photo: Eric Manas

Le Concert Spirituel

Hervé Niquet, *direction*

Recorded in the Église de Notre Dame du Liban, Paris, in February 2010
Engineered by Manuel Mohino, assisted by Harry Charlier
Produced by Dominique Daigremont

Organ by Deblieck, tuned by Elisabeth Geiger

Executive producer & editorial director: Carlos Céster
Editorial assistance: María Díaz
Design: Valentín Iglesias
Booklet essay: Fannie Vernaz (Éditions des Abbesses, Paris)
Translations: Mark Wiggins (ENG), Susanne Lowien (DEU), Pedro Elías (ESP)

© 2010 MusiContact GmbH

Pierre Bouteiller

Requiem pour Voix d'Hommes

Pierre Bouteiller (c.1655-c.1717)
MISSA PRO DEFUNCTIS

01 Prélude *(Henri Frémart, instr.)* 2:59
02 Requiem aeternam 2:04
03 Te decet hymnus 1:09
04 Requiem aeternam 2:10
05 Méditation *(Henri Frémart, instr.)* 1:40
06 Kyrie I 1:09
07 Christe *(instr.)* 1:34
08 Kyrie II 1:11
09 Si ambulem 1:58
10 Virga tua 1:46
11 Offertoire *(improvisation, orgue)* 1:45
12 Offertorium 4:20
13 Méditation *(Marc-Antoine Charpentier, instr.)* 2:25
14 Sanctus 2:01
15 Élévation *(Pierre Hugard, instr.)* 2:34
16 Elevatio: Pie Jesu 3:35
17 Élévation *(improvisation, orgue)* 2:02
18 Agnus Dei 2:43
19 Méditation *(Louis Le Prince, instr.)* 1:41
20 Postcommunio: Lux aeterna 2:12

Sébastien de Brossard (1655-1730)
STABAT MATER

21 Stabat mater dolorosa *(instr.)* 1:19
22 Cujus animam gementem 1:00
23 O quam tristis 1:47
24 Quae maerebat et dolebat *(instr.)* 1:09
25 Quis est homo 1:18
26 Pro peccatis suae gentis 0:56
27 Vidit suum dulcem natum 1:12
28 Eia mater, fons amoris *(instr.)* 1:38
29 Sancta Mater, istud agas 1:21
30 Tui nati vulnerati *(instr.)* 1:14
31 Virgo virginum praeclara 2:05
32 Fac ut portem Christi mortem *(instr.)* 1:15
33 Quando corpus morietur 2:32

Le Concert Spirituel

Hervé Niquet, *direction*

HAUTES-CONTRE
Frédéric Bétous, Didier Bouture, Eric de Fontenay, Yann Rolland

HAUTES-TAILLES
Gauthier Fenoy, Edmond Hurtrait

TAILLES
Nicolas Maire, Pascal Richardin

BASSES-TAILLES
Justin Bonnet, David Witczak

BASSES-CONTRE
Paul-Henry Vila, Frédéric Albou

Yuka Saïtô, *viole de gambe*
Tormod Dalen, *petite basse de violon à 5 cordes*
Julie Mondor, Nils de Dinechin, *violoncelles*
Marion Middenway, *basse de violon*
Luc Devanne, *contrebasse*
François Saint-Yves, *orgue positif*

FONDATION BNP PARIBAS

Le mécénat est pour BNP Paribas l'un des moyens de témoigner de l'attention que le Groupe porte au monde qui l'entoure et d'être un acteur à part entière de la vie culturelle et sociale. Une façon, aussi, de traduire sur un autre registre, les valeurs d'engagement et de créativité de la Banque.

En favorisant le dialogue entre le monde économique et son environnement, la Fondation BNP Paribas a fait le choix d'intervenir dans plusieurs domaines : la culture, la santé, la solidarité, l'éducation et l'environnement. Elle s'attache à préserver et faire connaître les richesses des musées, à encourager l'expression artistique, à soutenir des associations qui agissent sur le terrain pour lutter contre l'échec scolaire et favoriser l'emploi et à épauler des équipes de chercheurs.

C'est au Canada, en 2002, que la Fondation a croisé le chemin de Hervé Niquet. De cette rencontre est née une alliance riche d'échanges et d'envies partagées autour du Concert Spirituel dont elle accompagne les projets, en France et à l'international.

mecenat.bnpparibas.com

fondation Bru

« Il existe de belles causes, au service desquelles s'élaborent des projets innovants, bien conçus, avec un vrai souffle… mais qui ont besoin, pour se concrétiser du soutien appuyé d'un partenaire qui s'engage. »

C'est avec la vocation de soutenir, d'accompagner et de rendre parfois, tout simplement possibles des actions de mécénat dans différents pays, que la Fondation Bru a été créée en 2005 à l'initiative du Docteur Nicole Bru. Elle souhaite pérenniser le nom et la mémoire des fondateurs des Laboratoires UPSA. Indépendante, résolument tournée vers l'avenir, la Fondation Bru intervient dans les domaines de l'éducation et du patrimoine.

Le souhait de sensibiliser les hommes à leur patrimoine conduit la Fondation Bru à s'investir dans des projets où la préservation de l'héritage culturel tient une place essentielle.

Son engagement en faveur du mécénat culturel, et plus particulièrement en faveur de la musique, se manifeste par deux actions :

– La Fondation Bru poursuit l'engagement des docteurs Jean et Nicole Bru, qui ont soutenu le Concert Spirituel, depuis sa création en 1987 par Hervé Niquet. Ce soutien toujours renouvelé permet d'exhumer, de faire revivre des chefs-d'œuvre oubliés de la musique baroque française et de réaliser des enregistrements pour une plus grande diffusion de ces œuvres.

– Le Palazzetto Bru Zane - Centre de musique romantique française est abrité depuis l'automne 2009 dans un palazzetto du quartier de San Polo à Venise. Ce centre a pour mission de valoriser le répertoire français du grand XIXe siècle.

Pierre Bouteiller

Requiem

Pierre Bouteiller *dit* "L'Aisné" (*c*1655/60 - *c*1717) was *maître de chapelle* in Troyes and then in Châlons-sur-Marne prior to taking up residence in the French capital in order to pursue the duties as a "*maître joueur* of the viol and other instruments". As well as his *Missa pro defunctis*[1] there are 13 *petits motets* for one, two, three and four voices, viols and basso continuo as well as a number of *airs* published by Ballard and Neaulme in 1716 and 1732. It is thanks to the labours of the musicologist Martial Leroux (who greatly contributed to the rediscovery of this composer) that we know, in addition, that Bouteiller composed two *Te Deums* (today, unfortunately lost) for special occasions. The first of these *Te Deums* was performed during the festivities given for the birth of the Duke of Brittany, first son of the Duke of Burgundy (and a grandson of Louis XIV) in 1704 and the other to celebrate the Treaty of Ryswick in 1697.

Furthermore, without the efforts of a theorist and collector by the name of Sébastien de Brossard (1655-1730), the *oeuvre* of Bouteiller might today, perhaps, be totally unknown. Aside from his own compositions Brossard made himself well-known for the body of printed and manuscript music (treatises and secular, religious and instrumental music scores) which he brought together during the course of his life, a collection which he presented to the king in 1724 (and for which he also compiled the catalogue), representing a veritable testimony of the musical and aesthetic history of a whole epoch. This catalogue is also the reflection of the eclecticism of a man of culture who had, moreover, been the first to publish a musical dictionary in the French language (1703). In Brossard's catalogue all of the works by Bouteiller were brought together, noteworthy being the fact that his religious music is present in manuscript form. From this we can gather that Bouteiller and Brossard knew each other and probably held each other in high esteem, this being affirmed by the catalogue itself (now kept in the Bibliothèque nationale de France) wherein Brossard noted the following about his contemporary:

The whole of it [the motets and the mass] is composed and very well written by Pierre Bouteiller l'aîné whilst he was maître de musique at Troyes. From there he moved to Châlons-sur-Marne where he directed the choir, and it was in this place that I met him in 1695 when I was returning from Paris and was heading towards Strasbourg. [...] I made him a present of my first book of motets recently published by Ballard and in return he gave me this manuscript score which I have been preserving with an extreme care, considering it as one of the finest in my library.

Bringing this recording, dedicated to Bouteiller's *Missa pro defunctis*, to a close with the *Stabat mater* by Brossard is therefore a pertinent notion, a kind of tribute which Bouteiller might pay to Brossard (or vice-versa); it also provides an opportunity to compare two composers whose styles are very close to each other and conducive to emotion and expressiveness, given the very intimate character of music where the connection with the text is very close.

As well as presenting the *Missa pro defunctis* by Bouteiller in its entirety, this recording also provides the listener with a reconstruction of an Office of the Dead, such as it might have been organized in the Baroque era, depending on the availability of singers (here male voices) and instrumentalists. The supplementary works which have been inserted in between the movements of the Bouteiller Mass, by the composers Henri Frémart, Marc-Antoine Charpentier, Pierre Hugard and Louis Le Prince serve to affirm the suggestion of the *maître de chapelle* from the Baroque era being required to construct his service not only from the resources at his disposal but also from his knowledge, from his inclinations and from the character that he wished to impart to the ceremony. Thus, Hervé Niquet, in the manner of such a *maître de chapelle*, "composes" his service with ingredients from an era in which religious devotion brought into existence numerous musical masterpieces. Hervé Niquet's assuredness in this repertory arises from a painstaking analysis of the sources and of the Baroque religious tradition, all of which allows him to take original and adventurous decisions. The experience of having the *Missa pro defunctis* sung only by male voices is one of the numerous possible combinations described in 1650 by the composer Jacques de Gouy in the preface to his *Airs à quatre parties sur la paraphrase des pseaumes de Godeau* (Paris, R. Ballard, 1650):

Clergy and monks, who ordinarily do not run to dessus singers, or rarely ever to hautes-contre, will be able to sing the two, three and four-voice psalms depending on the number of singers available:[2]
– In two parts, the dessus is to be sung in the taille voice and the bass as it is written, or even taille and bass together.
– In three parts, the dessus in the taille, and the taille and the bass in the natural register.
– In four parts, if there are hautes-contre available, the dessus is to be sung by the taille and the three other parts should be sung just as they are indicated in the books. This way is the least successful; all the more so as the haute-contre will be higher than the dessus which is being sung by the taille voice. If they have viols at their disposal, they should use them to perform the missing vocal parts and sing the rest.

Nuns, although generally they will tend to have neither tailles nor basses, need not refrain from singing the psalms for two, three and four voices:
– In two parts, the dessus should be sung in the normal manner and the bass in the haute-contre voice.
– In three parts, the dessus and bass as above and the taille in the dessus voice.
– And those nuns who possess an ensemble of viols will use them to perform those parts which are needed, and will sing the rest; it is worth pointing out however, that all the parts can be sung separately with the basso continuo.

Consequently, it is this principle – as described by de Gouy – which Hervé Niquet has turned to in adapting Bouteiller's piece. Composed in 1693 this work was written for five mixed voices – dessus, hautes-contre, tailles, basses-tailles and basses (or basses-contre) – accompanied by basso continuo. In this instance, Hervé Niquet entrusts the dessus line to two hautes-tailles, thereby radically changing the nature of the vocal quintet by giving it a special and distinctive colour. The dessus part drops to the lower octave becoming the second voice, leaving the top line therefore to a *superius* part (originally the part of the hautes-contre) which Hervé Niquet entrusts to four hautes-contre doubled by a five-string small bass violin. In addition, and as was often the custom of the time, each voice is doubled by one instrument. In such a manner, the following quintet is arrived at:

Hautes-contre (as originally):
4 singers and small bass violin
Hautes-tailles (dessus originally):
2 singers and viola da gamba
Tailles (as originally):
2 singers and violoncello
Basses-tailles (as originally):
2 singers and violoncello
Basses (as originally):
2 singers and bass violin

The same principle is applied in Brossard's *Stabat mater*, excluding certain solo recitatives which are performed instrumentally. As for the short pieces which fill out the service, which are drawn from a number of masses by Frémart, Hugard and Le Prince, and from the *Méditations pour le Carême* by Charpentier, they would have originally been composed for voices, and are rendered here by instruments alone.

The layout of the resulting vocal and instrumental ensemble heard on this recording is the following: a first row of instrumentalists forming a semicircle in front of the conductor (small bass violin, viols, violoncello, violoncello, bass violin); behind this first line, are placed the five groups of singers (four hautes-contre, two hautes-tailles, two tailles, two basses-tailles and two basses), with each group being associated with the instrument which doubles it. The continuo is placed on either side of this arrangement: to the left, the positive organ and to the right, the double bass (the basse d'archet). This layout affords a special colour to the harmonic body, dense and solemn, and reinforces the profound character of the work where the male voices offer frequent contrasts between the polyphonic versets and other more intimate versets for two or three voices. The *Stabat mater* by Brossard (which dates from March 31, 1702 and was written for the choir of the Cathedral of Meaux), by virtue of it being appended to the Mass, allows for the completion of the expressive power of the service not only through the richness of its harmonies but also by the chosen tonality, that of C minor, the "dark and sad" key as Charpentier described it in the "énergie des modes" or key-characteristics included in his *Règles de composition* from 1690.

The five-part writing of this *Missa pro defunctis* is characteristically and distinctively French and is that which could be heard in the works performed in the Chapelle Royale. This conception, which is moreover not to be found in Italy, or in Germany, was to disappear in the second half of the 18th century.

This *Missa pro defunctis* therefore is in line with the extensive production of repertoire for provincial choirs at a time when the musical activity in such places was as intense as at the French court. The production of this type of sacred music existed in parallel with the French motet from the beginning of the reign of Louis XIV until the French Revolution, and used to be performed regularly for all sorts of ceremonies, ordinary or extraordinary, as much as at the Chapelle Royale as in churches throughout the kingdom or in the religious foundations. The activity of the *maîtres de chapelle* was at that time provided with strong support for they were called on to compose regularly for services at a period when the religious tradition was followed zealously.

Fannie Vernaz

EDITOR'S NOTES

(1) The score of the *Missa pro defunctis* used on this record has been published by the Éditions des Abbesses with the title of *Bouteiller, Messe pour les Défunts à 5 voix* (Paris, 2002). See also www.editions-abbesses.com.

(2) In order not to get too lost in the Baroque labyrinthine maze of French voices and vocal ranges, it is worthwhile trying to define each one of them, for they do not have exact equivalents in the music from other countries (England, Spain, Italy or Germany).

Dessus: soprano.

Haute-contre: not a countertenor, but a tenor, with a very high register (a third higher than that of a current day tenor), using the chest and mixed voice (combining chest and head voice registers).

Taille: specifically as used in the religious music, this is a tenor voice lower than that of the haute-contre. Its tessitura can be equated to that of a baritone (a "classification" unknown in the period).

Basse-taille: bass-baritone or bass.

Haute-taille: a voice higher than that of the taille.

Pierre Bouteiller

Requiem

Pierre Bouteiller dit « L'Aisné » (ca 1655/60 - ca 1717) fut maître de chapelle à Troyes et à Châlons-sur-Marne puis gagna la capitale française pour exercer la fonction de « maître joueur de viole et autres instruments de musique ». Hormis la *Missa pro defunctis*[1], on recense treize petits motets pour une, deux, trois ou quatre voix, violes et basse continue et plusieurs airs publiés chez Ballard et Neaulme de 1716 à 1732. Grâce aux travaux du musicologue Martial Leroux (qui a largement contribué à la redécouverte du musicien), on sait aussi que Bouteiller a composé deux *Te Deum* (aujourd'hui malheureusement perdus) pour des circonstances particulières. L'un d'eux a été joué lors des festivités données pour la naissance du Duc de Bretagne, premier fils du duc de Bourgogne (petit-fils de Louis XIV) en 1704, et l'autre pour célébrer la paix de Ryswick en 1697.

Par ailleurs, sans les travaux du théoricien et collectionneur qu'était Brossard, l'œuvre de Bouteiller serait peut-être aujourd'hui totalement inconnue. En effet, mis à part ses œuvres musicales, Sébastien de Brossard (1655-1730) s'est rendu célèbre pour la collection de musique imprimée et manuscrite (traités, partitions de musique profane, religieuse ou instrumentale) qu'il a réunie au cours de sa vie, collection qu'il a cédée au roi en 1724 et dont il a rédigé le catalogue. Véritable témoignage de l'histoire musicale et esthétique d'une époque, ce catalogue est aussi le reflet de l'éclectisme d'un homme cultivé qui, de plus, a été le premier à publier un dictionnaire de musique en langue française en 1703. Dans le catalogue de Brossard sont réunies toutes les œuvres de Bouteiller et notamment l'œuvre religieuse qui se présente sous forme de manuscrit. On y apprend que Bouteiller et Brossard se connaissaient et probablement s'appréciaient, comme en témoigne le catalogue (conservé à la Bibliothèque nationale de France) dans lequel Brossard notait au sujet de son contemporain:

Le tout [motets et messe] composé et très bien écrit par Pierre Bouteiller l'aîné tandis qu'il était Maître de Musique à Troyes. De là il passa à la maîtrise de Châlons-sur-Marne, où je le trouvai l'an 1695 en m'en retournant de Paris à Strasbourg. [...] Je lui fis présent de mon premier Livre de Motets qui sortait nouvellement de dessous les presses de Ballard et réciproquement il me donna cette partition manuscrite que j'ai toujours conservée fort précieusement, comme une des meilleures qui soit dans mon cabinet.

Conclure cet enregistrement dédié à la *Missa pro defunctis* de Bouteiller par le *Stabat mater* de Brossard est par conséquent une idée pertinente, une sorte d'hommage que rendrait Bouteiller à Brossard (ou l'inverse) ; c'est aussi l'occasion de confronter deux compositeurs dont les styles sont proches et propices à l'émotion et à l'expressivité en raison du caractère très intimiste de la musique dont le rapport au texte est très étroit.

Cet enregistrement, outre le fait qu'il présente la Messe des morts de Bouteiller dans son intégralité, permet en outre d'offrir à l'auditeur la reconstitution d'un office des défunts tel qu'il pouvait s'organiser à l'époque baroque selon les chanteurs (ici les voix d'hommes) et les instruments dont on disposait. Les pièces complémentaires qui s'intercalent dans l'œuvre de Bouteiller, celles des compositeurs tels que Henri Frémart, Marc-Antoine Charpentier, Pierre Hugard ou Louis Le Prince, corroborent l'idée du maître de chapelle de l'époque baroque qui devait construire son office à partir des moyens dont il disposait, mais aussi de ses connaissances, de son appétence et du caractère qu'il voulait donner à la cérémonie. Ainsi Hervé Niquet, à la manière d'un maître de chapelle, « compose » son office avec les ingrédients d'une époque où la dévotion à fait naître quantité de chefs-d'œuvre musicaux. La sûreté d'Hervé Niquet dans ce répertoire provient d'une analyse attentive des sources et de la tradition religieuse baroque qui lui permettent d'assumer des choix originaux. L'expérience de cette Messe des morts qu'il choisit de faire sonner aux seules voix d'hommes est l'une des nombreuses combinaisons décrite en 1650 par le compositeur Jacques de Gouy dans sa préface des *Airs à quatre parties sur la paraphrase des pseaumes de Godeau* (Paris, R. Ballard, 1650) :

Les ecclésiastiques et les religieux, qui pour l'ordinaire n'ont point de dessus, ni presque de haute-contre, pourront chanter les psaumes à 2, à 3 et à 4 parties selon la rencontre des personnes :
– À deux parties, le dessus se chantera en voix de taille et la basse comme elle se trouve écrite, ou bien la taille et la basse ensemble.
– À trois, le dessus en taille, et la taille et la basse dans le naturel.
– À quatre, s'ils ont des hautes-contre chez eux, le dessus se chantera en taille et les trois autres parties se chanteront ainsi qu'il sera marqué dans leurs livres. Cette manière est la moins parfaite ; d'autant que la haute-contre sera plus haute que le dessus chanté en voix de taille. Que si dans leur maison il y a des violes, ils s'en serviront au lieu des parties qui leur manqueront et chanteront les autres.

Les religieuses, bien qu'ordinairement elles manquent de taille et de basse, ne laisseront pas de chanter les mêmes psaumes à 2, à 3 et 4 parties :
– À deux, le dessus se doit chanter à l'ordinaire et la basse en voix de haute-contre.
– À trois, le dessus et la basse comme ci-devant et la taille en voix de dessus.
– Et celles qui auront un concert de violes, joueront les par-

ties dont elles ont besoin, et chanteront les autres ; il faut remarquer pourtant, qu'on peut chanter toutes les parties séparément avec la basse.

C'est sur ce principe décrit par de Gouy que Hervé Niquet adapte l'œuvre de Bouteiller. Composée en 1693, cette pièce a été écrite pour cinq voix mixtes, dessus, hautes-contre, tailles, basses-tailles et basses (ou basses-contre), accompagnées par la basse continue. Ici Hervé Niquet confie la ligne des dessus à deux hautes-tailles, bouleversant ainsi le quintette vocal en lui donnant une couleur particulière. La partie de dessus bascule donc une octave plus bas pour se retrouver en seconde voix, laissant ainsi la place à une partie de *supérius* (à l'origine la partie des hautes-contre) que Hervé Niquet confie à quatre hautes-contre doublées par une petite basse de violon à 5 cordes. Par ailleurs, et comme l'usage le voulait souvent à l'époque baroque, les voix sont toutes doublées par un instrument. Ainsi on obtient le quintette suivant :

Hautes-contre (comme à l'origine) :
4 chanteurs et petite basse de violon à 5 cordes
Hautes-tailles (dessus à l'origine) :
2 chanteurs et viole de gambe
Tailles (comme à l'origine) :
2 chanteurs et violoncelle
Basses-tailles (comme à l'origine)
2 chanteurs et violoncelle
Basses (comme à l'origine) :
2 chanteurs et basse de violon

Le même principe est appliqué dans le *Stabat mater* de Brossard mis à part certains récits solistes qui sont interprétés par les instrumentistes. Quant aux petites pièces qui viennent compléter l'office, elles sont extraites de plusieurs messes de Frémart, Hugard et Le Prince, et des *Méditations pour le Carême* de Charpentier. Ces pièces, composées à l'origine pour voix, sont restituées aux seuls instruments.

La disposition des effectifs vocaux et instrumentaux que l'on peut entendre dans cet enregistrement est la suivante : une première rangée d'instrumentistes, située devant le chef d'orchestre, est placée en demi-cercle (petite basse de violon à 5 cordes, viole de gambe, violoncelle, violoncelle, basse de violon). Derrière elle se situent cinq groupes de chanteurs (quatre hautes-contre, deux hautes-tailles, deux tailles, deux basses-tailles et deux basses), chaque groupe étant associé à l'instrumentiste qui le double. Le continuo se situe de part et d'autre de cette disposition : à gauche l'orgue positif et à droite la basse d'archet (contrebasse). Cette disposition donne une couleur particulière à la masse harmonique, dense et grave, et renforce la profondeur de l'œuvre où les voix d'hommes offrent plusieurs contrastes entre versets polyphoniques et versets plus intimes à 2 ou 3 voix. Le *Stabat mater* de Brossard (daté du 31 mars 1702 et composé pour la maîtrise de la cathédrale de Meaux) tel qu'il vient conclure la messe, permet de parfaire la puissance expressive de l'office, par la richesse des harmonies mais également par la tonalité choisie, ut mineur, ton « obscur et triste » ainsi que Charpentier le décrivait dans l'« énergie des modes » extrait des *Règles de composition* de 1690.

L'écriture à cinq parties de cette Messe des morts est typiquement française et telle qu'on pouvait l'entendre dans les œuvres interprétées à la Chapelle Royale. Cette conception n'a d'ailleurs trouvé d'équivalent ni en Italie, ni en Allemagne, et disparaîtra dans la seconde moitié du XVIIIe siècle.

La Messe des morts s'inscrit dans la vaste production du répertoire des maîtrises de province à une époque où l'activité musicale était aussi intense qu'à la cour de France. La production de ce type de musique sacrée a existé depuis le début du règne de Louis XIV jusqu'à la Révolution française, parallèlement au motet français et se donnait régulièrement pour toutes sortes de cérémonies, ordinaires ou extraordinaires, aussi bien à la Chapelle Royale que dans les églises du royaume ou dans les institutions religieuses. L'activité des maîtres de chapelle était alors fort soutenue, ces derniers ayant en charge de composer régulièrement pour les offices à une époque où la tradition religieuse était suivie avec ferveur.

Fannie Vernaz

(1) La partition de la Messe des morts qui a servi pour cet enregistrement a été publiée par les Éditions des Abbesses sous le titre : *Bouteiller, Messe pour les Défunts à 5 voix* (Paris, 2002). Voir aussi www.editions-abbesses.com.

Pierre Bouteiller

Requiem

Pierre Bouteiller genannt »der Ältere« (ca. 1655/60 - ca. 1717), war *maître de chapelle* in Troyes und in Châlons-sur-Marne; später begab er sich in die französische Hauptstadt, wo er die Funktion eines *maître joueur de viole et autres instruments de musique* innehatte. Neben einer *Missa pro defunctis*[1] zählt man 13 kurze Motetten für eine, zwei, drei oder vier Stimmen, Violen und Basso continuo und mehrere Lieder, die zwischen 1716 und 1732 bei Ballard und Neaulme gedruckt wurden. Dank der Untersuchungen des Musikwissenschaftlers Martial Leroux (der sehr viel zur Wiederentdeckung dieses Komponisten beigetragen hat) wissen wir auch, dass Bouteiller zwei leider nicht überlieferte Te-Deum-Vertonungen für besondere Anlässe geschrieben hat. Die eine wurde 1704 bei den Festlichkeiten gespielt, die anlässlich der Geburt des Duc de Bretagne stattfanden, dem Erstgeborenen des Duc de Bourgogne (Enkelsohn Ludwigs XIV.); die andere erklang, um den Frieden von Rijswijk im Jahr 1697 zu feiern.

Aber ohne die Leistungen des Theoretikers und Sammlers Brossard wäre das Oeuvre Bouteillers heute vielleicht vollkommen unbekannt. Sébastien de Brossard (1655-1730) ist – neben seinen musikalischen Werken – aufgrund seiner Sammlung von musikalischen Drucken und Handschriften berühmt (Traktate und Partituren mit weltlicher, geistlicher oder instrumentaler Musik), die er im Laufe seines Lebens zusammengetragen hat. Im Jahr 1724 überließ er diese Sammlung dem König und katalogisierte die enthaltenen Werke. Sie ist ein veritables Zeugnis der Musikgeschichte und -ästhetik einer ganzen Epoche, und der Katalog spiegelt überdies den Eklektizismus eines gebildeten Mannes wider, der außerdem im Jahr 1703 das erste Musiklexikon in französischer Sprache herausgab. Im Katalog Brossards finden sich sämtliche Werke Bouteilliers und insbesondere das geistliche Schaffen, das in handschriftlicher Form erscheint. Man kann darauf schließen, dass Bouteiller und Brossard einander kannten und wahrscheinlich schätzten, wie es der Katalog (der sich heute in der Bibliothèque nationale de France befindet) bezeugt, in dem Brossard folgendes über seinen Zeitgenossen notiert:

Das alles [Motetten und Messen] von Pierre Bouteiller dem Älteren komponiert und sehr gut geschrieben, als er Maître de musique in Troyes war. Von dort begab er sich als Maître de musique nach Châlons-sur-Marne, wo ich ihn im Jahr 1695 kennenlernte, als ich aus Paris zurückkehrte und nach Straßburg unterwegs war. [...] Ich überreichte ihm mein erstes Motettenbuch als Geschenk, das kurz zuvor bei Ballard erschienen war, und im Gegenzug gab er mir diese handschriftliche Partitur, die ich immer äußerst sorgsam aufbewahrt habe, da sie eine der besten ist, die sich in meiner Sammlung befinden.

Es ist also eine angemessene Idee, diese Aufnahme, die der *Missa pro defunctis* Bouteillers gewidmet ist, mit dem *Stabat mater* Brossards zu beschließen, eine Art Hommage, die sich Bouteiller und Brossard gegenseitig erweisen. Außerdem bietet sich dadurch die Gelegenheit, zwei Komponisten zu vergleichen, deren Kompositionsstile einander ähneln und die beide der Emotionalität und der Expressivität sehr zugeneigt sind, da ihre Musik mit ihrem sehr engen Bezug zum Text einen äußerst intimen Charakter hat.

Neben der Vorstellung der *Missa pro defunctis* Bouteillers in ihrer Gänze ermöglicht es diese Aufnahme, dem Hörer eine Totenmesse vorzuführen, wie sie im Barock stattgefunden haben könnte, was die Sänger (in diesem Falle Männerstimmen) und die zur Verfügung stehenden Instrumente betrifft. Die weiteren Stücke, die in das Werk Bouteillers eingeschoben sind, stammen von Komponisten wie Henri Frémart, Marc-Antoine Charpentier, Pierre Hugard und Louis Le Prince. Sie illustrieren die Vorstellung noch weiter, die man sich von einem *maître de chapelle* der Barockzeit macht, der ausgehend von den vorhandenen Möglichkeiten einen Gottesdienst gestalten musste, dazu aber auch auf seine Kenntnisse und seine Neigungen zurückgriff und die Atmosphäre berücksichtigte, die er dem Gottesdienst geben wollte. So »komponiert« auch Hervé Niquet seinen Gottesdienst in der Art eines *maître de chapelle* aus Bestandteilen, die aus einer Epoche stammen, in der die Frömmigkeit zahllose musikalische Meisterwerke entstehen ließ. Die Sicherheit Hervé Niquets im Umgang mit diesem Repertoire rührt aus einer sorgfältigen Analyse der Quellen und der religiösen Traditionen des Barock, die es ihm ermöglicht, eine originelle und kühne Auswahl zu treffen. Dass er diese Totenmesse ausschließlich von Männerstimmen singen lässt, entspricht einer der zahlreichen Kombinationen, die der Komponist Jacques de Gouy im Vorwort zu seinen *Airs à quatre parties sur la paraphrase des pseaumes de Godeau* (Paris, R. Ballard, 1650) beschrieben hat:

Jene Geistlichen und Ordensbrüder, die üblicherweise keinen Dessus[2] *und so gut wie nie einen Haute-contre unter sich haben, können die Psalmen zwei-, drei- und vierstimmig singen, abhängig davon, welche Sänger verfügbar sind:*
– zweistimmig, dann muss der Dessus in Taille-Lage gesungen werden und der Bass so, wie er geschrieben steht, oder Taille und Bass werden sogar gemeinsam gesungen.
– dreistimmig, der Dessus in Taille-Lage, Taille und Bass in ihrer natürlichen Stimmlage.
– vierstimmig, falls Hautes-contre verfügbar sind, muss der Dessus in Taille-Lage gesungen werden, die drei anderen Stimmen so, wie sie in ihren Stimmbüchern notiert sind.

Diese Weise überzeugt am wenigsten, da der Haute-contre höher erklingt als der Dessus in Taille-Lage. Falls Violen zur Verfügung stehen, sollten sie dazu benutzt werden, die fehlenden Gesangsstimmen zu spielen und der Rest sollte gesungen werden.

Auch die Nonnen, bei denen ja üblicherweise Taille- und Bassstimmen völlig fehlen, sollten es sich nicht nehmen lassen, ebendiese Psalmen zu zwei, drei und vier Stimmen zu singen:
– zweistimmig, der Dessus in der üblichen Lage und der Bass in Haute-contre-Lage.
– dreistimmig, Dessus und Bass wie oben und Taille von Dessus-Stimmen.
– Jene Nonnen, die ein Violenensemble haben, mögen alle Stimmen spielen, die sie benötigen, und den Rest singen; es ist wichtig zu betonen, dass jede Stimme einzeln mit Basso continuo gesungen werden kann.

Genau nach dem von de Gouy beschriebenen Prinzip adaptiert Hervé Niquet das Werk Bouteillers. Dieses im Jahr 1693 komponierte Stück wurde für ein fünfstimmiges gemischtes Vokalensemble (bestehend aus Dessus, Haute-contre, Taille, Basse-taille und Bass) mit Basso-continuo-Begleitung geschrieben. In diesem Fall vertraut Niquet die Dessus-Linie zwei Hautes-tailles an, verändert dadurch das Vokalquintett tiefgreifend und gibt ihm eine ganz spezifische Klangfarbe. Die Dessus-Stimme kippt um eine Oktave nach unten, wird so zur zweiten Stimme und überlässt die Melodielinie einem *superius* (im Original der Haute-contre), die Niquet von vier Hautes-contre ausführen lässt und mit einer kleinen fünfsaitigen Bassviola verdoppelt. Außerdem werden auch alle anderen Stimmen mit Instrumenten verdoppelt, wie es im Barock gang und gäbe war. So ergibt sich das folgende Quintett:

Haute-contre (wie im Original):
  4 Sänger und kleine Bassviola
Haute-taille (im Original Dessus):
  2 Sänger und Viola da gamba
Taille (wie im Original):
  2 Sänger und Violoncello
Basse-taille (wie im Original):
  2 Sänger und Violoncello
Bass (wie im Original):
  2 Sänger und Bassviola

Das gleiche Prinzip wurde auch in Brossards *Stabat mater* angewendet, abgesehen von einigen solistischen Rezitativen, die instrumental interpretiert werden. Was die kleineren Stücke betrifft, die zur Vervollständigung des Gottesdienstes ausgewählt wurden, so stammen diese aus verschiedenen Messen von Frémart, Hugard und Le Prince und aus den *Méditations pour le Carême* von Charpentier. Diese Stücke sind ursprünglich Vokalwerke, werden hier aber rein instrumental wiedergegeben.

Die Aufstellung der Instrumental- und Vokalbesetzung, wie man sie auf dieser Einspielung hören kann, ist folgende: Eine erste Reihe von Instrumentalisten befindet sich in einem Halbkreis vor dem Dirigenten (kleine fünfsaitige Bassviola, Viola da gamba, Violoncello, Violoncello, Bassviola). Dahinter befinden sich fünf Sängergruppen (vier Hautes-contre, zwei Hautes-tailles, zwei Tailles, zwei Basses-tailles und zwei Bässe), wobei sich jede Gruppe hinter dem Instrumentalisten befindet, der sie verdoppelt. Das Continuo befindet sich auf beiden Seiten dieser Aufstellung: links das Orgelpositiv und rechts der Kontrabass (*basse d'archet*). Diese Aufstellung verleiht dem harmonischen Rahmen eine besonders dichte und feierliche Klangqualität und verstärkt den tiefgründigen Ausdruck des Werkes noch, in dem die Männerstimmen häufig Kontraste zwischen polyphonen Versen und intimeren zwei- oder dreistimmigen Versen bilden. Durch das *Stabat mater* Brossards (datiert auf den 31. März 1702 und komponiert für den Chor der Kathedrale von Meaux), mit dem die Messe abschließt, wird die expressive Kraft des Gottesdienstes noch vervollkommnet, und zwar einerseits durch den harmonischen Reichtum und andererseits durch die gewählte Tonart c-Moll, eine Tonart, die Marc-Antoine Charpentier im Abschnitt »énergie des modes« (Tonartencharakteristika) in seinen *Règles de composition* von 1690 als »dunkel und traurig« beschrieben hat.

Die fünfstimmige Kompositionsweise dieser Messe ist typisch französisch und entspricht den Werken, die auch in der Chapelle Royale aufgeführt wurden. Diese Gestaltungsweise, zu der es übrigens weder in Italien noch in Deutschland Entsprechungen gibt, sollte in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts verschwinden.

Die *Missa pro defunctis* ist also Bestandteil des umfangreichen Repertoires, das zu einer Zeit für die Chöre in der Provinz geschaffen wurde, als die musikalische Aktivität dort ebenso intensiv war wie am französischen Hof. Vom Beginn der Regierungszeit Ludwigs XIV. bis zur Französischen Revolution wurden geistliche Werke dieses Typus' parallel zur französischen Motette geschaffen. Sie wurden regelmäßig zu allen Arten von Zeremonien aufgeführt, seien sie gewöhnlich oder außerordentlich, sowohl in der Chapelle Royale als auch in den Kirchen des Königreiches oder in kirchlichen Einrichtungen. Die Aktivitäten der *maîtres de chapelle* wurden damals sehr entschieden unterstützt, da diese die Aufgabe hatten, regelmäßig für Gottesdienste zu komponieren – in einer Zeit, als die religiösen Traditionen mit Inbrunst befolgt wurden.

Fannie Vernaz

ANMERKUNGEN DES HERAUSGEBERS

(1) Die Partitur der *Missa pro defunctis*, die für diese Aufnahme verwendet wurde, wurde bei den Éditions des Abbesses unter dem Titel *Bouteiller, Messe pour les Défunts à 5 voix* veröffentlicht (Paris, 2002). Siehe auch www.editions-abbesses.com.
(2) Um im labyrinthischen Gewirr der französischen Stimm- und Registerbezeichnungen nicht völlig verloren zu gehen,

soll der Versuch unternommen werden, jede dieser Bezeichnungen zu definieren, da sie in der Musik anderer Länder (England, Spanien, Italien oder Deutschland) keine exakten Entsprechungen haben.
Dessus: Sopran.
Haute-contre: Kein Countertenor, sondern ein sehr hoher Tenor (eine Terz über dem Stimmumfang eines heutigen Tenors), der die Bruststimme und eine Mischung aus Kopf- und Bruststimme benutzt.
Taille: Dieser Begriff wird besonders für geistliche Musik benutzt und bezeichnet eine Tenorstimme, die tiefer ist als der Haute-contre und deren Stimmumfang mit der eines Baritons gleichgesetzt werden kann (eine »Klassifizierung«, die zu jener Zeit unbekannt war).
Basse-taille: Bass-Bariton oder Bass.
Haute-taille: Höhere Stimmlage als die des Taille.

Pierre Bouteiller

Requiem

Pierre Bouteiller *dit* «L'Aisné» (El Mayor, ca. 1655/60 - ca. 1717) fue maestro de capilla en Troyes y en Châlons-sur-Marne antes de instalarse en la capital francesa para ejercer su función de «maestro tañedor de viola y otros instrumentos de música». Además de la *Missa pro defunctis*[1] de Bouteiller, podemos numerar trece *petits motets* para una, dos, tres o cuatro voces, violas y bajo continuo y varios *airs* publicados por Ballard y Neaulme de 1716 a 1732. Gracias a los trabajos del musicólogo Martial Leroux (que contribuyó en gran medida al redescubrimiento del músico), sabemos también que Bouteiller compuso dos *Te Deum* (hoy, desgraciadamente perdidos) para circunstancias particulares. Uno fue interpretado durante las fiestas para el nacimiento del duque de Bretaña, primer hijo del duque de Borgoña (nieto de Luis XIV) en 1704, y el otro para celebrar la Paz de Rijswijk en 1697.

Conviene señalar que, sin los trabajos de un teórico y coleccionista como Sébastien de Brossard (1655-1730), la obra de Bouteiller acaso sería totalmente desconocida hoy día. En efecto, Brossard era célebre no solo por sus propias obras musicales sino por toda la música impresa y manuscrita (tratados, partituras de música profana, religiosa o instrumental) que recopiló en el curso de su vida; en 1724, ofreció esta colección al rey y redactó su catálogo, que constituye un verdadero testimonio de la historia musical y estética de una época. Este catálogo es también el reflejo del eclectismo de un hombre cultivado que fue además el primero en publicar un diccionario de música en lengua francesa (1703). En el catálogo de Brossard se encuentran todas las obras de Bouteiller y en particular la obra religiosa bajo forma de manuscrito. Aprendemos así que Bouteiller y Brossard se conocían y probablemente se estimaban, lo que atestigua el catálogo (conservado en la Biblioteca Nacional de Francia) en el que Brossard anotaba refiriéndose a su coetáneo:

Todo ello [motetes y misa] compuesto y muy bien escrito por Pierre Bouteiller l'aîné *cuando era Maestro de Música en Troyes. Luego se encargó del coro de Châlons-sur-Marne, donde lo encontré en 1695 mientras yo volvía de París y me dirigía a Estrasburgo. [...] Le regalé mi primer Libro de Motetes que acababa de editar Ballard y, con igual correspondencia, él me dio esta partitura manuscrita que sigo conservando con un cuidado extremo, considerándola como una de las mejores de mi biblioteca.*

Concluir esta grabación, dedicada a la *Missa pro defunctis* de Bouteiller, con el *Stabat mater* de Brossard es por tanto una idea pertinente, una suerte de homenaje de Bouteiller a Brossard (o a la inversa); es también la ocasión para confrontar a dos compositores cuyos estilos son próximos y propicios a la emoción y a la expresividad, dado el carácter muy intimista de una música que mantiene una muy estrecha relación con el texto.

Esta grabación no solo presenta la *Missa pro defunctis* de Bouteiller en su versión integral; ofrece además al oyente la reconstitución de un oficio de difuntos tal como podía organizarse en la época barroca según los cantantes (aquí voces masculinas) y los instrumentos disponibles. Las piezas complementarias que se intercalan en la obra de Bouteiller, las de compositores como Henri Frémart, Marc-Antoine Charpentier, Pierre Hugard, o Louis Le Prince, corroboran esta idea del maestro de capilla de la época barroca teniendo que construir su oficio no solo a partir de los medios a su disposición, sino también de sus conocimientos, de su apetencia y del carácter que quería dar a la ceremonia. Así Hervé Niquet, a la manera de un maestro de capilla, «compone» su oficio con los ingredientes de una época en la que la devoción provocó el nacimiento de numerosas obras maestras musicales. La seguridad de Hervé Niquet en este repertorio proviene de un cuidadoso análisis de las fuentes y de la tradición religiosa barroca que le permiten asumir decisiones originales. La experiencia de esta *Missa pro defunctis* que el director decide encargar únicamente a voces masculinas es una de las numerosas combinaciones descritas en 1650 por el compositor Jacques de Gouy en su prefacio de los *Airs à quatre parties sur la paraphrase des pseaumes de Godeau* (París, R. Ballard, 1650):

Los eclesiásticos y los religiosos, que en general no tienen dessus[2] *ni, casi,* hautes-contre*, podrán cantar los salmos a 2, a 3 y a 4 partes según el número de personas disponibles:*
– A dos partes, el dessus *se cantará en voz de* taille *y el bajo tal como está escrito, o si no la* taille *y el bajo conjuntamente.*
- A tres, el dessus *en* taille*, y la* taille *y el bajo en el registro natural.*
- A cuatro, si tienen hautes-contre*, el* dessus *se cantará en* taille *y las otras tres partes se cantarán tal como vienen anotadas en sus libros. Esta manera es la menos perfecta; sobre todo que en este caso la* haute-contre *será más alta que el* dessus *cantado en voz de* taille. *Si poseen violas, las usarán para interpretar las voces que faltan y cantarán las demás.*

Las religiosas, aunque no suelen tener ni taille *ni bajo, no dejarán de cantar los mismos salmos a 2, a 3 y 4 partes:*
- A dos, el dessus *ha de cantarse de la manera normal y el bajo en voz de* haute-contre.
- A tres, el dessus *y el bajo como precedentemente y la* taille *en voz de* dessus.
- Y las religiosas que poseen un conjunto de violas interpretarán con ellas las partes que necesitan, y cantarán las demás; conviene señalar, sin embargo, que se pueden cantar todas las partes separadamente con el bajo.

Hervé Niquet adapta pues la obra de Bouteiller basándose en este principio descrito por de Gouy. Compuesta en 1693, esta pieza fue escrita para cinco voces mixtas, *dessus*, *hautes-contre, tailles, basses-tailles* y bajos (o *basses-contre*) , acompañadas por el bajo continuo. Aquí, Hervé Niquet confía la línea de los *dessus* a dos *hautes-tailles*, alterando así el quinteto vocal y dándole un color peculiar. La parte de *dessus* pasa a la octava inferior convirtiéndose en segunda voz, y dejando su sitio a una parte de *superius* (en el origen, la parte de los *hautes-contre*) que Hervé Niquet confía a cuatro *hautes-contre* doblados por un bajo de violín pequeño de cinco cuerdas. Y como lo requerían a menudo las costumbres de la época, cada voz está doblada por un instrumento. Se obtiene así el siguiente quinteto:

Hautes-contre (como en el original):
4 cantantes y bajo de violín pequeño
Hautes-tailles (*dessus* en el original):
2 cantantes y viola *da gamba*
Tailles (como en el original):
2 cantantes y violonchelo
Basses-tailles (como en el original):
2 cantantes y violonchelo
Basses (como en el original):
2 cantantes y bajo de violín

Se aplica el mismo principio en el *Stabat mater* de Brossard, exceptuando algunos recitados solistas interpretados por los instrumentistas. En cuanto a las pequeñas piezas que completan el oficio, provienen de varias misas de Frémart, Hugard y Le Prince, y de las *Méditations pour le Carême* de Charpentier. Estas piezas, vocales en la composición original, se interpretan aquí en versión instrumental.

La disposición de los efectivos vocales e instrumentales que se escuchan en esta grabación es la siguiente: una primera fila de instrumentistas formando un semicírculo enfrente del director de orquesta (bajo de violín pequeño, viola *da gamba*, violonchelo, violonchelo, bajo de violín); detrás de esta primera fila, se sitúan cinco grupos de cantantes (cuatro *hautes-contre*, dos *hautes-tailles*, dos *tailles*, dos *basses-tailles* y dos bajos), cada grupo está asociado al instrumentista que lo dobla. El continuo se sitúa de cada lado de esta disposición: a la izquierda, el órgano positivo y a la derecha, el contrabajo (*basse d'archet*). Esta disposición da un color peculiar a la masa armónica, densa y grave, y refuerza el carácter profundo de la obra cuando las voces masculinas ofrecen diferentes contrastes entre los versículos polifónicos y otros, más íntimos, a dos o tres voces. El *Stabat mater* de Brossard (compuesto el 31 de marzo de 1702 para el coro de la catedral de Meaux) interpretado como conclusión de la misa, permite incrementar el poder expresivo del oficio, no solo gracias a la riqueza de sus armonías sino también por la tonalidad escogida, do menor, tono «oscuro y triste» según lo describe Charpentier en el cuadro de la «energía de los modos» incluido en las *Règles de composition* de 1690.

La escritura en cinco partes de esta *Missa pro defunctis* es típicamente francesa y es la que se podía escuchar en las obras interpretadas en la Chapelle Royale. Esta concepción, sin equivalente en Italia, ni en Alemania, desaparecerá en la segunda mitad del siglo XVIII.

La *Missa pro defunctis* se inscribe en la amplia producción del repertorio de los coros de provincia donde la actividad musical era, en esta época, tan intensa como en la corte de Francia. La producción de este tipo de música sacra existió, en paralelo con el motete francés, desde el principio del reinado de Louis XIV hasta la Revolución francesa, y se solía interpretar regularmente para toda clase de ceremonias, ordinarias o extraordinarias, tanto en la Chapelle Royale como en las iglesias del reino o en las instituciones religiosas. La actividad de los maestros de capilla requería entonces un esfuerzo constante, pues tenían que componer regularmente para los oficios en una época en la que se seguía la tradición religiosa con fervor.

Fannie Vernaz

NOTAS DEL EDITOR

(1) La partitura de la *Misa de difuntos* utilizada en esta grabación está publicada por Éditions des Abbesses con el título de *Bouteiller, Messe pour les Défunts à 5 voix* (Paris, 2002). Véase también www.editions-abbesses.com.

(2) Para no perderse demasiado en el laberinto barroco de las voces francesas, conviene intentar definir cada una de ellas, pues no tienen equivalentes exactos en las músicas de los demás países (Inglaterra, España, Italia o Alemania).

Dessus: soprano.

Haute-contre: no es un contratenor sino un tenor, de registro muy agudo (una tercera más alto que el registro del tenor actual) con voz de pecho y mixta (pecho y cabeza).

Taille: específicamente usada en la música religiosa, es una voz de tenor más grave que el *haute-contre*. Su tesitura puede recubrir la de un barítono («clasificación» desconocida en la época).

Basse-taille: barítono-bajo o bajo.

Haute-taille: voz más alta que la *taille*.

photos: Eric de Fontenay

Frédéric Albou, David Witczak, Didier Bouture, Paul-Henry Vila, Nils de Dinechin, Frédéric Bétous, Yann Rolland.
Eric de Fontenay, Gauthier Fenoy, Tormod Dalen, Hervé Niquet, Luc Devanne, Justin Bonnet.
Nicolas Maire, Marion Middenway, Elisabeth Geiger, Julie Mondor.
Edmond Hurtrait, François Saint-Yves, Yuka Saïtô, Pascal Richardin.

02/04 Requiem aeternam

Requiem aeternam dona eis, Domine,
Et lux perpetua luceat eis.

Give unto them eternal rest, O Lord:
and let perpetual light shine upon them.

Le repos éternel donne-leur, ô
Seigneur, et que la lumière infinie
s'illumine pour eux.

Herr, gib ihnen die ewige Ruhe,
und das ewige Licht leuchte
ihnen.

Concédeles, Señor, el reposo
eterno, y que la luz perpetua brille
para ellos.

03 Te decet hymnus

Te decet hymnus, Deus, in Sion,
Et tibi reddetur votum in Jerusalem.
Exaudi orationem meam;
ad te omnis caro veniet.

A hymn, o God, becometh thee in Zion
and a vow shall be paid to thee in Jerusalem.
O hear my prayer,
all flesh shall come to thee.

Il convient de te louer, Dieu, dans
Sion, et qu'un vœu te soit acquitté
dans Jérusalem. Ecoute ma
supplication ; jusqu'à toi viendra
toute chair.

O Gott, dir gebührt ein Loblied in
Zion, dir erfülle man sein Gelübde
in Jerusalem. Erhöre mein Gebet,
zu dir kommt alles Fleisch.

Conviene alabarte, Dios, en Sión,
y que un voto a ti hecho sea
cumplido en Jerusalén. Escucha
mi oración; hasta ti llegará toda
carne.

06/08 Kyrie

Kyrie eleison.

Lord have mercy upon us.

Seigneur, aie pitié.

Herr, erbarme dich.

Señor, ten piedad.

09 Si ambulem

Si ambulem
In medio umbrae mortis
Non timebo mala quoniam tu mecum es Domine.

For even though I walk
through the shadow of death,
no evil will I fear, for you are with me, O Lord.

Car quand même je marcherai
au milieu de l'ombre de la mort,
je ne craindrai aucun mal parce
que tu es avec moi.

Und wenn ich auch wandelte
inmitten der Schatten des Todes,
so fürchte ich kein Unheil, denn
du, Herr, bist bei mir.

Aunque ande en medio de las
sombras de la muerte, no temería
ningún mal porque estás conmigo
Señor.

10 Virga tua

Virga tua
Et baculus tuus ipsa me
Consolata sunt.

Your rod
and your staff
have comforted me.

Ta verge et ton bâton ont été le
sujet d'une grande consolation
pour moi.

Dein Stecken und dein Stab
trösten mich.

Tu rama y tu bastón fueron para
mí gran consuelo.

12 Offertorium

Domine Jesu Christe,
Rex gloriae,
Libera animas
Omnium fidelium defunctorum
De poenis inferni
Et de profundo lacu.

O Lord Jesus Christ,
King of Glory,
deliver the souls
of all the faithful departed
from the torments of hell
and from the bottomless pit.

Seigneur, Jésus Christ, Roi de
gloire, libère les âmes de tous les
fidèles défunts des supplices de
l'Enfer et du Lac insondable.

O Herr Jesus Christus,
ruhmreicher König, befreie die
Seelen aller verstorbenen
Gläubigen von den Höllenstrafen
und von dem tiefen See.

Señor, Jesucristo, Rey de gloria,
libera las almas de todos les fieles
difuntos de los suplicios del
infierno y del lago insondable.

Libera eas de ore leonis
Ne absorbeat eas tartarus,
Ve cadant in obscurum.

Deliver them from the mouth of the lion,
lest Tartarus swallow them up,
lest they fall into darkness.

Libère-les de la gueule du Lion ;
que le Tartare ne les dévore,
qu'elles ne choient au lieu obscur.

Rette sie vor dem Rachen des
Löwen, auf dass sie nicht die
Hölle verschlinge, auf dass sie
nicht in die Finsternis stürzen.

Libéralas de las fauces del león,
que el Tártaro no las devore, que
no caigan en la oscuridad.

Sed signifer sanctus Michael
Representet eas
In lucem sanctam
Quam olim Abrahae
Promisisti,
Et semini ejus.

But let Saint Michael, your standard-bearer,
guide them
into the holy light,
which of old
you did promise to Abraham
and to his seed.

Mais que Ton porte-enseigne
Saint-Michel les reconduise dans
la sainte lumière, qu'autrefois Tu
as promise à Abraham et à sa race.

Sondern der Feldzeichenträger,
der heilige Michael, führe sie ins
heilige Licht, wie du es einst
Abraham und seinem Samen
versprochen hast.

Pero que tu estandarte San Miguel
las reconduzca a la santa luz, que
antaño a Abraham prometiste y a
su descendencia.

14 Sanctus

Sanctus, sanctus, sanctus,
Dominus Deus Sabaoth
Pleni sunt caeli et terra
Gloria tua.
Hosanna in excelsis.
Benedictus qui venit
in nomine Domini.
Hosanna in excelsis.

Holy, holy holy,
Lord God of hosts.
Heaven and earth
are full of Thy glory.
Hosanna in the highest.
Blessed is he who comes
in the name of the Lord.
Hosanna in the highest.

Saint, saint, saint le Seigneur Dieu des Armées. Les cieux et la terre sont emplis de ta gloire. Hosanna au plus haut des cieux. Beni soit celui qui vient au nom du Seigneur. Hosanna au plus haut des cieux.

Heilig, heilig, heilig. Gott, Herr aller Mächte und Gewalten. Erfüllt sind Himmel und Erde von Deiner Herrlichkeit. Hosanna in der Höhe. Hochgelobt sei, der da kommt im Namen des Herrn. Hosanna in der Höhe.

Santo, santo, santo, Señor Dios de las multitudes. Llenos están los cielos y la tierra de tu gloria. Hosanna en lo más alto. Bendito sea el que viene en nombre del Señor. Hosanna en lo más alto.

16 Elevatio: Pie Jesu

Pie Jesu Domine,
Dona eis requiem sempiternam.

Sweet Lord Jesus,
grant them eternal rest.

Doux Seigneur Jésus, accordez leur le repos.

Gütiger Herr Jesus, gib ihnen ewige Ruhe.

Dulce Jesús Señor, concédeles el reposo eterno.

18 Agnus Dei

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
Dona eis requiem sempiternam.

Lamb of God, who takest away the sins of the world, grant them rest.

Agneau de Dieu, qui ôtes les péchés du monde, donne leur le repos éternel.

Lamm Gottes, du nimmst hinweg die Sünden der Welt: Gib ihnen die Ruhe.

Cordero de Dios que quitas los pecados del mundo, concédeles el reposo eterno.

20 Postcommunio: Lux aeterna

Lux aeterna luceat eis, Domine,
Cum sanctis tuis in aeternum, quia pius es.

Let perpetual light shine upon them, O Lord:
with thy saints for ever, for thou art merciful.

Que la lumière éternelle brille pour eux, Seigneur, avec tes saints dans l'éternité, parce que tu es bon et juste.

Das ewige Licht leuchte ihnen, o Herr, bei deinen Heiligen in Ewigkeit, denn du bist mild.

Que la luz eterna brille para ellos, Señor, con tus santos por la eternidad, porque eres piadoso.

22 Cujus animam gementem

Cujus animam gementem
constristatam et dolentem
pertransivit gladius.

Her lamenting soul,
afflicted and grieving,
was pierced by a sword.

Alors, son âme gémissante
toute triste et toute dolente
un glaive la transperça.

Als seine klagende Seele, / voller
Traurigkeit und Schmerz, / von
einem Schwert durchbohrt wurde.

Su alma gimiente
triste y doliente
fue atravesada por una espada.

23 O quam tristis

O quam tristis et afflicta
fuit illa benedicta,
mater Unigeniti.

Oh, sad and anguished
was that blessed Mother
of her only-begotten Son.

Qu'elle était triste, anéantie,
la femme entre toutes bénie,
la Mère du Fils de Dieu !

Wie war sie von Traurigkeit
überwältigt, / ohne Tränen zu
vergießen, / wie sie solch große
Pein erträgt?

Qué triste y afligida,
era la mujer entre todas bendecida,
madre del unigénito.

25 Quis est homo

Quis est homo qui non fleret
matrem Christi si videret
in tanto supplicio?

Which man would not weep
to see the Mother of Christ
enduring such torment?

Quel homme sans verser de pleurs
verrait la Mère du Seigneur
endurer si grand supplice ?

Wer könnte die Mutter des Herrn
betrachten / ohne Tränen zu
vergießen, / wie sie solch große
Pein erträgt?

¿Quién es el hombre que no lloraría
viendo a la Madre de Cristo
en tan gran suplicio?

Quis non posset contristari
Christi Matrem contemplari
dolentem cum Filio?

Who would not grieve
gazing upon the Mother of Christ,
sorrowing with her Son?

Qui pourrait dans l'indifférence
contempler en cette souffrance
la Mère auprès de son Fils ?

Wer könnte gleichgültig bleiben, /
wenn er die Mutter bei ihrem
Sohne / solch großes Leid
erdulden sieht?

¿Quién no se afligiría
contemplando a la Madre de Cristo
sufrir al lado de su Hijo?

26 Pro peccatis suae gentis

Pro peccatis suae gentis
vidit Jesum in tormentis
et flagellis subditum.

For all the sins of his people,
she saw Jesus in agony
and subject to the scourge.

Pour toutes les fautes humaines,
elle vit Jésus dans la peine
et sous les fouets meurtri.

Für alle Sünden der Menschen /
Sieht sie Jesus leiden / und von
Geißeln gequält werden.

Por todos los pecados humanos,
vio Ella a Jesús en los tormentos
y por el látigo lastimado.

27 Vidit suum dulcem natum

Vidit suum dulcem natum
moriendo desolatum
dum emisit spiritum.

She saw her dearest Son
dying, abandoned
as he gave up his spirit.

Elle vit l'Enfant bien-aimé
mourir tout seul, abandonné,
et soudain rendre l'esprit.

Sie sieht, wie ihr geliebtes Kind /
alleine und verlassen stirbt / und
wie plötzlich seine Seele
entweicht.

Vio Ella a su dulce Hijo
morir desolado,
y súbitamente exhalar el espíritu.

29 Sancta Mater, istud agas

Sancta Mater, istud agas,
crucifixi fige plagas
cordi meo valide.

Holy Mother, transfix
the wounds of the Crucified one
securely in my heart.

Mère sainte, daigne imprimer
les plaies de Jésus crucifié
en mon cœur très fortement.

Heilige Mutter, drücke doch / die
Wunden des gekreuzigten Jesus /
voll Kraft auch in mein Herz.

Santa Madre, dígnate imprimir
las llagas del crucificado
en mi corazón, con fuerza.

31 Virgo virginum praeclara

Virgo virginum praeclara
mihi jam non sis amara
fac me tecum plangere.

Virgin peerless amongst virgins,
do not refuse me this,
let me share your grief with you.

Vierge des vierges, toute pure,
ne sois pas envers moi trop dure,
fais que je pleure avec toi.

Du reinste Jungfrau aller
Jungfrauen, / sei nicht allzu hart zu
mir, / lass mich mit dir weinen.

Virgen de las vírgenes, preclara,
no seas conmigo demasiado dura,
haz que llore contigo.

33 Quando corpus morietur

Quando corpus morietur
fac ut animae donetur
paradisi gloria.
Amen.

When my body dies
grant that my soul be given
the glory of Paradise.
Amen.

A l'heure où mon corps va mourir,
a mon âme fais obtenir
la gloire du paradis.
Amen.

Wenn mein Leib einst sterben
muss, / lass meine Seele / den
Ruhm des Paradieses erlangen.
Amen.

Cuando muera mi cuerpo,
haz que le sea dado a mi alma
la gloria del paraíso.
Amén.

Hervé Niquet and Le Concert Spirituel on Glossa *(selection of titles)*

Marc-Antoine Charpentier
Missa Assumpta est Maria
Le Concert Spirituel / Hervé Niquet
Glossa GCDSA 921617

Marc-Antoine Charpentier
Messe & Te Deum à huit voix
Le Concert Spirituel / Hervé Niquet
Glossa GCDSA 921611. SACD

Marc-Antoine Charpentier
Messe pour Mr de Mauroy
Le Concert Spirituel / Hervé Niquet
Glossa Cabinet GCD C81602

Marc-Antoine Charpentier
Leçons de Ténèbres
Le Concert Spirituel / Hervé Niquet
Glossa Cabinet GCD C81604

Joseph Bodin de Boismortier
Daphnis & Chloé
Le Concert Spirituel / Hervé Niquet
Glossa GCD 921618. 2 CDS

Andromaque
André-Ernest-Modeste Grétry
Le Concert Spirituel / Hervé Niquet
Glossa GCD 921620. 2 CDS

King Arthur (DVD)
Henry Purcell
Le Concert Spirituel / Hervé Niquet
Glossa GVD 921619

Jean-Baptiste Lully
Proserpine
Le Concert Spirituel / Hervé Niquet
Glossa GCD 921615. 2 CDS

Marin Marais
Sémélé
Le Concert Spirituel / Hervé Niquet
Glossa GCD 921614. 2 CDS

Georg Friedrich Haendel
Water Music & Fireworks
Le Concert Spirituel / Hervé Niquet
Glossa GCDSA 921616. SACD

Other recent Glossa releases

Cristofaro Caresana
L'Adoratione de' Maggi
I Turchini / Antonio Florio
Glossa GCD 922601

L'Amor de Lonh
Medieval songs of love and loss
Ensemble Gilles Binchois / Dominique Vellard
Glossa GCD P32304

Cecus
Colours, blindness and memorial
Graindelavoix / Björn Schmelzer
Glossa GCD P32105

Claudio Monteverdi et al.
Il Nerone, ossia L'incoronazione di Poppea
La Venexiana / Claudio Cavina
Glossa GCD 920916. 3 CDS

'Round M
Monteverdi meets jazz
La Venexiana / Claudio Cavina
Glossa GCD P31917

Johann Sebastian Bach
Sonatas for viola da gamba and harpsichord
Paolo Pandolfo, Markus Hünninger
Glossa GCD 920411

Johann Sebastian Bach
Mass in B minor
Orchestra of the 18th Century / Frans Brüggen
Glossa GCD 921112. 2 CDS

Georg Friedrich Haendel
Apollo e Dafne (Italian Cantatas, vol. VII)
La Risonanza / Fabio Bonizzoni
Glossa GCD 921527

William Hayes
The Passions
La Cetra Barockorchester Basel / Anthony Rooley
Glossa GCD 922501

Richard Jones
Sets of Lessons for the Harpsichord
Mitzi Meyerson
Glossa GCD 921805. 2 CDS

photo: Nicole Bergé

LE CONCERT SPIRITUEL
42, rue du Louvre
75001 Paris
France

tel +33 (0)1 40261131 – fax +33 (0)1 40139135
Chantal de Corbiac, General Manager (chantal@concertspirituel.com)
Aude Massiet du Biest, Development & Tour Manager (audemassietdubiest@wanadoo.fr)
Juliana Richard, Tour Manager (julianarichard@concertspirituel.com)
Isabelle Pichon-Varin, Production Manager (isabelle@concertspirituel.com)
Manon Pailler, Production Manager (manon@concertspirituel.com)

www.concertspirituel.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
Carl-Benz-Straße, 1
D-69115 Heidelberg
info@musicontact-germany.com / www.musicontact-germany.com