Johann Caspar Kerll

Missa non sine quare

La Risonanza

Fabio Bonizzoni

Recording: May 1999, Chiesa di San Lorenzo, Laino (Italy)
Recording engineer: Roberto Chinellato
Premastering: Roberto Meo
Recording supervisor: Andrea Dandolo
Digital Editing: Sigrid Lee
Production: Roberto Meo & Sigrid Lee
Booklet editor: Susanne Lowien
Layout: Joachim Berenbold
Translations: Peter Weber (deutsch) / Sigrid Lee (English) / Nina Bernfeld (français)
Cover photo: Michael Baumgartner (www.michaelbaumgartner.de)
℗ 1999 © 2012 Note 1 Music GmbH, Heidelberg, Germany
CD manufactured by Sony DADC – Made in Austria

Johann Caspar Kerll
(1627-1693)

Missa non sine quare

München 1689

La Risonanza

Elisa Franzetti · soprano
Emanuele Bianchi · countertenor
Mario Cecchetti · tenor
Sergio Foresti · bass

Carla Marotta, David Plantier · violins
Peter Birner · cornett
Olaf Reimers · violoncello
Giorgio Sanvito · violone
Ivan Pelà · theorbo

Fabio Bonizzoni

organ & direction

Johann Caspar Kerll (1627-1693)

Missa non sine quare

	INTROITUS	
1	*Cibavit eos* (gregorian)	1'03
2	KYRIE, CHRISTE, KYRIE *	3'31
3	GLORIA *	4'49
	GRADUALE	
4	*Sonata in F major* for zwo violins & b.c.	6'32
5	CREDO *	7'15
	OFFERTORIUM	
6	*Plaudentes Virgini* for soprano, alto, tenor, bass & b.c.	3'45
7	SANCTUS ET BENEDICTUS *	4'17
8	AGNUS DEI *	2'18
	COMMUNIO	
9	*Ama cor meum* for alto, tenor, two violins & b.c.	7'25
10	*Dignare me* for soprano, alto, bass & b.c.	2'34
	POST COMMUNIO	
11	*Sonata in G minor* for two violins, bass & b.c.	7'13
	DEO GRATIAS	
12	*Regina caeli laetare*	2'31

* from J. C. Kerll: *Missa non sine quare*

Johann Caspar Kerll war gegen Ende des 17. Jahrhunderts einer der größten Kontrapunktiker seiner Zeit, wie seine zahlreichen Messen im *stile concertato* belegen. Kerll wurde am 9. April 1627 in Sachsen geboren und erhielt die ersten Orgellektionen von seinem Vater. Noch sehr jung wurde er von Erzherzog Leopold-Wilhelm, dem Bruder Kaiser Ferdinands III., nach Wien eingeladen, um die Stelle als Hoforganist anzutreten und beim Kapellmeister des kaiserlichen Hofs, Giovanni Valentini, Kontrapunkt zu studieren. Als der Erzherzog die raschen Fortschritte des Heranwachsenden bemerkte, entschied er, ihn nach Rom zu schicken, wo er bei dem berühmten Carissimi ausgebildet werden sollte. Es ist nicht ausgeschlossen, dass er bei diesem Aufenthalt auch Girolamo Frescobaldi kennenlernte.

Um das Jahr 1647 nahm Leopold-Wilhelm, der gerade zum Generalstatthalter der Spanischen Niederlande ernannt worden war, seinen Organisten mit nach Brüssel. Ende Februar 1656 wurde Kerll zum Vizekapellmeister am Münchner Hof des Kurfürsten Ferdinand Maria von Bayern ernannt, und fünf Monate später erhielt er im Alter von 29 Jahren den Titel eines Kapellmeisters. Er war nach vielen Jahrzehnten der erste Deutsche, der dieses Amt innehatte. Anlässlich der prunkvollen Krönung Kaiser Leopolds im Sommer 1658 in Frankfurt schrieb Kerll eine Messe und wurde eingeladen, während der Zeremonie die Orgel zu spielen. Die Bewunderung des Kaisers für den Musiker war so groß, dass er – laut Mattheson – 1664 entschied, ihn in den Adelsstand zu erheben. In München komponierte Kerll einige Opern. Obwohl er als Komponist sehr geachtet war, führten seine vielleicht allzu fortschrittlichen Vorstellungen zu Konflikten mit seinen Kollegen, weshalb er schließlich 1673 von seinem Amt zurücktrat.

Nachdem er 1674 nach Wien umgezogen war – in den 17 Jahren in bayerischen Diensten hatte er nie aufgehört, Messen für den Kaiser zu komponieren –, wurde er wohl zunächst Organist am Stephansdom (wo Pachelbel angeblich sein Schüler und Assistent war) und in der Folge Erster Organist des kaiserlichen Hofs (März 1677), ein Amt, das er bis kurz vor seinem Tod im Jahre 1693 bekleidete. Andererseits hinderten ihn seine Pflichten in Wien nie daran, auch für den bayerischen Hof weiterzuarbeiten. Vor allem nach der Niederlage der Türken, die 1683 Wien sechzig Tage lang belagert hatten, verbreitete sich der Ruhm Kerlls in ganz Europa.

Insgesamt 18 seiner Messen sind erhalten, von denen nur die erste, ein Ferdinand Maria von Bayern gewidmetes *Requiem à 5* (1669) im alten Stil a cappella geschrieben ist. Alle anderen sind im *stile concertato*, d. h. für Solostimmen, Chor (oder Chöre) im Ripieno, verschiedene Instrumente (Geigen, Gamben, Posaunen)

und Generalbass komponiert. Diese Art von Konzertmessen war für große liturgische Feiern in Italien sehr verbreitet und erreichte ihren Gipfel in Venetien und in Bologna im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts. Leopold I., selbst ein beachtlicher Musiker und Komponist, hatte eine Leidenschaft für Kirchenmusik im Konzertstil. Tatsächlich bestellte er bei verschiedenen italienischen Komponisten – darunter Antonio Lotti in Venedig und Giovanni Paolo Colonna in Bologna – Kopien ihrer kirchenmusikalischen Werke im *stile concertato*. Daher orderte er bei mehreren italienischen Komponisten (darunter Antonio Lotti aus Venedig und Giovanni Paolo Colonna aus Bologna) Abschriften ihrer Messen, deren Partituren, die alle das kaiserliche Wappen tragen, man noch heute in der Österreichischen Nationalbibliothek bewundern kann. Die Anstrengungen Kerlls in seinen Wiener Jahren hinsichtlich der Komposition kirchenmusikalischer Werke in diesem Stil dürfen daher nicht verwundern.

Es gibt keinen Zweifel, dass die dem Kaiser gewidmete und 1689 von Johannes Jäcklin in München gedruckte Sammlung *MISSAE SEX A IV.V.VI. Vocibus in Ripieno, Adjuncta una pro Defunctis cum seq. Dies Irae* eine der bedeutendsten Veröffentlichungen Kerlls ist. In einem langen Vorwort erklärt er dem Leser die Bedeutung der Titel der sechs Messen. Die hier eingespielte *Missa non sine quare* ist die erste der Sammlung, deren einziges vollständig erhaltenes Exemplar sich im Civico Museo Bibliografico Musicale (AA 141) von Bologna befindet. Eine weitere, wenn auch unvollständige Kopie (mit nur 10 der 19 Stimmbücher) gehört der Bayerischen Staatsbibliothek in München. Eine handschriftliche Partitur der gesamten Sammlung aus dem Jahre 1866 und eine weitere Partitur, die nur die *Missa non sine quare* enthält, werden in der Bibliothek des Benediktinerklosters von Kremsmünster in Österreich aufbewahrt.

Der Titel *non sine quare* bedeutet „nicht ohne Grund". Kerll erklärt, dass die fünf Teile im Ordinarium seiner Messe auf einem Orgelthema aus der Sammlung *Modulatio Organica super Magnificat* (München 1686) beruhen, die er 1679 während der großen Pest in Wien geschrieben hatte. Er wollte eine Messe über ein Thema komponieren, das er in höchstem Grade ausführen konnte, um so eine große thematische Einheit mit meisterhafter Ökonomie der Mittel zu erzielen, und gab ihr deshalb einen sozusagen persönlichen Titel. Die Messe ist für vier Solostimmen (Sopran, Alt, Tenor, Bass), vierstimmigen Chor im Ripieno, zwei obligatorische Violinen und Generalbass komponiert. Sie ist eine der drei Messen der Sammlung, in denen der Komponist keine weiteren Instrumente einsetzt (wie etwa Gamben, Posaunen etc.) als nur die zwei Violinen, auch wenn er im Vorwort erwähnt, dass man im Blas- oder Streichinstrumente hinzufügen könne, um die Stimmen zu verdoppeln.

Wie oben bereits angedeutet, gibt Kerll in dieser Messe eine Probe seiner unbestreitbaren Meisterschaft in der Kunst kontrapunktischer Strukturen. Sowohl in den Solopassagen als auch in den Tutti komponiert er herausragende imitatorische Kontrapunkte, wobei er vor allem in den Tutti den gelehrten Stil immer mit homophonen Passagen oder freieren mehrstimmigen Abschnitten abwechselt. Kerll behandelt expressive Dissonanzen auf recht traditionelle Weise, aber er zeigt einen „moderneren" Ansatz bei den schnellen Fortschreitungen und melodischen Verzierungen. Wenn er zwei oder mehrere entgegengesetzte chromatische Motive gleichzeitig einsetzt, erzielt er ergreifende Effekte.

Die melodische Erfindungsreichtum, die kontrapunktische Raffinesse und die harmonische Kühnheit Kerlls werden noch zwanzig Jahre später von J. S. Bach bewundert. Auch Händel schätzte Kerll sehr, wie die vielen Motive aus Kerlls Werken für Tasteninstrumente bezeugen, die Händel für seine eigenen Kompositionen „ausborgte".

Das Ordinarium der *Missa non sine quare* wird in dieser Aufnahme durch die Propriumssätze ergänzt, mit einer Auswahl von Sonaten für das Graduale und die Postcommunio (aus verschiedenen, zu Lebzeiten des Komponisten nicht publizierten Manuskripten) und drei *Sacrae Cantiones* (für das Opfer und die Kommunion) aus der 1669 in München gedruckten Sammlung der 26 *Delectus sacrarum cantionum*.

Marc Vanscheeuwijck

Die Wahl der Instrumente ist eines der ersten Probleme, mit denen man sich bei der Vorbereitung eines Programms auseinandersetzen muss. Oft bestehen keine Zweifel über die Absichten des Komponisten, manchmal aber muss man verschiedene Möglichkeiten prüfen, um zur besten Lösung zu gelangen. Unsere Entscheidung, dieses Programm wie eine wirkliche Messe zu strukturieren, also die Sätze der *Missa non sine quare*, in denen nur das Ordinarium vertont wird, mit anderen Sätzen für das Proprium abzuwechseln, die nicht zu dieser Messkomposition gehören, hat einige Fragen bezüglich der Instrumentierung nach sich gezogen. Das Manuskript der *Missa non sine quare*, das im Benediktinerkloster von Kremsmünster aufbewahrt wird, trägt die folgende Überschrift: *Missa a 6. Canto, Alto, Tenore, Basso e Canto ripieno. 2 Violini, Organo con Violone*. Die beiden Stimmbücher für den Canto und den Basso continuo tragen darüber hinaus die Anweisung *Solo* und *Ripieno*.

Während die moderne Ausgabe einen Wechsel von Soli und Ripieno in allen Stimmen suggeriert, haben wir uns für eine andere Lösung entschieden, welche ihre Berechtigung direkt aus dem überlieferten Originalmaterial bezieht, das aus Stimmbüchern für die einzelnen Gesangsstimmen, die Violinen, den Basso continuo und den Canto ripieno besteht. Letzteres unterscheidet sich vom Stimmbuch des Canto nur durch ein sehr bedeutsames Detail: das Fehlen des Textes. Daher haben wir uns entschlossen, die Verstärkung der

Sopranstimme nicht einem anderen Sänger zu übertragen, sondern einem Instrument. Der Zink erschien uns sowohl aus historischen als auch aus stilistischen Gründen dazu am besten geeignet. Beim Basso continuo haben wir die originale Abwechslung von Soli und Ripieno beibehalten, indem wir die Soli nur vom Violoncello ausführen ließen und die Ripieno-Abschnitte durch Violoncello und Violone. All das hat es uns ermöglicht, eine ideale Transparenz in der Ausführung der Stimmen zu erreichen (wesentlich größer als im Falle einer einfachen Verdopplung aller Stimmen), ohne die Wirkung der Tutti-Passagen zu schmälern, die im Gegenteil durch die Verstärkung der Außenstimmen sogar noch hervorgehoben werden.
Nachdem wir unsere Zweifel hinsichtlich der Messe überwunden hatten, mussten wir noch die offenen Fragen im Hinblick auf anderen Kompositionen lösen, die sich aus dem Einschieben unterschiedlicher Stücke zwischen den einzelnen Sätzen der Messe ergaben. Es schien uns in der Tat logisch, die ausgewählte Besetzung nicht durch zusätzliche Sänger oder Instrumentalisten zu „modifizieren", sondern entsprechend der Praxis der damaligen Zeit die Kompositionen an das verfügbare Ensemble anzupassen.
Tatsächlich gab es nur in zwei Fällen Probleme: bei der *Sonate in g-Moll* und vor allem beim *Regina caeli*. Die *Sonate in g-Moll* (die in der Bibliothek von Uppsala aufbewahrt wird) trägt die – im Übrigen nicht vom Komponisten stammende – Anweisung *a 2 violini, viola da gamba e basso continuo*. Die konzertierende Gambenstimme ist jedoch vollständig im Tonumfang des Violoncellos geschrieben und passt genau zu diesem Instrument. Wir haben daher nicht gezögert, im Kontext der Messe die Anweisung des anonymen Kopisten nicht zu beachten und die Gambenstimme mit dem Violoncello zu besetzen. Das *Regina caeli*, das ursprünglich für fünf Stimmen (Sopran, Alt, zwei Tenöre, Bass und Generalbass) gedacht war und mit der zusätzlichen Anweisung *pleno choro si placet* versehen ist, stellte uns vor größere Probleme, da wir keinen zweiten Tenor zur Verfügung hatten. Unsere Kompromisslösung gründet sich auf die Mischung von Stimmen und Instrumenten, wobei der Zink die zweite Tenorstimme übernahm. Die Anweisung „pleno choro" wurde von uns als Anregung aufgefasst, die Sopran- und Altstimme durch die beiden Violinen zu verdoppeln. Das Ergebnis erscheint uns stilistisch einwandfrei; es passt auch perfekt zum freudigen Charakter des *Deo gratias*.

Fabio Bonizzoni

Johann Caspar Kerll (1627-1693)

Missa non sine quare

Johann Caspar Kerll was one of the major late 17th century contrapuntists as witnessed by his numerous masses in concertato style. Born in Saxony on the 9th of April, 1627, Kerll received early instruction on the organ from his father. When he was still very young, he was invited to Vienna by Archduke Leopold-Wilhelm – brother of Emperor Ferdinand III – to study counterpoint with the Chapelmaster of the imperial court, Giovanni Valentini, and was also engaged as court organist. The Archduke, having noticed the youth's rapid progress, decided to send him to Rome to work with Carissimi. It is not unlikely that he would also have made the acquaintance of Girolamo Frescobaldi there.
Around 1647 Leopold-Wilhelm had his organist accompany him to Brussels where he had just been appointed General Governor of the Spanish Netherlands. At the end of February of 1656 Kerll was appointed vice Chapelmaster at the court of Bavarian Elector, Ferdinand Maria, in Munich, and five months later, at the age of 29, he received the full title of Chapelmaster, the first German in several decades to attain such a position. For the occasion of the magnificent coronation of the new Austrian Emperor Leopold in Frankfurt, in the summer of 1658, Kerll composed a mass and was invited to play the organ during the ceremony. The admiration shown by the Emperor for the musician was so great that he decided to raise him to nobility, according to Mattheson. In Munich, Kerll continued to write various operas and though he was well respected as a composer, his ideas – perhaps too modern – provoked some disagreements with his colleagues, and he was asked to resign in 1673.
He moved to Vienna in 1674 (during the 17 years of service in Bavaria he had never ceased composing masses for the Emperor) and was probably hired as organist of Saint Stephen's Cathedral, where Pachelbel might have been his student and assistant. Subsequently, in March of 1677, he became organist of the Imperial court, a position he would keep until shortly before his death in 1693. His new positions in Vienna did not, however, prevent him from continuing to work for the Bavarian court. It was after the conquest of the Turks who had besieged the city of Vienna for sixty days, that Kerll's fame spread to all of Europe.
Eighteen masses by Kerll have survived of which only one, the first, a 5-part *Requiem*, dedicated to Ferdinand Maria of Bavaria in 1669 is written a cappella, in the so-called old style. All the others are written in *stile concertato*, that is, with soloists, one or more full choirs, various instruments (violins, violas, trombones) and continuo. This type of concerted mass was widely used for important liturgical occasions in Italy and reached its height in the region around Venice (the Veneto) and in Bologna during the last third of the 17th century.

Leopold I was an excellent musician and composer and lover of the *stile concertato* in sacred music. In fact he ordered copies of the sacred works of various Italian composers, among whom, Antonio Lotti in Venice and Giovanni Paolo Colonna in Bologna. These copies, in separate parts, were all decorated with the Imperial seal. They can still be seen today in the Austrian National Library. It will not come as a surprise, then, that Kerll devoted himself to composing sacred works in this style during his years in Vienna. There is no doubt that the collection of six masses, *MISSAE SEX A IV.V.VI Vocibus, cum Instrumentis concertantibus, & vocibus in Ripieno, Adjuncta una pro Defunctis cum seq. Dies Irae*, printed by Jaecklin in Munich in 1689 and dedicated to the Emperor, was one of the major publications of Kerll. In a lengthy preface, he explains to the reader the meaning of the titles he gave to each of the six masses. The *Missa non sine quare*, recorded on this compact disc, is the first of the collection, of which the only complete example is located in the Civico Museo Bibliografico Musicale in Bologna. One other incomplete copy (only 10 of 19 parts remaining) belongs to the Bayerische Staatsbibliothek of Munich along with a manuscript score (a transcription of the entire collection made in 1866).

Hoc Opus, Hic Labor.
MISSÆ SEX
A IV. V. VI. Vocibus, cum Instrumentis concertantibus, & vocibus in Ripieno, Adjuncta una pro Defunctis cum seq: Dies iræ.
CONSECRATÆ
LEOPOLDO I. IMPERATORI.
AUCTORE
JOANNE CASPARO KERLL.
CANTUS PRIMUS.
MONACHIJ
SUMPTIBUS AUCTORIS.
Typis Joannis Jæcklini, Typographi Electoralis & Bibliopolæ.
ANNO M. DC. LXXXIX.

Another score, containing only the *Missa non sine quare*, is preserved in the library of the Benedictine monastery in Kremsmünster in Austria.
The title, *non sine quare* means "not without reason". Kerll explains that the five parts of the Ordinary of his mass are based on one of the *Versetti* for organ (from the collection *Modulatio Organica super Magnificat*, Munich 1686) written during the great plague of Vienna in 1679. He gave his composition a rather personalized title thus satisfying a desire to write a mass on a theme he could develop to its fullest – obtaining in this way great thematic unity but also magisterial economy of means. It is one of the three masses in the collection where the composer does not indicate the use of instruments other than violins (such as viols, trombones, etc.). In the preface, however, he mentions the fact that wind or string instruments can be added, doubling the voices.
In this mass, Kerll gives proof of his undeniable mastery of counterpoint and of contrapuntal blend. Both the solo and the tutti sections exhibit the use of superb, imitative counterpoint. This sophisticated style is always counterbalanced by homophonic passages or freer polyphony, primarily in the tutti sections. Kerll treats expressive dissonance in a traditional way, but shows himself to be more "modern" in the rapid progressions and melodic ornaments – and when he presents two or more opposing chromatic motives simultaneously – the results can be very stirring.
His melodic ingenuity, contrapuntal finesse and harmonic audacity were admired twenty years later by J. S. Bach. Händel as well had a high opinion of Kerll; the proof is in the many keyboard themes Händel "borrowed" from him for a lot of his own compositions.

Finally, the Propers of the mass on this recording complement the Ordinary of the *Missa non sine quare* with a selection of sonatas (for the Gradual and Postcommunion) from various manuscripts not as yet published in the composer's lifetime and with three *Sacrae Cantiones* (for the Offertory and Communion) from a collection of 26 *Delectus sacrarum cantionum*, printed in Munich in 1669.

Marc Vanscheeuwijck

Deciding on the instrumentation is one of the first problems to be faced in preparing a program. Often the intentions of the composer are very clear; other times one must sift through many possibilities before arriving at the best solution. We decided to structure this program like a true mass, that is to say, alternating movements of the *Missa non sine quare* (the Ordinary), with other, "extraneous" compositions for the parts of the Propers, and this decision stimulated further reflections on the instrumentation.
But we shall proceed in order. For our performance we have used the manuscript of the *Missa non sine quare*, preserved in the Benedictine archives of Kremsmünster. It contains the following indications: *Missa a 6. Canto, Alto, Tenore, Basso and Canto ripieno. 2 Violini, Organo con Violone.* The Canto and Continuo parts have the additional indication *Solo* and *Ripieno*.

The original parts consist in one for each voice, one for each violin, one for continuo and one for Canto ripieno. This last part, though very similar to the Canto part, differs in one aspect – the absence of any text. So we decided to entrust the reinforcement of the soprano voice in the ripieno parts not to another singer but to an instrument. The cornetto, for historical and stylistic reasons, seemed to be the most appropriate instrument. In the continuo part we have maintained the original alternation of soli and ripieno with, respectively, solo cello and cello together with violone. All this has enabled us to achieve an ideal transparency in the realisation of each voice part (producing a greater intensity than would be accomplished through the simple doubling of all parts), without however diminishing the effect of the tutti passages which on the contrary are particularly highlighted through the reinforcement of the outer voices.

Having resolved our doubts about the mass, we faced those regarding the other compositions, those connected with the Propers. We thought it logical to keep the same composition of the ensemble throughout the mass, and so, as was customary at the time, we adapted the music to the ensemble at hand.
Only two pieces presented serious problems: The *Sonata in g minor* and above all, *Regina caeli*. The *Sonata in g minor* (from the library at Uppsala) has the (non-autograph) indication, *2 violins, viola da gamba and continuo*. The concertate part for the viol is written entirely within cello range and is perfectly suited to the instrument. We did not hesitate, in the context of the mass, to violate anonymous copyist's indications.

Regina caeli was more problematic because it was originally written for five voices (soprano, alto, two tenors, bass and continuo) with the additional indication, *pleno choro si placet*. We came up with a mixed vocal/instrumental solution in which the two tenor parts are shared between voice and cornetto. The indication, "pleno choro" is carried out through the doubling of the soprano and contralto voices by the two violins. The result strikes us as stylistically correct and brings out the joyous character that should distinguish a *Deo gratias*.

Fabio Bonizzoni

Johann Caspar Kerll (1627-1693)

Missa non sine quare

Johann Caspar Kerll fut effectivement l'un des maîtres incontestés du contrepoint savant à la fin du XVIIe siècle, comme le prouvent ses nombreuses messes en style concertant. Né en Saxe le 9 avril 1627, Kerll reçut ses premières leçons d'orgue de son père. Tout jeune encore, il fut invité à Vienne par l'archiduc Léopold-Guillaume – frère de l'empereur Ferdinand III – pour y remplir les fonctions d'organiste à la cour et pour y étudier la composition avec le *maître de chapelle* impérial, Giovanni Valentini. Ayant remarqué ses rapides progrès, l'archiduc décida ensuite d'envoyer son jeune organiste à Rome pour travailler avec le grand Carissimi. Il n'est pas impossible que Kerll y ait connu Girolamo Frescobaldi.
Vers 1647, Léopold-Guillaume emmena son protégé avec lui à Bruxelles, où il avait été nommé Gouverneur Général des Pays-Bas espagnols. Fin février 1656, Kerll fut nommé *vice maître de chapelle* à la cour de l'électeur bavarois Ferdinand-Marie à Munich et cinq mois plus tard, à l'âge de 29 ans, il y devint *maître de chapelle*, le premier Allemand à remplir cette fonction en plusieurs décennies. A l'occasion du couronnement du nouvel empereur autrichien Léopold I à Francfort, en été 1658, Kerll composa une messe et joua l'orgue pendant la cérémonie. L'admiration de l'empereur fut – d'après Mattheson – telle qu'il décida d'anoblir le compositeur en 1664 : "Wie nun folgendes eine Misse von ihm aufgeführet wurde sich der Kaiser über des Kerls grosse Gaben verwundern, dass er nicht allein ein trefflicher Organist; sondern auch ein gewiegter Componist und würdig sey, einer grossen Capelle vorzustehen; hat ihn also mit Gnaden geehret, und in den Adelstand erhoben".
A Munich, Kerll continua d'écrire de nombreux opéras et, bien qu'il était fort respecté comme compositeur, ses idées peut-être trop progressistes provoquèrent un certain nombre de frictions avec ses collègues, fait qui le mena à résigner son poste en 1673.
Installé à Vienne dès 1674 – il n'avait pas cessé, pendant ses 17 ans en Bavière, de composer des messes pour l'empereur –, il fut probablement d'abord engagé comme organiste à la cathédrale Saint-Etienne (où Pachelbel fut son étudiant et assistant) et ensuite, en mars 1677 il devint organiste de la cour impériale, poste qu'il maintiendra jusqu'à sa mort, survenue en 1693. D'autre part, ses engagements à Vienne ne l'empêchèrent pas de continuer à composer pour la cour bavaroise. Surtout après la défaite des Turcs qui, en 1683 avaient assiégé Vienne pendant soixante jours, la renommée de Kerll s'affirma partout en Europe.
Il nous reste un total de dix-huit messes de Kerll, dont seule la première, un *Requiem* à cinq voix, dédié à Ferdinand-Marie de Bavière en 1669, est a cappella dans le style ancien. Toutes les autres sont écrites en *stile concertato*, c'est-à-dire pour

chanteurs solistes, chœur(s) de ripieno, instruments et basse continue. Ce type de messes concertantes était devenu courant pour les grandes occasions en Italie et connut son apogée à Venise et à Bologne au dernier tiers du XVIIe siècle. Léopold I, lui-même excellent musicien et compositeur, était un grand amateur du style concertant en musique sacrée. En effet, il commanda à plusieurs compositeurs italiens – dont Antonio Lotti à Venise et Giovanni Paolo Colonna à Bologne – des copies de leurs messes concertantes, partitions que l'on peut, aujourd'hui encore, trouver à la Bibliothèque Nationale Autrichienne, parées des armoiries impériales. Il n'est donc pas étonnant que Kerll s'appliqua pendant ses années à Vienne à la composition d'œuvres sacrées dans ce style.

Il n'y a pas de doute que l'une des publications les plus importantes de Kerll est le recueil des *MISSAE SEX A IV.V.VI. Vocibus, cum Instrumentis concertantibus, & vocibus in Ripieno, Adjuncta una pro Defunctis cum seq. Dies Irae*, imprimé par Jaecklin à Munich en 1689 et dédié à l'empereur. Dans une longue préface, Kerll explique au lecteur le sens des titres qu'il donna à ses messes. La *Missa non sine quare*, objet du présent enregistrement, est la première de la collection, dont le seul exemplaire complet est conservé au Civico Museo Bibliografico Musicale (AA 141) de Bologne. Un autre, incomplet – seuls 10 des 19 livrets subsistent –, fait partie de la collection de la Bayerische Staatsbibliothek à Munich, ainsi qu'une partition manuscrite (une transcription du recueil entier, faite en 1866) et une autre, comportant seulement la *Missa non sine quare*, conservée à la bibliothèque du monastère bénédictin de Kremsmünster en Autriche.

Le titre *non sine quare* signifie « non sans raison ». Kerll explique que les cinq parties de l'ordinaire de sa messe sont basées sur l'un de ses versets d'orgue (de la collection *Modulatio Organica super Magnificat*, Munich, 1686), écrit pendant la grande peste à Vienne en 1679. Ayant pour unique but de satisfaire son désir d'écrire une messe sur un thème qu'il pouvait développer jusqu'au bout – y obtenant ainsi une forte unité thématique et une magistrale économie de moyens – il dota ainsi sa composition d'un titre, disons, personnel. La messe est écrite pour quatre voix solistes (soprano, alto, ténor et basse), chœur de ripieno à quatre voix, deux violons obligés et basse continue. Elle est l'une des trois messes du recueil à ne pas utiliser plus d'instruments (violes de gambe, trombones, etc.) que les deux violons, bien que le compositeur indique dans sa préface que l'on peut toujours ajouter d'autres instruments à cordes et à vent pour doubler les voix.

Comme on l'a mentionné plus haut, Kerll fait preuve dans sa messe, d'une maîtrise exceptionnelle de l'art du contrepoint et des textures contrapuntiques. Tant dans les parties solistes que dans les tutti, il utilise un superbe contrepoint imitatif, toutefois sans omettre de varier ce style savant avec des passages homophones ou en polyphonie plus libre, surtout dans les tutti. Kerll traite ses dissonances expressives de façon encore traditionnelle, mais il se montre plus à la page dans les rapides progressions et ornements de ses mélodies. Il obtient d'émouvants résultats expressifs en présentant simultanément deux ou plusieurs motifs chromatiques opposés.

Son invention mélodique, sa finesse contrapuntique et son audace harmonique furent très admirées encore vingt ans plus tard par J. S. Bach. Händel aussi estimait Kerll : il le prouve entre autres en utilisant plusieurs thèmes empruntés aux œuvres pour clavier de Kerll.

Enfin, le propre de la messe dans cet enregistrement complète l'ordinaire de la *Missa non sine quare*, par un choix de sonates (pour le graduel et la postcommunio) issues de manuscrits non publiés du vivant de l'auteur et de trois *Sacrae Cantiones* (pour l'offertoire et la communion) empruntées au recueil des 26 *Delectus sacrarum cantionum*, édité à Munich en 1669.

Marc Vanscheeuwijck

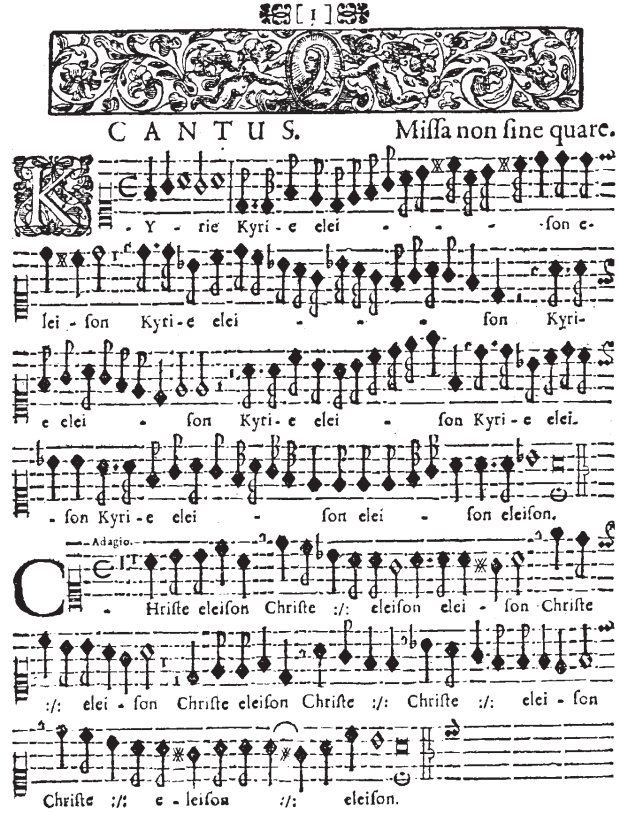
Le choix de l'instrumentation est l'un des premiers problèmes rencontrés dans la préparation d'un programme et bien que les intentions du compositeur ne laissent souvent aucun doute, il faut parfois passer au crible plusieurs possibilités avant de parvenir à la meilleure solution. Notre décision de structurer ce programme comme une vraie messe, c'est-à-dire en alternant les morceaux de la *Missa non sine quare*, concernant les parties de l'ordinaire, et d'autres compositions qui lui sont en quelque sorte étrangères, pour les parties du propre, nous avons ouvert la porte à de nouveaux sujets de réflexion sur le problème de l'instrumentation. Mais procédons dans l'ordre.

Le manuscrit de la *Missa non sine quare*, conservé aux archives bénédictines de Kremsmünster porte la mention suivante : *Missa a 6. Canto, Alto, Tenore, Basso e Canto ripieno. 2 Violini, Organo con Violone.* Les deux parties de Chant et de Basse Continue ont en plus les indications *Solo* et *Ripieno*. Tandis que l'édition moderne suggère une alternance entre Soli et Ripieno dans toutes les parties, nous avons opté pour une solution différente, justifiée par le matériel original qui nous est parvenu comportant une partie par voix, une pour chaque violon, une pour le continuo et une pour le *canto ripieno*. Cette dernière partie, en tout semblable à celle *canto*, en diffère par une particularité importante : l'absence de texte. C'est sur cette base que nous avons décidé de confier le renfort de la voix à un instrument plutôt qu'à un autre chanteur. Le cornet à bouquin nous est apparu comme l'instrument le plus approprié pour des raisons aussi bien historiques que stylistiques. Dans la basse continue nous avons respecté l'alternance d'origine entre « soli » et « ripieno» en lui substituant l'alternance violoncelle seul / violoncelle et violon. Tout cela nous a permis d'atteindre une transparence idéale dans la direction des parties (bien supérieure que dans le cas d'un doublement de toutes les voix), sans perdre l'efficacité des interventions des « tutti » qui sont ainsi exaltés par le renfort des parties extrêmes.

Une fois résolus les doutes sur la *Missa*, il restait

des questions par rapport aux autres compositions, ou plutôt celles qui dérivaient de l'insertion de morceaux différents à certains moments de la Missa. Au lieu de « modifier » la formation de base en y introduisant d'autres voix ou instruments, nous avons trouvé plus logique de suivre la pratique de l'époque, consistant à adapter la composition à la formation disponible. En réalité, deux seuls cas présentaient des problèmes : la *Sonate en sol mineur* et surtout le *Regina caeli*.
La *Sonate en sol mineur* (conservée à la bibliothèque d'Uppsala) porte en effet la mention – par ailleurs non autographe – *à 2 violons, viole de gambe et basse continue*. Cependant la partie concertante de la viole est entièrement écrite dans le registre du violoncelle et s'adapte parfaitement à cet instrument. Nous n'avons donc pas hésité, dans le cadre de la messe, à transgresser l'indication du copiste anonyme.
Le problème du *Regina caeli* était de nature plus complexe. Il était originairement destiné à cinq voix (soprano, alto, deux ténors, basse et basse continue), avec la mention supplémentaire *pleno choro si placet*. La solution que nous avons déterminée est une solution mixte vocale/instrumentale : les deux parties de ténor sont redistribuées entre les voix et le cornet à bouquin. L'indication « pleno choro » nous a incités à doubler les voix de soprano et contralto avec deux violons. Le résultat nous a paru stylistiquement irréprochable et parfaitement adapté au caractère joyeux qui doit distinguer un *Deo gratias*.

Fabio Bonizzoni



1 Cibavit eos

Cibavit eos ex adipe frumenti, alleluia,
et de petra, melle saturavit eos, alleluia.

2 Kyrie

Kyrie eleison.
Christe eleison.
Kyrie eleison.

3 Gloria

Gloria in excelsis Deo
Et in terra pax hominibus bonae voluntatis.
Laudamus te, benedicimus te,
adoramus te, glorificamus te,
gratias agimus tibi
propter magnam gloriam tuam,
Domine Deus, rex coelestis,
Deus Pater omnipotens,
Domine Fili unigenite, Jesu Christe,
Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris,
qui tollis peccata mundi, miserere nobis;
qui tollis peccata mundi,
suscipe deprecationem nostram.
Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis.
Quoniam tu solus Sanctus, tu solus Dominus,
tu solus Altissimus, Jesu Christe,
cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris.
Amen.

5 Credo

Credo in unum Deum,
Patrem omnipotentem,
factorem coeli et terrae,
visibilium omnium et invisibilium.
Et in unum Dominum Jesum Christum,
Filium Dei unigenitum,
et ex Patre natum ante omnia saecula.
Deum de Deo, lumen de lumine,
Deum verum de Deo vero,
genitum non factum
consubstantialem Patri:
per quem omnia facta sunt.
Qui propter nos homines
et propter nostram salutem
descendit de coelis.
Et incarnatus est de Spiritu Sancto
ex Maria Virgine et homo factus est.
Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato;
passus et sepultus est,
et resurrexit tertia die secundum Scripturas,
et ascendit in coelum,
sedet ad dexteram Patris.
Et iterum venturus est cum gloria,
judicare vivos et mortuos,
cujus regni non erit finis.
Et in Spiritum Sanctum,
Dominum et vivificantem:
qui ex Patre Filioque procedit.
Qui cum Patre simul adoratur et conglorificatur:
qui locutus est per Prophetas.
Et unam, sanctam, catholicam
et apostolicam Ecclesiam.
Confiteor unum baptisma
in remissionem peccatorum.
Et exspecto resurrectionem mortuorum,
et vitam venturi saeculi.
Amen.

6 Plaudentes Virgini

Plaudentes Virgini prodite populi,
psallentes cantibus adeste plausibus
et veneramini Mariam,
Admiramini dilectionis prodigium
Intuemini spei terrestris solatium,
Obstupescite Reginam omnium
quae invocantes adjuvat, desperantes respicit,
ementes exaudit.
Si vita misera funde suspiria,
hanc matrem visita, cor illi consecra.
Cum matre victurus, tranquillus,
securus non sortem videbis
nec mortem timebis;
nulla maestitia in ista patria quicunque regnat
sola laetitia in ista patria quicunque regnat
cum Maria nulla maestitia
sola laetitia quicunque regnat cum Maria.

7 Sanctus et Benedictus

Sanctus, sanctus, sanctus,
Dominus Deus Sabaoth.
Pleni sunt coeli et terra gloria tua.

Hosanna in excelsis.
Benedictus qui venit in nomine Domini.
Hosanna in excelsis.

8 Agnus Dei

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
miserere nobis.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
dona nobis pacem.

9 Ama cor meum

Ama cor meum, ama nec separes a Jesu,
ama cor meum, ama ne sis crudum
nec severum
sed perseveras amare.
Ama cor meum, ama!
Totus amor est gloria coeli, amat coelestia.
Totus est gaudia terrae, amat terrestia.
Ipse Jesus est amor,
per amorem salvavit nos,
per amorem beavit nos,
in amore stat vita nostra,
stat salus,
stat vita nostra.
Ama ergo exclama, cor meum.
O amoris beata sors, vivit vita, perit mors.

10 Dignare me

Dignare me laudare te,
Virgo sacrata, dignare me.
Da mihi virtutem contra hostes tuos.
Dignare me laudare te,
ut te possim honorare,
laudes tuas decantare,
corde, verbo et opere.

11 Regina caeli laetare

Regina caeli laetare, alleluia.
Quia quem meruisti portare, alleluia.
Resurrexit sicut dixit, alleluia.
Ora pro nobis Deum, alleluia!