbewusstseins, alles fällt in sich zusammen und wir haben keine Hoffnung mehr. Aber es kommt auch vor, dass wir auf ein Wort stoßen, das uns wieder auf die Beine hilft, das uns wieder einen Sinn vermittelt und uns tröstet.

Durch ihre Klangfarben und ihre mäandernde Geschmeidigkeit hat die Stimme hier den Vorrang. Die Aussage wird zunächst mit einem beschränkten Ambitus umgesetzt, der an die Psalmodie erinnert, gleitet dann nach und nach in aufstrebenden Linien weiter, die schließlich immer spannungsgeladener und beinahe gewalttätig das Fordernde des Anliegens und die Kraft der Schlüsselbegriffe unterstreichen. Diese abgestufte Steigerung kulminiert in einem jubilus *auf der letzten Silbe des Wortes* justitiam, *jener Gerechtigkeit, nach der zu suchen uns vorrangig aufgegeben ist.*

Die Orgel in ihrer Eigenschaft als harmonische Schatztruhe stützt die Stimme und bildet einen farbigen Hintergrund. Ich habe mich für eine extrem reduzierte Registrierung entschieden: Überwiegend verwende ich eine 8'-Bordun, eine 4'-Flöte für zwei dekorative Einschübe, diese beiden Register in Kombination oder aber die 8'-Grundstimmen, um die Pracht Salomons und vor allem jene der Lilien auf dem Felde darzustellen und die Ermahnungen zu untermalen. Schließlich lösen sich die Stimme und das harmonische Beiwerk der Orgel friedlich immer weiter auf, um – wie eine Einladung zur Meditation – nur noch die Schlussquinte stehenzulassen. Unauffällig nimmt diese Quinte Bezug auf den Schluss des jubilus.

Ich war immer von Monteverdi oder Schütz fasziniert, denen es bei gewissen Gelegenheiten gelingt, uns mit einer verblüffenden Sparsamkeit der eingesetzten Mittel den Weg zu völlig neuen Ufern zu weisen, wobei wir genau empfinden, dass sie das Wesentliche ausdrücken. Monteverdi, Schütz, der Apostel Matthäus und noch andere schauen gemeinsam in die gleiche Richtung.

Während der gesamten Zeit, in der ich dieses Werk komponierte, habe ich vor meinem inneren Ohr die klare und intensiv strahlende Stimme Dominique Vellards gehört, dem ich es als Zeichen meiner Freundschaft und Bewunderung widme.
(Jean-Pierre Leguay)

Von der »letzten« Quinte in *Secundum Matthaeum* bis zu ihrem Echo in dem Werk von Schütz (und umgekehrt), von den wunderbaren dissonanten Verschiebungen bei Monteverdi bis hin zur Abwärtsbewegung über dem aufwühlenden *diabolus in musica* über das Wort *malo* im

Pater noster, von den beinahe trunkenen Halleluja-Rufen Leguays bis zum ländlichen, tänzerischen Jubel der beiden *canzone-fiori* von Frescobaldi für die *Messa della Madona* und die *Messa degli Apostoli*, von einer Seligkeit (abermals das bewundernswerte *Pater noster* von Leguay) zur nächsten (die *Toccata per l'elevatione*, das *Recercar*)... Bei dieser Aufnahme wird das »klassische«, chronologische Hören dadurch ersetzt, dass man sich wie Figuren auf einem Schachbrett vorwärts bewegt, von einem Feld zum nächsten, mit vielen möglichen Wegen: Diagonal wie der Läufer, nach vorne und zurück sowie nach rechts und links wie der Turm, in zahlreiche Richtungen wie die Dame, hüpfend wie der Springer in der Manier von Perec (in seinem Buch *La vie mode d'emploi*) oder von Cortázar (in *Rayuela*), ebenso wie auf eine unsichere Weise, die schwankenden Bewegungen des Königs imitierend, der immer wieder verunsichert zu seinen letzten Positionen zurückkehrt... ein hörendes Ernten von Klängen ohne Anfang und ohne Ende...

Bei diesen möglichen Hörweisen, dieser Koexistenz, diesen intertextuellen Bezügen, die die Grenzen zwischen den Komponisten und zwischen den Epochen verschwimmen lassen, bei dieser Art des Hörens, die Räume eröffnet, Schichten freilegt, die Dynamik schafft und die Werke aus ihrer eventuellen Versteinerung befreit, bei all diesen Erinnerungen an ein Werk, die ein anderes durchdringen, kommt schließlich eine Frage auf: Bist du wirklich tot, Frescobaldi? Und du, Monteverdi? Und was ist mit dir, Schütz? Und sie antworten uns: Ich weiß nicht, ich weiß nicht, ich weiß nicht…

III. Ein inniges und erquickendes Hören

Iss, mein Sohn, Honig, denn er ist gut, und Honigseim ist süß in deinem Halse.
(*Sprüche*)

Das Wesen der religiösen Empfindung findet seine Entsprechung in der Monodie, wie es früher auch für das Gefühl der Liebe galt.

Die großen vokalen und instrumentalen Motetten (beispielsweise in mehrchöriger Form) hängen idealerweise mit dem Ausdruck von Pracht, Großartigkeit und Macht zusammen, während die kleine Motette bestens dazu geeignet ist, Intimität, persönliche Frömmigkeit, Nähe und den lyrischen Diskurs darzustellen.

Mit welcher Wonne benutzt Monteverdi (und später auch Schütz) die begleitete Monodie, um das tiefe Gefühl so weit als irgend möglich zu verdichten, welches im Text enthalten ist!

Der Komponist bietet dem Wort die Gelegenheit, das Intimste und Poetischste zum Vorschein kommen zu lassen, das ihm innewohnt. Dabei bedient er sich ebenso sehr des semantischen Inhalts als auch der Musikalität, die dem jeweiligen Wort eigen sind.

Die begleitete Monodie, die sich zu Beginn des 17. Jahrhunderts von den Anforderungen des Kontrapunktes löste, ermöglichte es, lateinische Texte ohne Einschränkungen wiederzugeben, wobei die Prosodie den Rhythmus bestimmte, der sich so vom tactus *und vom durchgängigen Puls freimachen konnte. Dennoch steht sie mit dem Bass in einem Bezug, welcher den Ausdruck von Spannungen oder intensiven Emotionen, die im Text enthalten sind, durch ein gelehrtes Spiel mit Dissonanzen, Chromatik und durch kontrapunktische Sequenzen unterstützt.*

Auf die Zärtlichkeit und die Sinnlichkeit, wie sie sich in Texten wie etwa denen zum Hohelied *finden, bildet eine freie Stimmführung mit blühenden Verzierungen die Antwort, die ganz im Dienste des »Aromas« dieser Texte steht.*
(Dominique Vellard)

IV. Zuhören bis zum Horizont der Klänge

Ein Dialog entsteht nur zwischen einigen wenigen Klangfarben, zwischen der Wonne der Finger auf der Haut des Klanges und seinen Brechungen. Der Vogel arbeitet mit dem Wind, er spielt mit seinen feinen Kräften. Frescobaldi sammelt die Horizontlinien der Klänge, er bewohnt sie. Es erfreut mein Ohr und meinen Sinn, beiden zuzuhören, wie sie ihr Lob singen.
(Jean-Pierre Leguay : Kommentar zum improvisierten *Alléluia*)

Die Improvisation von Leguay (*Alléluia*), seine Kompositionen (*Secundum Matthaeum, Pater noster, Alléluia*), sein ökonomischer Einsatz der Register, die »farbig, sanft, beweglich, und singend sind und in einer tragenden und heiteren Akustik aufblühen«, selbst der Stil seiner Kommentare zu seinen eigenen Werken, all dies ist Teil der französischen Tradition, die auf die ausweichenden Harmonien der Lautenisten zurückgeht und sich durch Fauré, Debussy, Messiaen fortsetzt, Musiker, die zwischen den Noten und um die Akkorde herum die »nackte Haut der Gefühle« wahrnehmen und berühren wollen.

Jean-Pierre Leguay schreitet nicht auf der *via di porre* voran, sondern auf der *via di levare*, nicht indem er hinzufügt, sondern indem er entfernt, indem er die Musik mit jeder Welle leichter macht, bei jedem Kommen und Gehen, bei allen fließenden Bewegungen in die Musik hinein und wieder heraus. Er entfernt in jedem Abschnitt weiteres Material, jede Phrase verjüngt sich beim Wachsen, wird leichter und hebt ab, bis schließlich »die unwirklichen Schwaden der Musik Frescobaldis in langsamen Spiralen aus dem Halbschatten des Kirchenschiffes herunterschweben« (Adélaïde de Place)... Gewiegt von den konträren Bewegungen blickt der Zuhörer der *Motets croisés* auf die äußerste Grenze, diese nicht wahrnehmbare Linie, die das, was ist, von dem trennt, was nicht mehr ist... Und die Musik wird zart und verhüllt sich schamhaft, man weiß nicht, welches schon lange, vielleicht seit Kindertagen zurückgehaltene Schluchzen die von der Realität losgelöste Versenkung bedroht.

Pierre Élie Mamou
Übersetzt von Susanne Lowien

Motets Croisés

I. Un acercamiento existencial

No se pueden rechazar las luces del historiador; pero pensamos que no bastan para todo.
(Emmanuel Lévinas)

La interpretación historicista dio y da una vida nueva a la música del pasado; la música del pasado puede así pertenecer o volver a pertenecer a la Historia con su hache mayúscula, y a nuestra historia; el intérprete, con su bienvenida erudición musicológica, intenta descifrar, encontrar, reconstruir la vida de esas notas en la época de su composición, y en esos intentos, encuentros y reconstituciones apasionantes, el pasado se afirma como pasado (y con ello nace una inmensa nostalgia, parámetro emocionante de la escucha; nostalgia por una época pasada de la que sólo retenemos la cultura).

«El poeta es el genio del re-recuerdo; busca y encuentra lo que había perdido», escribe Kierkegaard. Pero a esa eventual búsqueda, Jean-Pierre Leguay y Dominique Vellard superponen otra aventura: la innovación del sentido de los sonidos que permite ir de una cultura –una música– a otra, sin percibir, crear, una sensación de ruptura. Su aventura, su viaje a la búsqueda del sentido perdido (la coetaneidad posible de las obras, de los textos del pasado y del oyente de hoy) y de un sentido por venir (una coetaneidad posible de los textos del pasado, *Pater noster* por ejemplo, y de la música de hoy), se efectúa en dos direcciones, dos sentidos: hacia el origen y más allá de ese hipotético sonido primero, reactivando no, o no sólo, el sentido sino la fuerza creadora de la interpretación, el poder de los sonidos, para significar aún y, quizá, más aún. Ninguna distancia temporal parece interponerse entre los intérpretes y las músicas interpretadas; ninguna distancia temporal ni espiritual entre un texto, como *Pater noster*, sobre una música contemporánea nuestra (2001) y un oyente no religioso, incluso no cristiano.

El oyente podría acaso conseguir fácilmente borrar las diferencias entre las épocas, los estilos, de las obras de este disco, o: se crea, en la imbricación de obras de épocas diferentes un tiempo –¿un *tempo*?– ambiguo que diluye las fronteras posibles, religiosas, estéticas... El mundo pasado de las obras antiguas no es para estos intérpretes un refugio, un conforte; y si, en su aventura, nos revelan unos tesoros de un pasado más antiguo, o de un presente más lejano, más fabuloso todavía que nuestra memoria, que nuestra imaginación, entendemos que su función no es sólo reproductora, sino, siempre, productiva.

II. *Motets croisés*, una escucha intertextual

Una letra común basta para que dos palabras dejen de ignorarse.
(Edmond Jabès)

...y basta acaso un intérprete común para que varios compositores parezcan dialogar, coexistir.

Ocurre, en una vida de músico, que el deseo de un encuentro sea contrariado por la ausencia de un repertorio común o por la lejanía estética que establecen las diferentes tradiciones de interpretación de las músicas del pasado. Hace algunos años, tuve la suerte de oír a Jean-Pierre Leguay: improvisaba en el órgano del coro de Notre-Dame de París tras la Misa *de Machaut que acababa de interpretar mi conjunto. Fascinado por lo que oía, sentí, de manera extraña, que Jean-Pierre volvía a dar, con medios completamente diferentes de los nuestros, la esencia misma de lo que trasmite esta* Misa. *Y este día, nació nuestro común deseo de trabajar juntos. El primer proyecto consistió en poner en relación obras del siglo XVII, motetes y repertorios para órgano y grandes monodias medievales seguidas por composiciones e improvisaciones de Jean-Pierre en el órgano. Desde los primeros momentos de nuestro trabajo, sugerí a Jean-Pierre que escribiera un* petit motet *haciendo eco a los motetes del siglo XVII y creando un lazo con su música instrumental. El «pequeño motete» se convirtió en...* Secundum Matthaeum *(!), que nos hizo tomar la medida de la confrontación de dos recorridos musicales, a primera vista, muy alejados, y basados ambos en una voluntad por encontrar, en unas formas musicales muy diversificadas, una intensidad y una profundidad de expresión.*
(Dominique Vellard)

Motets croisés, juego de palabras, asociación –etimológica– entre *mots* (palabras) y *motets*, los *mots croisés* son crucigramas y los «motetes cruzados» invitan a una escucha intertextual en la que cada obra, cada compositor, en este disco, no existen, hasta cierto límite, sino en relación con las demás obras, con los demás compositores. A esta escucha crucigramática de los motetes, se añade lo que los franceses llaman «puesta en abismo» (*mise en abîme*), es decir, la obra dentro de la obra, el cuadro dentro del cuadro o la película de una película, pues uno de los compositores de este disco es uno de los intérpretes, Jean-Pierre Leguay, que se inspira, para esas composiciones, en la voz del otro intérprete, Dominique Vellard –fundador del mítico Ensemble Gilles Binchois– que es, a su vez, y en otras circunstancias, compositor y lanzador de puentes hacia otros mundos musicales, desde la India karnática de Aruna Saîram hasta el canto bretón de Yann-Fañch Kemener. Hay una suerte de búsqueda en el planteamiento de los dos músicos, una búsqueda acaso doble; hacia el exterior, hacia el diálogo, y hacia el interior... son quizá indisociables, o no son sino un solo, un mismo movimiento...

Canto de confianza y humildad, este texto [del Evangelio según San Mateo para Secundum Matthaeum*] no niega las tribulaciones de nuestra existencia: su peso lancinante, su tiranía obsesiva, su crueldad destructora y, a veces, mortal. Lejos de preconizar la espera beata, nos pide una implicación plena en paralelo con un deshacimiento de todo lo que es foráneo a la fuente y a la meta asignadas: «Buscad ante todo el reino de Dios y su justicia».*

A veces, insondables seísmos nos devastan, nos despojan de todo y sobre todo de nosotros mismos; todo se derrumba, no queda esperanza. Pero también puede producirse el encuentro con una palabra que endereza, vuelve a dar sentido, resucita.

Por sus timbres y los meandros de su plasticidad, la voz es, aquí, preponderante. El proferimiento, a su vez, se inscribe en un ambitus *restringido evocando la salmodia, planea en la efusión de corrientes ascendentes, se vuelve más tónico, casi vehemente para subrayar la exigencia del discurso y la fuerza de las palabras faros. La gradación de*

los flujos culmina en el jubilus *a voz sola, con la última sílaba de* justitiam, *esta justicia que debemos buscar ante todo.*

El órgano, como un escriño armónico, sostiene, colorea la voz. Escogí un dispositivo instrumental extremadamente reducido: Bordón 8' durante la mayor parte de la obra, Flauta 4' para dos paréntesis decorativos, y ambos juegos asociados para la magnificencia de Salomón –superada por la de los lirios de los campos– o para la amonestación. Al final, invitando a la contemplación, la voz y los ingredientes armónicos del órgano se difuminan apaciblemente para dejar emerger la quinta terminal. Discretamente, esta quinta contesta haciendo eco al término del jubilus.

Sentí siempre fascinación por Monteverdi y Schütz: ciertos días, con una asombrosa economía de medios, estos compositores arriban en nosotros a unas orillas que –lo percibimos– pertenecen a lo esencial. Monteverdi, Schütz, Matthieu, y algunos otros, miran conjuntamente hacia la misma dirección.

Durante todo el tiempo de la composición, oía en mi interior la voz clara, intensamente radiante de Dominique Vellard, a quien dedico la obra como muestra de amistad y admiración.
(Jean-Pierre Leguay)

De la quinta «terminal» de *Secundum Matthaeum* a sus ecos en Schütz (y al revés), de los deliciosos deslices disonantes de Monteverdi a la caída de *malo* en *Pater noster* sobre el inquietante *diabolus in musica*, de la embriaguez de los *Alleluia-s* de Leguay al júbilo campestre, bailable, de las dos *canzone-fiori* de Frescobaldi para la *Messa della Madona* y la *Messa degli Apostoli*, de una serenidad (una vez más, el admirable *Pater noster* de Leguay) a otra (la *Toccata per l'elevatione*, el *Recercar*)... este disco reemplaza la escucha digamos clásica, cronológica, la del peón en el tablero de ajedrez, casilla a casilla, por otros recorridos posibles: en diagonal como el alfil, transversalmente como la torre, multidireccionalmente como la dama, saltando como el caballo, a lo Perec (el de *La vie mode d'emploi*) o a lo Cortázar (el de *Rayuela*), incluso con dubitación, imitando el movimiento titubeante del rey volviendo sobre sus pasos de manera perpleja u obsesiva... escucha-recolecta de unos sonidos, sin origen... y sin fin...

En esas escuchas posibles, esas coexistencias, esas relaciones intertextuales rompiendo las fronteras entre un compositor y otro, entre una época y otra, en esas escuchas que espacializan, estratifican, dinamizan, liberan las obras de su eventual petrificación, en esos recuerdos de una obra invadiendo otra obra, surge algo que se parece a una pregunta: ¿Estás muerto, Frescobaldi? ¿Y tú, Monteverdi, tú, Schütz? Y ellos contestan: No lo sé, no lo sé, no lo sé...

III. Una escucha íntima y deleitosa

... come la miel, es buena; y el rayo de miel, es suave al paladar.
(*Proverbios*)

La naturaleza del sentimiento religioso, como por otra parte la naturaleza del sentimiento amoroso, encuentra su terreno de predilección en la monodia.

A los grandes motetes vocales e instrumentales (en su forma policoral, por ejemplo) corresponde idealmente le expresión del fasto, de la grandeza e incluso del poder, mientras el pequeño motete es el marco ideal de la evocación de la intimidad, la piedad personal, la proximidad, el discurso lírico.

¡Con qué deleite se sirve Monteverdi (y luego Schütz) de la monodia acompañada para acercarse al máximo al sentimiento profundo contenido en el texto!

El compositor ofrece a la palabra la ocasión de revelar su sentido más íntimo, más poético. Se basa tanto en su valor semántico como en su musicalidad intrínseca.

La monodia acompañada, al inicio del siglo XVII, liberada de las exigencias del contrapunto, permite proyectar la frase latina sin sujeción, mientras la prosodia determina el ritmo musical que puede por tanto librarse del tactus, *de la pulsación regular. Sin embargo, la monodia acompañada no duda en mantener, con el bajo continuo, unas relaciones que pueden subrayar, mediante un sabio juego de disonancias, de cromatismos y secuencias en contrapunto, la expresión de tensiones o emociones intensas contenidas en el texto.*

A la ternura, a la sensualidad de los textos –los del Cantar de los cantares– *contestan una vocalidad libre, una ornamentación florida, enteramente dedicadas a resaltar el «sabor» del texto.*
(Dominique Vellard)

IV. Una escucha en los horizontes del sonido

Un diálogo se instaura entre algunos registros, entre la alegría de los dedos sobre la piel del sonido y su reflejo. El pájaro trabaja la brisa, juega con su fuerza sutil. Frescobaldi recolecta los horizontes del sonido, los habita. Y ambos, diciendo su alabanza, regocijan mi oído y mi ímpetu.
(Jean-Pierre Leguay: Comentario sobre el *Alléluia* improvisado)

La improvisación de Jean-Pierre Leguay (*Alléluia*), sus composiciones (*Secundum Matthaeum, Pater noster, Alléluia*), su uso económico de los registros del órgano, «coloreado, dulce, ágil, cantable, floreciendo en una acústica envolvente y serena...», incluso el estilo de sus comentarios sobre las obras, se inscriben en esa larga tradición francesa que se remonta a las primeras armonías oblicuas de los laudistas y sigue con Fauré, Debussy, Messiaen, músicos que perciben o alcanzan, entre las notas y alrededor de los acordes, «la carne nuda de la emoción».

Jean-Pierre Leguay no procede por *via di porre*, sino por *via di levare*, no añadiendo sino quitando, aligerando a cada ola, a cada vaivén, a cada movimiento del flujo y del reflujo de la música, quitando más y más materia; cada frase se vuelve más afilada, más amplia, más ligera y emprende el vuelo, mientras «los efluvios irreales de la música de Frescobaldi descienden en lentas volutas en la penumbra de la nave» (Adélaïde de Place)... Acunado por esos dos movimientos contrarios, el oyente de los *Motets croisés* vive en esa frontera de las fronteras, en ese límite imperceptible que separa lo que es de lo que ya no lo es... Y la música se vuelve tierna, velada o púdica, y no se sabe qué sollozo largamente retenido, acaso desde la infancia, amenaza con romper la contemplación desamarrada de la realidad.

Pierre Élie Mamou

01 Pater noster

Pater noster, qui es in caelis,
sanctificetur nomen tuum,
adveniat regum tuum,
fiat voluntas tua,
sicut in caelo et in terra !
Panem nostrum quotidianum da nobis hodie;
et dimitte nobis debita nostra sicut
et nos dimittimus debitoribus nostris,
et ne nos inducas in tentationem,
sed libera nos a malo.
Amen.

02 O quam pulchra es

O quam pulchra es amica mea,
columba mea, formosa mea;
o quam pulchra es.
Oculi tui columbarum,
capilli tui sicut greges caprorum,
dentes tui sicut greges tonsarum.
Quam pulchra es o pulcherrima,
quam pulchra es inter mulieres.
Egredere et veni quia amore langueo.
Veni formosa mea, soror mea, veni immaculata mea.
Veni quia amore langueo et anima mea liquefacta est.

01 Pater noster

Our Father, who art in heaven,
hallowed be thy Name,
thy Kingdom come.
Thy will be done,
on earth as it is in heaven.
Give us this day our daily bread,
and forgive us our trespasses,
as we forgive those who trespass against us.
And lead us not into temptation
but deliver us from evil.
Amen.

02 O quam pulchra es

How beautiful you are, my beloved,
my dove, my beauty;
how beautiful you are.
Your eyes are as doves,
your hair is as a flock of goats,
your teeth are as flocks of sheep, that are shorn.
How beautiful you are, o my great beauty,
how beautiful you are among all women.
Rise and make haste for I languish with love.
Come, my fair one, my sister, come my undefiled one.
Come, for I languish with love and my soul is melting away.

01 Pater noster

Notre Père qui es aux cieux, que Ton nom soit sanctifié, que Ton règne vienne, que Ta volonté soit faite, sur la terre comme au ciel ! Donne-nous aujourd'hui notre pain de ce jour ; pardonne-nous nos offenses comme nous pardonnons à ceux qui nous ont offensés ; et ne nous soumets pas à la tentation, mais délivre-nous du mal. Amen.

02 O quam pulchra es

Que tu es belle ma bien aimée, ma colombe, ma toute belle ; que tu es belle. Tes yeux sont ceux des colombes, tes cheveux comme un troupeau de chèvres. Tes dents, un troupeau de brebis tondues. Que tu es belle ma splendide, que tu es belle entre toutes les femmes. Parais maintenant, viens car je me languis d'amour. Viens ma toute belle, ma sœur, ma toute pure. Viens, car je me languis d'amour et mon âme se défait.

01 Pater noster

Vater unser, der du bist im Himmel, geheiligt werde dein Name, dein Reich komme, dein Wille geschehe wie im Himmel, so auf Erden. Unser tägliches Brot gib uns heute und vergib uns unsere Schuld wie auch wir vergeben unseren Schuldigern. Und führe uns nicht in Versuchung, sondern erlöse uns von dem Bösen. Amen.

02 O quam pulchra es

Siehe, meine Freundin, du bist schön! Meine Taube, meine Allerschönste! Deine Augen sind wie Taubenaugen. Dein Haar ist wie eine Herde Ziegen. Deine Zähne sind wie eine Herde Schafe mit beschnittener Wolle. Wie schön du bist, meine Geliebte, schön bist du unter allen Frauen. Nun komm, komm, denn ich vergehe vor Liebe. Komm meine Schönste, meine Schwester, meine Reine. Komm, denn ich vergehe vor Liebe und meine Seele verzehrt sich.

01 Pater noster

Padre nuestro, que estás en los cielos, santificado sea tu nombre, venga tu reino, hágase tu voluntad, así en el cielo como en la tierra. El pan nuestro de cada día dánoslo hoy, y perdona nuestros pecados así como perdonamos a nuestros deudores; y no nos lleves a la tentación, mas líbranos del mal. Amén.

02 O quam pulchra es

Qué bella eres, amada mía, paloma mía, bella mía; qué bella eres. Tus ojos son los de la paloma, tu cabellera como un rebaño de cabras. Tus dientes, un rebaño de ovejas tonsuradas. Qué bella eres, oh bellísima, qué bella entre todas las mujeres. Aparece ahora y ven, pues de amor languidezco. Ven bella mía, hermana mía, ven inmaculada mía. Ven, pues de amor languidezco y mi alma se disuelve.

07 O Jesu, nomen dulce

O Jesu, nomen dulce,
nomen admirabile, nomen confortans,
quid enim canitur suavius,
quid auditur jucundius,
quid cogitatur dulcius,
quam Jesus, Dei filius.
O nomen Jesu, verus animae cibus,
in ore mel, in aure melos,
in corde laetitia mea.
Tuum itaque itaque nomen, dulcissime Jesu,
in aeternum in ore meo portabo.

07 O Jesu, nomen dulce

O sweet name of Jesus,
admirable name, and full of comfort,
what can be sung more sweetly,
and so pleasing to hear,
and thought of so lovingly
than Jesus, Son of God?
O name of Jesus, true food of the soul,
honey in my mouth, melody in my ear,
joy in my heart,
and thus, sweet Jesus,
I will carry your name forever in my mouth.

09 Salve Regina

Salve Regina, salve,
salve, regina mater,
salve mater misericordiae,
salve vita dulcedo,
et spes nostra, salve.
Ad te clamamus, o regina,
ad te suspiramus, gementes et flentes,
in hac lacrimarum valle.
Eja ergo, o advocata nostra,
illos tuos misericordes oculos
ad nos converte
et Jesum benedictum fructum ventris tui,
nobis post hoc exilium, ostende.
O clemens, ostende,
o pia, ostende,
o dulcis virgo Maria.

09 Salve Regina

Hail, holy Queen, hail,
hail Queen and mother,
hail, mother of mercy;
hail our sweetness,
our life and our hope, hail.
To thee do we cry, o Queen,
to thee do we send up our cries, mourning and weeping,
in this our vale of tears.
Turn then, our advocate,
your merciful eyes
towards us
and Jesus, blessed fruit of your womb,
and after this our exile,
turn then, o merciful,
turn then, o clement,
o sweet Virgin Mary.

07 O Jesu, nomen dulce

O doux nom de Jésus, nom admirable et plein de réconfort ; que peut-on, en effet, chanter de plus doux que peut-on entendre de plus joyeux, penser de plus agréable que Jésus, Fils de Dieu ? O, nom de Jésus, vraie nourriture de l'âme, miel pour la bouche, mélodie pour l'oreille joie pour le cœur ! C'est pourquoi ton nom, o doux Jésus, sera porté par ma bouche, dans l'éternité.

07 O Jesu, nomen dulce

O Jesus, süßer Name! Bewundernswerter Name, Name des Trostes! Was könnte süßer gesungen werden? Was könnte angenehmer anzuhören sein? Welcher Gedanke könnte lieblicher sein? Nichts als der Name Jesu, des Sohnes Gottes. O Name Jesu, wahre Nahrung für die Seele, du Honig in meinem Munde, du Lied in meinem Ohr, du Quell der Freude meines Herzens! Darum werde ich deinen Namen, lieblichster Jesus, auf immer in meinem Munde führen!

07 O Jesu, nomen dulce

Oh Jesús, nombre dulce, nombre admirable, nombre que conforta. ¿Qué puede cantarse, de hecho, que fuera más dulce? ¿Qué puede oírse que fuera más alegre? ¿Qué puede pensarse que fuera más agradable? ¿Sino Jesús, hijo de Dios? Oh, nombre de Jesús, verdadero alimento del alma, miel para la boca, melodía para el oído, para mi corazón, alegría. Por ello, tu nombre, dulcísimo Jesús, será llevado por mi boca eternamente.

09 Salve Regina

Nous te saluons, O reine, nous te saluons, reine et mère, nous te saluons, mère de miséricorde, nous te saluons, douceur et espoir de notre vie. Vers toi vont nos appels, O reine, vers toi nos soupirs, nous qui pleurons et gémissons dans cette vallée de larmes. Daigne donc, O notre avocate, tourner vers nous tes yeux pleins de miséricorde et nous présenter, après ce long exil, Jésus, le fruit de ton ventre. Montre le nous, O bienveillante, montre le nous, O généreuse, O douce Vierge Marie.

09 Salve Regina

Sei gegrüßt, o Königin, Mutter der Barmherzigkeit; unser Leben, unsere Wonne und unsere Hoffnung, sei gegrüßt. Zu dir rufen wir verbannte Kinder Evas; zu dir seufzen wir trauernd und weinend in diesem Tal der Tränen. Wohlan denn, unsere Fürsprecherin, wende deine barmherzigen Augen uns zu und nach diesem Elend zeige uns Jesus, die gebenedeite Frucht deines Leibes! O gütige, o milde, o süße Jungfrau Maria.

09 Salve Regina

Te saludamos Reina, te saludamos, te saludamos, Reina y madre, te saludamos, madre de misericordia, te saludamos, dulzura y esperanza de nuestra vida. Hacia ti van nuestros ruegos, oh Reina, hacia ti, nuestros suspiros, mientras gemimos y lloramos en este valle de lágrimas. Dígnate luego, oh, abogada nuestra, dirigir tus ojos misericordiosos hacia nosotros y presentarnos, tras este largo exilio, a Jesús, el fruto de tu vientre. Oh clemente, preséntalo, oh pía, preséntalo, oh dulce Virgen María.

12 Secundum Matthaeum
Gospel according to Saint Matthew, chapter VI, vv. 24-34.

24 Nemo potest duobus dominis servire: aut enim unum odio habebit, et alterum diliget: aut unum sustinebit, et alterum contemnet. Non potestis Deo servire et mammonae.

25 Ideo dico vobis: ne solliciti sitis animae vestrae quid manducetis, neque corpori vestro quid induamini. Nonne anima plus est quam esca, et corpus plus quam vestimentum?

26 Respicite volatilia caeli, quoniam non serunt neque metunt, neque congregant in horrea: et Pater vester caelestis pascit illa. Nonne vos magis pluris estis illis?

27 Quis autem vestrum cogitans, potest adicere ad staturam suam cubitum unum?

28 Et de vestimento quid solliciti estis? Considerate lilia agri quomodo crescunt: non laborant, neque nent.

29 Dico autem vobis quoniam nec Salomon in omni gloria sua coopertus est sicut unum ex istis.

12 Secundum Matthaeum

No one can serve two masters: he will either hate the first and love the second, or be attracted to the first and despise the second. You cannot serve both God and money.

That is why I am telling you not to worry about your life and what you are to eat, not about your body and what you are to wear. Is not life surely more than food, and the body more than clothing?

Look at the birds in the sky. They do not sow or reap or gather into barns; yet your heavenly Father feeds them. Are you not worth much more than they are?

Can any of you, however much you worry, add one single cubit to your span of life?

And why worry about clothing? Think of the flowers growing in the fields; they never have to work or spin.

Yet I assure you that Solomon in all his royal robes was clothed like one of these.

12 Secundum Matthaeum

Nul ne peut servir deux maîtres ; car, ou il haïra l'un et aimera l'autre, ou il s'attachera à l'un et méprisera l'autre. Vous ne pouvez servir Dieu et la Richesse.

C'est pourquoi je vous dis : Ne vous inquiétez pas pour votre vie, de ce que vous mangerez ou boirez ; ni pour votre corps, de quoi vous le vêtirez. La vie n'est-elle pas plus que la nourriture, et le corps plus que le vêtement ?

Regardez les oiseaux du ciel : ils ne sèment ni ne moissonnent, ils n'amassent rien dans des greniers, et votre Père céleste les nourrit. Ne valez-vous pas beaucoup plus qu'eux ?

Qui de vous, à force de soucis, pourrait ajouter une coudée à sa taille ?

Et pourquoi vous inquiétez-vous pour le vêtement ? Considérez les lis des champs comme ils croissent : ils ne travaillent ni ne filent.

Et cependant je vous dis que Salomon même, dans toute sa gloire, n'a pas été

12 Secundum Matthaeum

Niemand kann zwei Herren dienen: Entweder er wird den einen hassen und den andern lieben, oder er wird dem einen anhängen und den andern verachten. Ihr könnt nicht Gott dienen und dem Mammon.

Darum sage ich euch: Sorget nicht für euer Leben, was ihr essen und trinken werdet, auch nicht für euren Leib, was ihr anziehen werdet. Ist nicht das Leben mehr denn Speise? Und der Leib mehr denn die Kleidung?

Sehet die Vögel unter dem Himmel an: Sie säen nicht, sie ernten nicht, sie sammeln nicht in die Scheunen; und euer himmlischer Vater nährt sie doch. Seid ihr denn nicht viel mehr denn sie?

Wer ist aber unter euch, der seiner Länge eine Elle zusetzen möge, ob er gleich darum sorget?

Und warum sorget ihr für die Kleidung? Schaut die Lilien auf dem Felde, wie sie wachsen: Sie arbeiten nicht, auch spinnen sie nicht.

Ich sage euch, dass auch Salomo in aller seiner Herrlichkeit nicht bekleidet gewe-

12 Secundum Matthaeum

Nadie puede servir a dos amos; o amará a uno y odiará al otro, o se unirá a uno y despreciará al otro. No podéis servir a Dios y servir a la riqueza.

Por ello, os digo: no habéis de inquietaros por vuestra vida, por lo que comeréis o beberéis; ni por vuestro cuerpo, por la ropa con la que lo vestiréis. ¿No es la vida más que la comida, y el cuerpo más que la ropa?

Mirad los pájaros del cielo: no siembran ni recogen, no acumulan nada en graneros, y vuestro Padre celestial los alimenta. ¿No valéis mucho más que ellos?

¿Quién de vosotros podría añadir, a fuerza de pensamientos, un codo a su estatura?

Y en cuanto a la ropa, ¿por qué os preocupáis? Considerad los lirios de los campos, miradlos crecer: no trabajan ni tejen.

Y os digo sin embargo que incluso Salomón, en toda su gloria, no vistió

30 Si autem foenum agri, quod hodie est, et cras in clibanum mittitur, Deus sic vestit: quanto magis vos modicae fidei?

Now if that is how God clothes the grass growing in the fields which is there today and thrown into the furnace tomorrow, will he not much more look after you, you who have so little faith?

31 Nolite ergo solliciti esse, dicentes: Quid manducabimus, aut quid bibemus, aut quo operiemur?

So do not worry; do not say, "What are we to eat? What are we to drink? What are we to wear?"

32 Haec enim omnia gentes inquirunt. Scit enim Pater vester quia his omnibus indigetis.

It is the gentiles who set their hearts on all these things. Your heavenly Father knows you need them all.

33 Quaerite ergo primum regnum Dei et justitiam ejus, et haec omnia adicientur vobis.

Set your hearts on his kingdom first, and on God's saving justice, and all these other things will be given you as well.

34 Nolite ergo solliciti esce in crastinum. Crastinum enim dies sollicitus erit sibi ipsi. Sufficit diei malitia sua.

So do not worry about tomorrow: tomorrow will take care of itself. Each day has enough trouble of its own.

translated by Mark Wiggins

vêtu comme l'un d'eux.

Que si Dieu revêt ainsi l'herbe des champs, qui est aujourd'hui et demain sera jetée au feu, ne le fera-t-il pas bien plus pour vous, gens de peu de foi ?

Ne vous mettez donc point en peine, disant : que mangerons-nous ou que boirons-nous, ou de quoi nous vêtirons-nous ?

Car ce sont les Gentils qui recherchent toutes ces choses, et votre Père céleste sait que vous en avez besoin.

Cherchez premièrement le royaume de Dieu et sa justice, et tout cela vous sera donné par surcroît.

N'ayez donc point de souci du lendemain ; le lendemain aura souci de lui-même. A chaque jour, suffit sa peine.

traduit par Anne-Marie Vellard

sen ist wie derselben eins.

So denn Gott das Gras auf dem Felde also kleidet, das doch heute steht und morgen in den Ofen geworfen wird: Sollte er das nicht viel mehr euch tun, o ihr Kleingläubigen?

Darum sollt ihr nicht sorgen und sagen: Was werden wir essen, was werden wir trinken, womit werden wir uns kleiden?

Nach solchem allem trachten die Heiden. Denn euer himmlischer Vater weiß, dass ihr des alles bedürfet.

Trachtet am ersten nach dem Reich Gottes und nach seiner Gerechtigkeit, so wird euch solches alles zufallen.

Darum sorgt nicht für den andern Morgen; denn der morgende Tag wird für das Seine sorgen. Es ist genug, dass ein jeglicher Tag seine eigene Plage habe.

Track 12: Lutherbibel
Restliche Texte übersetzt von Susanne Lowien

como uno de ellos.

Si Dios viste así la hierba de los campos que, hoy y mañana, será arrojada al fuego, ¿no hará más por vosotros, gentes de poca fe?

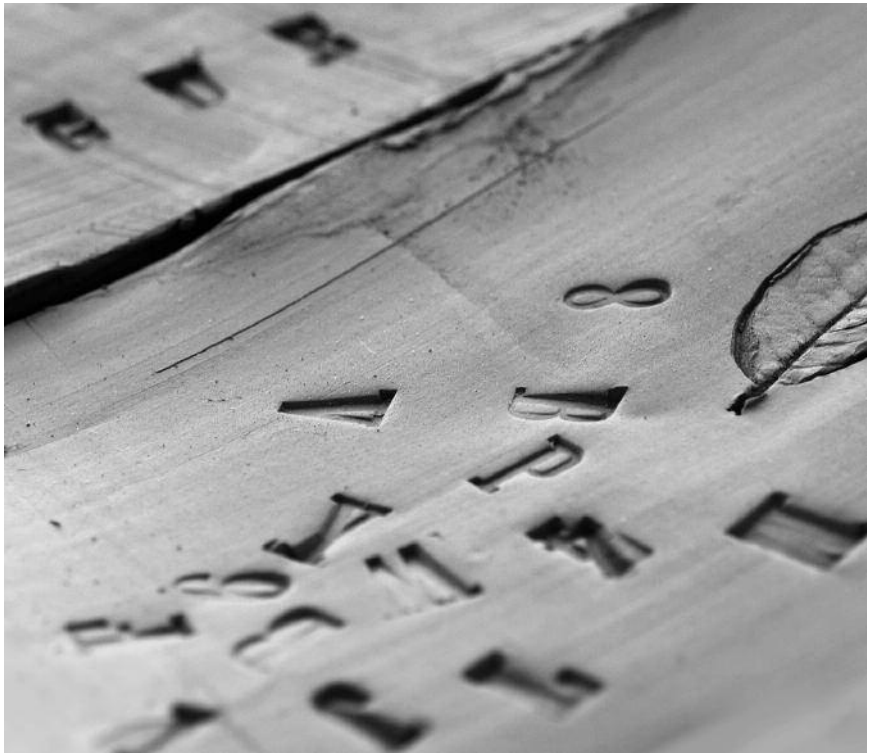
No os preocupéis diciendo: ¿Qué comeremos, o qué beberemos, o con qué nos vestiremos?

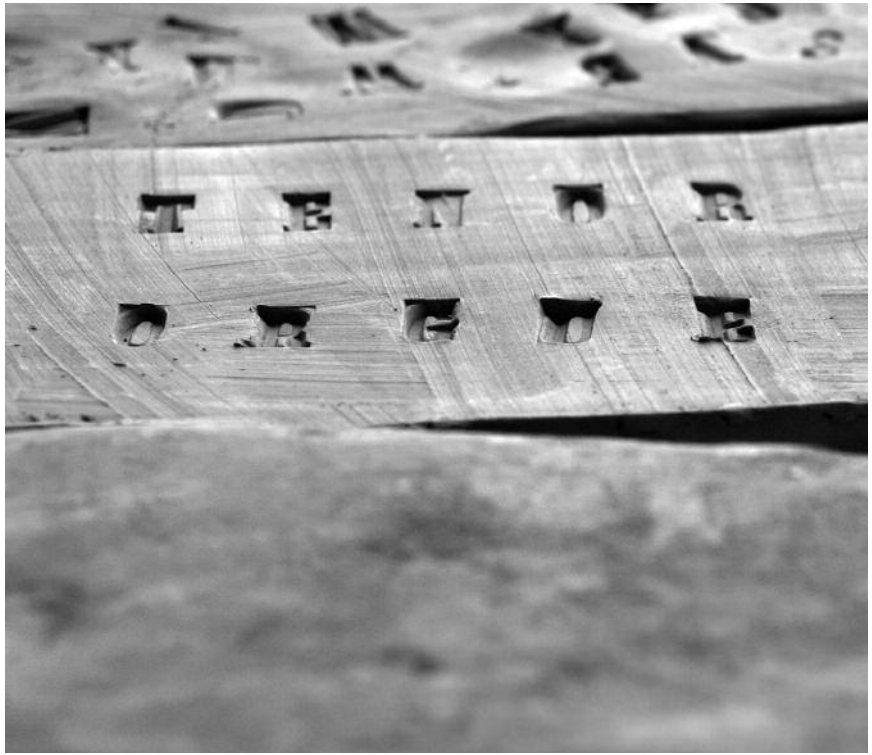
Pues son los Gentiles los que quieren obtener todas estas cosas y vuestro Padre celestial sabe que las necesitáis.

Buscad ante todo el reino de Dios y su justicia, y todo ello os será dado por añadidura.

No os preocupéis por el día de mañana. El día de mañana se preocupará por él mismo. A cada día, le basta su pena.

traducido por Pedro Elías




T E N U R
O R G U E

Also on Glossa Platinum

L'ARBRE DE JESSÉ
Gregorian chant and medieval polyphony
Ensemble Gilles Binchois / Dominique Vellard
Glossa GCD P32302

VOX NOSTRA RESONET
New music for voices
Ensemble Gilles Binchois / Dominique Vellard
Glossa GCD P32301

QUADRIVIUM
Guillaume Dufay: Motets, vol. 1
Cantica Symphonia / Giuseppe Maletto
Glossa GCD P31901 / Glossa GCD P31902

SUPREMUM EST MORTALIBUS BONUM
Guillaume Dufay: Motets, vol. 2
Cantica Symphonia / Giuseppe Maletto
Glossa GCD P31904

TEMPIO DELL'ONORE E DELLE VERTÙ
Guillaume Dufay: Chansons
Cantica Symphonia / Giuseppe Maletto
Glossa GCD P31903

STELLA DEL NOSTRO MAR
Past and present reflections of the Marian inspiration
Cantica Symphonia / Giuseppe Maletto
Glossa GCD P31905

LA MAGDALENA
The cult of Mary Magdalene in the early 16th century
Graindelavoix / Björn Schmelzer
Glossa GCD P32104

POISSANCE D'AMOURS
Mystiques, moines et ménestrels en Brabant au XIIIe siècle
Graindelavoix / Björn Schmelzer
Glossa GCD P32103

JOYE
Les plaintes de Gilles de Bins dit Binchois
Graindelavoix / Björn Schmelzer
Glossa GCD P32102

CAPUT
Missa Caput by Johannes Ockeghem
Graindelavoix / Björn Schmelzer
Glossa GCD P32101

[more information: www.glossamusic.com]

produced by:

GLOSSA MUSIC, s.l.
Timoteo Padrós, 31
E-28200 San Lorenzo de El Escorial
info@glossamusic.com / www.glossamusic.com

for:

MUSICONTACT GmbH
Heuauerweg, 21
D-69124 Heidelberg
info@musicontact-germany.com / www.musicontact-germany.com