



L'ÂGE D'OR DU CORNET À BOUQUIN

Volume I : **ANTHOLOGIE DE LA MUSIQUE ITALIENNE
POUR CORNET**

Dances, diminutions, improvisations et sonates

G.-B. Bovicelli, D. Castello, G. Pandolfi-Mealli,
P.L. Palestrina, F. Rognoni, R. Rognoni, T.-L. Da Vittoria

Volume II : **MUSIQUE À SAINT MARC AU TEMPS DE
MONTEVERDI**

D. Castello, G.-B. Fontana, A. Grandi, C. Monteverdi,
G. Scarani

Volume III : **LE CORNET ET LA MUSIQUE GERMANIQUE**

D. Buxtehude

LE CONCERT BRISÉ
WILLIAM DONGOIS

Volume I

ANTHOLOGIE DE LA MUSIQUE ITALIENNE POUR CORNET

DANSES, DIMINUTIONS, IMPROVISATIONS ET SONATES

1	P.L. Palestrina/Richardo Rognoni : <i>Domine, quando veneris*</i>	4'25
2	Traditionnel : <i>L'aria di Firenze</i> (Pavane, gaillarde et saltarello)	7'52
3	G.-B. Bovicelli/T.-L. Da Vittoria : <i>Vadam et ciruibo</i>	12'17
4	Traditionnel : <i>Gaillarde napolitaine</i>	3'52
5	G. Pandolfi-Mealli : <i>Sonata La Clemente</i>	10'42
6	Traditionnel (d'après Ciprien De Rore) : <i>Anchor che col partir</i>	3'54
7	D. Castello : <i>Sonata seconda per canto solo</i>	5'18
8	F. Rognoni/P.L. Palestrina : <i>Io son ferito</i>	6'29
9	Traditionnel : <i>La Monica, aria e saltarello</i>	10'09

> minutage total : 64'56

Le Concert Brisé

Carsten Lohff : clavecins et orgue*, Freddy Eichelberger : orgue et clavicymbalum
Benjamin Perrot : Luth et théorbe
William Dongois : cornet à bouquin, cornets droits et cornets muets

Les sources

G-B Bovicelli : Regole, Passaggi Di Musica, Venezia 1594

G. Pandolfi-Mealli : Sonate à Violino solo, per chiesa e camera, opera III, Innsbruck, 1660.

Richardo Rognoni : Selva de varii passaggi, Milano, 1620

Benedetto Ferrari : Musiche varie A voce sola, Venetia, libro secondo 1637 e libro terzo, 1641

Les instruments utilisés

Clavecin Renaissance de Mathias Griewisch (2,3,5) - *(voir page/see page 38)*

Clavicythérium de David Boinnard. (4,5) - *(voir page/see page 38)*

Clavecin italien Émile Jobin, d'après un original italien de la fin du 17ième siècle. (4)

Orgue positif : Denis Londe (un jeu de principal de 8') - *(voir page/see page 39)*

Luth : Luth 7 chœurs d'après Jakob Hes (Fin 16ième siècle) Maurice Ottiger, Les Paccots, Suisse, 2003.

Théorbe : Théorbe d'après Tieffenbrücker (XVIIième siècle), Maurice Ottiger, Les Paccots, Suisse, 1994.

Les cornets : cornet droit 465 Christoph Schuler (2004) (1,2,7,8), cornet courbe Delmas 465 hz (1998) (4), cornet muet Delmas en Fa/Sol (1992) (3, 9), cornet muet muet Gohin Sol/La (1993) (5,9)

Enregistrement réalisé en l'Église de Waly (Meuse), du 27 juin au 1 juillet 2005
par Manuel Dörr, www.doerraudio.de
Direction artistique Philippe Leclercq.

Mikrophone : Neumann KM183 AB
DAT-Recorder : Panasonic SV3700
Wandler/converter : Apogee Rosetta

Volume II

MUSIQUE À SAINT MARC AU TEMPS DE MONTEVERDI

1	Alessandro Grandi : <i>Salve Regina</i> (1647)	4'29
2	Dario Castello : <i>Sonata terza in stil moderno</i> (libro secondo 1629)	5'29
3	A. Grandi : <i>Tota pulchra es</i> (1647)	4'55
4	Giovanni Batista Fontana : <i>Sonata seconda</i> (1650), cornet	6'47
5	Dario Castello : <i>Exultate jubilate</i> (1625, Ghirlanda sacra)	3'23
6	D. Castello : <i>Sonata seconda per canto solo</i> (libro secondo 1629)	5'06
7	A. Grandi : <i>Gaudete</i> (1637)	2'40
8	Giuseppe Scarani * : <i>Sonata sesta à due canti</i> (1629)	5'01
9	Claudio Monteverdi : <i>Pianto della Madonna</i> (1641)	9'21
10	G. B. Fontana : <i>Sonata settima per corneto e violino</i> (1650)	6'13
11	A. Grandi : <i>O quam tu pulchra es</i> (Ghirlanda sacra, 1625)	3'11
12	G. B. Fontana : <i>Sonata undecima per corneto e violino</i> (1650)	8'24
13	A. Grandi : <i>Regina Coeli</i> (1637)	3'13

> minutage total : 68'12

Le Concert Brisé

Julie Hassler : soprano, Christine Moran : violon, Benjamin Perrot : théorbe
Anne-Catherine Bucher : orgue, Carsten Lohff : clavecin et orgue*
William Dongois : cornet à bouquin

Les sources

Dario Castello : " Sonate concertate ", 1629 et " Ghirlanda Sacra ", Venise, 1625.

Giovanni Batista Fontana : " Sonate a un.... ", Venise 1650

Giuseppe Scarani : " Sonate concertate ", Venise 1630.

Alessandro Grandi : " Ghirlanda Sacra ", Venise 1625 et " Motetti... libro primo " et " ...libro terzo " Venise 1637.

Claudio Monteverdi : " Selva Morale ", 1640

Ignazio Donati : " Flores praestantissimorum virorum " Milan 1626.

Les instruments utilisés

Violon polonais construit vers 1740 probablement par un membre de la famille Groblicz,(Warschau).

Cornets : cornet à bouquin à 465 Hz de Serge Delmas, cornet muet à 465 Hz en sol d'Henry Gohin.

Théorbe : Théorbe d'après Tieffenbrücker (XVIIème siècle), Maurice Ottiger, Les Paccots, Suisse, 1994.

Clavecin : clavecin italien d'après une reproduction du 17ème siècle construit par Bernhard von Tucher, Leitheim 1995.

Orgue de Waly : *(voir page/see page 40)*

Enregistrement réalisé en l'Église de Waly (Meuse), du 27 au 29 septembre 2003
par Thomas Goerne et Manuel Dörr (Carpe Diem) - Direction artistique Philippe Leclercq

Mikrophone: Neumann KM183 AB
DAT-Recorder : Panasonic SV3700
Wandler/converter : Apogee Rosetta

Volume III

LE CORNET ET LA MUSIQUE GERMANIQUE

DIETRICH BUXTEHUDE

1	Sonate IV opus I	9'07
2	<i>Praeludium</i> en sol mineur BuxWV 163 (orgue manualiter)	9'20
3	Sonate IV opus II	10'45
4	Trio, choral au soprano BuxWV 213	2'29
5	Fugue BuxWV 214	3'56
6	Sonate I opus I	11'33
7	Fantaisie de choral BuxWV 212	3'41
8	Fugue en do majeur BWV 174	3'09
9	Sonate en la mineur (ms Uppsala)	9'14

> minutage total : 63'18

Le Concert Brisé

Pierre-Alain Clerc : grand orgue
Stefan Legée : sacqueboute
William Dongois : cornet à bouquin

Les sources

Buxtehude Orgelwerke, selon les cas, éd. Kl. Beckmann ou J. Hedar

Musique d'orgue : Buxtehude Orgelwerke, selon les cas, éd. Kl. Beckmann ou J. Hedar

Sonates : Mns d'Uppsala, opera I & II, arrangements « Le Concert Brisé ».

Les instruments utilisés

Les cornets : cornet à 440 de J. McCann (3, 6), Cornet à 490 de C. Schuler (9), cornet à 520 Hz de Henri Gohin (1), cornet muet Fa/Sol de Henri Gohin (3).

Sacqueboute de Ewald Meini, copie de Drewelwecz 1595

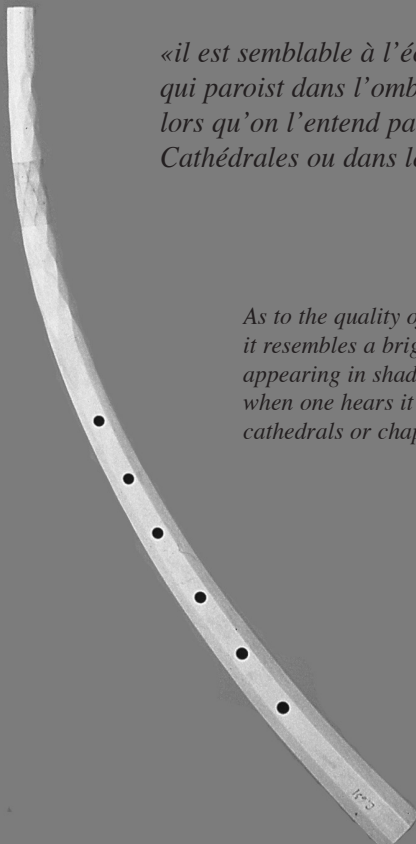
Orgue de St-Paul à Lausanne : *(voir page/see page 41)*

Enregistrement réalisé en l'Église St Paul à Lausanne du 20 au 22 Août 2005.

Prise de son, montage et prémastering : Claude Marguerat, studio CM-Sound, Lutry (Suisse) - Direction artistique Philippe Leclercq

Microphones : AKG (type C480) et SHURE (type KSM44).

Le mixage, le montage et le prémastering sont réalisés sur un système «Pro Tools» de DIGIDESIGN fonctionnant sur un ordinateur PowerMac G5 bi-processeur.



*«il est semblable à l'éclat d'un rayon de soleil
qui paroist dans l'ombre ou dans les ténèbres
lors qu'on l'entend parmy les voix dans les Églises,
Cathédrales ou dans les Chapelles»*

*As to the quality of sound it produces,
it resembles a bright ray of sunlight
appearing in shadows or darkness
when one hears it among the voices in churches,
cathedrals or chapels.*

Quelle plus belle définition du cornet à bouquin que celle donnée par Marin Mersenne (*Harmonie universelle* – Paris, 1636), alors que cet instrument, qui connaît une renaissance surprenante depuis une quarantaine d'années, atteignait alors à son apogée ?

Comme tous les instruments de la famille des cuivres à laquelle le rattache son mode de production sonore, son origine remonte à l'usage de la corne animale utilisée jadis comme instrument de signal ou dévolu au rituel (le shofar des prêtres hébreux). Ainsi, en Suède, un instrument traditionnel (toujours en usage aujourd'hui) consiste en une corne évidée et percée de trois ou quatre trous, avec laquelle on joue des mélodies très simples. On peut penser que ce témoin anachronique ressemble peu ou prou à ses ancêtres de la fin du Moyen Âge. Mais peu à peu il s'est transformé, devenant, au cours de la deuxième moitié du xv^e siècle, cet instrument de musique qui fascina les auditeurs des deux siècles suivants, comme il nous fascine de nouveau aujourd'hui.

Naissance et renaissance du cornet à bouquin ; le présent coffret est destiné à rendre compte de ce double âge d'or d'un instrument jadis utilisé par les plus grands compositeurs, et dont les riches sonorités émeuvent et séduisent le public.

Le cornet à bouquin étonne toujours ; d'abord par ce son clair et raffiné auquel n'atteindra jamais aucune trompette, instrument duquel on a souvent tendance – à tort – à le rapprocher. Sa forme surprend également. Généralement courbe, cette forme est obtenue à partir de deux planches de bois (provenant le plus souvent d'arbres fruitiers)

What finer definition of the cornett could there be than that given by Marin Mersenne in his *Harmonie universelle* (Paris: 1636), Mersenne was writing at a time when this instrument (which has enjoyed a surprising revival over the last forty years or so) was at the peak of its popularity.

Like all the instruments of the brass family, to which it belongs by dint of its method of sound production, the cornett's origins go back to the animal horns once used for purposes of signalling or in rituals (like the shofar of Jewish priests). For instance, in Sweden, a traditional instrument still in use today is made from a hollowed-out horn with three or four holes pierced in it, and can play extremely simple melodies. One may surmise that this anachronistic survivor more or less resembles its ancestors from the Middle Ages. But this crude horn was gradually transformed until, during the second half of the fifteenth century, it became the musical instrument that fascinated listeners for the next two centuries, as it fascinates us anew today. 'The birth and rebirth of the cornett': such might be the title of the present set of CDs, which is intended to illustrate the two golden ages of an instrument once employed by the greatest composers, and whose rich timbres still attract and move audiences.

The cornett will always astonish us: first and foremost with its bright, refined sound which can never be produced by any trumpet – an instrument to which it is often mistakenly compared. Its shape, too, is surprising. It is generally curved, an effect achieved by taking two pieces of wood (generally from fruit trees) in each of which a

dans chacune desquelles une demie perce conique est creusée au moyen d'une gouge, et qui sont assemblées, puis collées. La forme extérieure – octogonale mais parfois ronde – lui est alors donnée, avant que l'instrument ne trouve son aspect définitif, avec un revêtement de cuir ou de parchemin teinté en noir. Cependant, certains instruments sont en ivoire. Enfin, une embouchure semblable à celle d'une trompette (souvent plus petite) recueille la vibration des lèvres du joueur, l'instrument n'étant qu'un résonateur. À l'instar des flûtes à bec (ou des violes de gambe), les cornets existent dans plusieurs tailles, correspondant aux tessitures de soprano, d'alto, de ténor et de basse. Parfois, le cornet peut se présenter sous la forme d'un instrument droit. Il est alors constitué d'une seule pièce de bois conique, percée de sept trous, comportant une embouchure amovible, voire aucune embouchure. Dans ce dernier cas, il s'agit du « cornet muet », parce que démuné de « bouche » (l'embouchure).

Si le cornet à bouquin apparaît au ^{xv}^e siècle, comme en témoignent maintes représentations, il faut cependant attendre le début du siècle suivant pour que soit évoqué son interprète : le cornettiste. François I^{er} en ramène de ses campagnes italiennes et c'est l'époque où, dans toute l'Europe, l'usage du cornet se répand aussi bien dans l'interprétation de la musique sacrée (où il sert à doubler ou à se substituer aux parties vocales des œuvres polyphoniques) que de la musique profane. Dans ce cas, associé aux « hauts-bois » – bombardes, chalemies et trombones –, le cornet est largement présent dans la musique de danse ou destinée aux cérémonies civiles. Il est alors également associé

conical half-bore is hollowed out with a gouge; the two pieces are then glued together. After this, the instrument is carved into shape – with an octagonal or sometimes rounded cross-section – and covered in leather or parchment dyed black. However, one also comes across instruments made of ivory. Finally, a mouthpiece similar to that of a trumpet (but often smaller) is added to pick up the vibration of the player's lips, since the instrument itself is only a resonator. Like recorders (or indeed viols), cornetts exist in several sizes, corresponding to the ranges of the soprano, alto, tenor and bass voices. There are also straight cornetts, consisting of a single conical piece of wood with seven holes, featuring a detachable mouthpiece, or in some cases no mouthpiece at all. In the latter case the instrument is known as a 'mute cornett' since it has no 'mouth'.

Although the cornett appeared in the course of the fifteenth century, as is attested by numerous visual depictions of the instrument, it is not until the beginning of the following century that mention of players is found.

François I brought cornettists back from his Italian campaigns, and this was the period when use of the instrument spread throughout Europe, in music both sacred and secular. In the former case, the cornett doubled or replaced vocal parts in polyphonic works; in the latter, combined with the 'hauts-bois' (bombards, shawms, and trombones) it played an important role in music for the dance and for civil ceremonies. It also featured, along with the 'bas instruments' (flutes and strings), in music played in private, more intimate surroundings.

aux « bas instruments » (flûtes et cordes) pour la musique interprétée dans des cadres privés et plus intimes.

Cette omniprésence du cornet dans le paysage musical du ^{xvi}^e siècle suffit à expliquer que, dès le siècle suivant, en Italie comme dans les pays germaniques, il devienne le grand rival du violon pour l'exécution de la musique instrumentale virtuose qui engendre alors une extraordinaire floraison de sonates, *sinfonie* et *canzone*.

L'âge d'or du cornet à bouquin se situe en Italie du Nord, entre 1580 et 1630, mais également en Autriche et en Allemagne entre 1600 et 1700. Chaque paroisse importante, chapelle princière ou orchestre de cour, se devait alors de posséder un ensemble instrumental comportant de bons cornettistes. Les plus célèbres furent sans nul doute Giovanni Bassano et Girolamo Dalla Casa, tour à tour responsables de l'ensemble instrumental de la Basilique Saint Marc de Venise, alors qu'Andrea, puis Giovanni Gabrieli, en étaient les maîtres de chapelle. Chacun d'entre eux laissa à la postérité une trace de son art, sous la forme d'une méthode de diminution.

En France et en Italie, le déclin du cornet survint dès 1630, mais seulement à partir de 1700 dans les pays nordiques, ainsi que nous le verrons plus loin (à propos du CD 3). Quoique plus d'une dizaine de cantates de Bach mentionnent encore son usage, le cornet à bouquin tomba complètement en désuétude à partir de 1750 et disparaîtra, remplacé par le violon pour la virtuosité, par le hautbois pour la musique d'église et de chambre, et par la trompette pour la musique de cérémonies.

William Dongois

This omnipresence of the cornett in the musical landscape of the sixteenth century suffices to explain why, by the following century, it had become in both Italy and the German-speaking countries the great rival to the violin in performance of the virtuoso instrumental music which at that time was enjoying an extraordinary flowering: sonatas, *sinfonias* and *canzonas*.

The golden age of the cornett can be situated between 1580 and 1630 in northern Italy, and between 1600 and 1700 in Austria and Germany. Every substantial parish, princely *cappella* or court orchestra of the period was duty bound to possess an instrumental ensemble numbering fine cornettists in its ranks. The most famous were undoubtedly Girolamo Dalla Casa and Giovanni Bassano, the successive directors of the instrumental ensemble at St Mark's Basilica in Venice when Andrea, then Giovanni Gabrieli occupied the post of *maestro di cappella* there. Both men left posterity a trace of their art in the form of a method of diminution.

In France and Italy, the decline of the cornett set in as early as 1630, but its fall from grace was delayed until around 1700 in the northern lands, as we will see later in this survey (CD 3). A dozen Bach cantatas or so still prescribe its use; but from 1750 onwards the cornett became wholly obsolete and disappeared from view, replaced by the violin for virtuosity, the oboe for church and chamber music, and the trumpet for ceremonial occasions.

William Dongois

Translation: Charles Johnston

ANTHOLOGIE DE LA MUSIQUE ITALIENNE POUR CORNET

Le cornet et l'improvisation, hier et aujourd'hui

*Diminution, improvisation
et interprétation*

Une définition importante :

« Diminuir » : diminuer. Tel est le terme qui qualifie l'art de l'ornementation et de certaines formes de l'improvisation aux ^{xvii}e et ^{xviii}e siècles : le musicien, chanteur ou instrumentiste, diminuait, mais en fait plutôt divisait (le terme anglais est « divisions ») la valeur de certaines notes de la mélodie originelle et en jouait donc d'autres pour compléter. Cette pratique se retrouve dans toutes les musiques traditionnelles dès qu'il s'agit de virtuosité. Au ^{xvi}e siècle, rares sont les sources évoquant la diminution qui ne mentionnent pas le cornet pour l'exécution de celles-ci.

Diminution et improvisation à la Renaissance

À la Renaissance, la diminution affecte toute forme musicale, que ce soit le madrigal, le motet, la chanson ou les danses. Elle est probablement

The cornett and improvisation, yesterday and today

*Diminution, improvisation
and interpretation*

A key definition

'Diminuir': to diminish. This was the term that designated the art of ornamentation and certain forms of improvisation in the sixteenth and seventeenth centuries: the musician, whether singer or instrumentalist, 'diminished', or more accurately divided (the standard English term was in fact 'division') the value of certain notes in the original melody and therefore performed additional notes to fill up the musical time thus made available. This practice recurs in all traditional musics which involve virtuosity. In the sixteenth century, very few sources discussing diminutions fail to mention the cornett as one of the options for performing them.

Diminution and improvisation during the Renaissance

In the Renaissance period, diminution affected every musical form, whether it be the madrigal, the motet, the chanson, or the dance repertoire.

la manière habituelle de pratiquer la musique. Il ne faut pas oublier par ailleurs que dans de nombreuses musiques traditionnelles les ornements et les diminutions font partie intégrante du *processus de production sonore*. Ils ne sont pas des ajouts mais une manière de faire.

Les traités de diminution comme ceux écrits par les cornettistes Giovanni Dalla Casa et Giovanni Bassano montrent à l'évidence qu'il y avait alors un répertoire de standards suffisamment connus pour que, dans presque tous ces traités, seul le titre du support soit mentionné. Ce répertoire servait de base à une pratique musicale virtuose où instrumentistes et chanteurs savaient s'affranchir de « l'original ». L'activité professionnelle de ces musiciens consistait, au sein de leur « bande d'instruments » ou du groupe vocal attaché à une chapelle, à jouer, chanter et improviser sur le répertoire. Dans ce contexte de musiques fonctionnelles, *l'improvisation de groupe va de soi* et elle n'est pas *séparée* de la pratique musicale habituelle.

Rejouer aujourd'hui ce répertoire implique, pour le moins, de réapprendre les « standards » de l'époque et à user des libertés de restitution qui vont avec.

La « nouvelle musique » : une nouvelle attitude vis-à-vis de la partition

Si au *xvi^e* siècle le compositeur écrit le canevas de la composition et non sa restitution, la situation change peu à peu dès le début du *xvii^e* siècle. Peu à peu la notation/restitution gagnera du terrain. On peut considérer que jusque 1650 environ, la

It was probably the '*normal*' mode of musical practice. Moreover, it should not be forgotten that in many types of traditional music ornaments and diminutions are an integral part of the *process of sound production*, not additions to it but a means of achieving it.

The treatises on diminution such as those written by the cornettists Giovanni Dalla Casa and Giovanni Bassano clearly show that there existed at this time a repertory of 'standards' well enough known for a mere mention of the title to suffice. This repertory served as the basis for virtuoso performance in which instrumentalists and singers were capable of departing freely from the 'original'. The professional activity of such musicians, as members of a 'band of instruments' or vocal group attached to a *capella*, consisted in playing, singing and improvising on this repertory. In this context of functional music, *group improvisation was taken for granted* and was not divorced from normal musical practice.

To play this repertory today implies, at the very least, the need to relearn these 'standards' of the period and to exercise the creative liberties that go with them.

The 'new music': a new attitude to the score

Whereas, in the sixteenth century, the composer wrote down the basic structure of the work and not the precise way it was to be performed, this situation gradually changed from the early

partition n'est que la fixation d'une manière de faire plus ancienne intégrée au langage de la « nouvelle musique ». La sonate virtuose est le prolongement naturel du monde de l'improvisation.

L'improvisation et l'enregistrement

Les techniques d'enregistrement qui depuis quelques décennies *fixent* les interprétations concourent à limiter les différentes possibilités de restitution et d'expression en créant des références. De plus, en ce qui concerne la musique non improvisée, le montage, possible quasiment note à note, permet une certaine perfection *formelle* (impensable autrefois) qui devient *normative* : il ne s'agit plus seulement de présenter au public un « mieux » offert grâce à la technologie mais de se plier à une esthétique rendue possible qui s'impose comme référence. Les nouvelles possibilités générées par la technologie accroissent l'importance des paramètres formels : justesse, mise en place verticale de l'exécution, qualité homogène du son. La hiérarchie des différents critères de qualité n'est plus la même... et pour profiter des possibilités du montage, il faut alors répéter autant que possible « à l'identique »... L'artiste devient son propre imitateur et doit sortir de l'attitude de (re)création pour entrer dans celle de la reproduction. Les *possibilités* de l'enregistrement numérique et du montage engendrent de fait de nouvelles contraintes.

seventeenth century onwards. Little by little, the equivalence between notation and performance gained ground. It may be considered that, until around 1650, the score is merely the setting down in writing of an earlier interpretative approach integrated with the language of 'new music'. The virtuoso sonata is the natural continuation of the world of improvisation.

Improvisation and recording

The techniques of recording which have been used to *fix* interpretations have had the effect of limiting the different possibilities of performance and expression by creating references. What is more, where non-improvised music is concerned, the possibility of virtually note-by-note editing enables a certain *formal* perfection (unthinkable in earlier times) which becomes *normative*: we are no longer just presenting the public with an 'improvement' offered by technology, but conforming to an aesthetic which, once it has been made attainable, sets itself up as a reference. The new possibilities generated by technology increase the importance of formal parameters: clean intonation, vertical tightness of ensemble, homogeneity of sound quality. The hierarchy of the various criteria of quality is no longer the same – and in order to take advantage of the potential of editing, one must repeat passages in 'identical' fashion, insofar as that is possible. The artist becomes his own imitator, and must abandon a (re)creative approach for a reproductive one. The possibilities of digital recording and editing in fact engender new constraints.

Les interprètes de musique ancienne, tentés aujourd'hui par l'aventure que constitue l'intégration de l'improvisation à leur pratique, vivent une dialectique relativement contraignante entre « souci formel » et « spontanéité », poussée à son paroxysme dans la situation de l'enregistrement.

Improvisation et répertoire aujourd'hui

Dans nos improvisations, nous nous sommes laissés guider par les diminutions déjà écrites par G. Dalla Casa (cornettiste), G. Bovicelli (chanteur), F. Rognoni (violoniste), tout en interprétant « à l'identique » (sans ajouts de notre part) les exemples de diminutions qu'ils ont fixés dans leurs traités d'apprentissage de l'art vocal et instrumental (les motets de Victoria ou de Palestrina diminués par Bovicelli, Rognoni...). Par ailleurs, nous nous sommes servis du répertoire de standards (La Monica, Le Ballet du Grand Duc) pour laisser libre cours à notre fantaisie.

D'une manière plus générale et en dernier lieu, l'improvisateur soulève toujours (dans notre culture) directement ou indirectement, les questions suivantes :

- Que serait la musique occidentale sans le passage à la notation ?
- Que signifieraient les expressions *musique ancienne* et *musique contemporaine* ?
- Qu'est-ce que « l'œuvre musicale » ?

William Dongois

Nowadays, performers of early music who are attracted by the adventure of incorporating improvisation into their practice experience a relatively restrictive dialectic between 'concern for form' and 'spontaneity' which reaches its peak in the recording studio.

Improvisation and repertory today

In our improvisations, we have let ourselves be guided by the written diminutions of Girolamo Dalla Casa (cornettist), Giovanni Battista Bovicelli (singer), and Francesco Rognoni (violinist), while performing literally (without additions of our own devising) the examples of diminutions set down in their treatises intended to teach this vocal and instrumental skill (such as the motets of Victoria and Palestrina embellished by Bovicelli, Rognoni, and others). We have also drawn on the repertory of standards (*La Monica*, *Ballo del Gran Duca*) in order to give free rein to our imagination.

Finally, and more generally, the improviser (in our culture) always directly or indirectly raises the following questions:

- What would Western music be without the shift to notation?
- What would the terms 'early music' and 'contemporary music' mean?
- What is a 'musical work'?

William Dongois

Translation: Charles Johnston

MUSIQUE À SAINT MARC AU TEMPS DE MONTEVERDI

Le cornet et la « nouvelle musique » au temps de Monteverdi

En 1689, Berardi écrit : « les anciens maîtres (de la Renaissance) n'avaient qu'un style et qu'une pratique. Les maîtres modernes ont trois styles : d'église, de chambre et de théâtre, et deux manières : la prima et la seconda pratica ». Le XVII^e siècle, début d'une époque qualifiée de « baroque », a pleinement conscience de la rupture qui s'effectue vers 1600.

Si les changements stylistiques ont mûri dans les salons « néoplatoniciens » du comte Bardi à Florence et ce dès les années 1580, c'est de Venise que se développera le nouveau style, grâce au prestige de la « sérénissime », où viendront étudier de nombreux musiciens étrangers comme Heinrich Schütz et Johann Rosenmüller. Des voyageurs comme l'Anglais Thomas Coryat et le Français André Maugars rapporteront respectivement en Angleterre et en France leurs impressions, faisant de Venise la référence en matière de musique.

« ...mais pour ma part, je puis vous dire que je fus pendant ce temps transporté avec St Paul au troisième ciel...tantôt un cornet et une viole

The cornett and 'new music' in the time of Monteverdi

In 1689, Angelo Berardi wrote: 'The old masters [of the Renaissance] had only one style and one practice. The modern masters have three styles – that of the church, the chamber, and the theatre – and two manners, the first and second practices [*prima* and *seconda pratica*].' The seventeenth century, which marked the beginning of the period now called 'Baroque', was fully aware of the break with the past which occurred around 1600.

While these stylistic changes began to mature in the 'Neoplatonic' salon of Count Bardi in Florence from the 1580s onwards, the centre of diffusion of the new style was Venice, thanks to the prestige of 'La Serenissima' where many foreign musicians including Heinrich Schütz and Johann Rosenmüller came to study. Such travellers as the Englishman Thomas Coryat and the Frenchman André Maugars brought their impressions back to their homelands, making the city the European benchmark for music.

'... for mine owne part I can say this, that I was for the time even rapt up with Saint Paul into the

soprano.....Je n'avois jamais rien entendu de tel. Parmi les chanteurs, l'un avait une voix si incomparable et si surnaturelle dans sa douceur que je pense qu'il n'y a jamais eu de meilleur chanteur au monde... » [Coryat's Crudities, Londres 1611].

L'utilisation de *contrafacta* était fréquente : une des plus connues est ce « Pianto de la Madonna » (la plainte de la Vierge au pied de la croix), adaptation par Monteverdi lui-même du « Lamento d'Arianna », extrait d'un de ses opéras.

De son côté, Alessandro Grandi, va développer un autre style, inspiré des directions prises par la Contre-Réforme : il va écrire de nombreux motets, qui se différencieront des « Concerti Ecclesiastici » de ses contemporains, par un usage plus fréquent des instruments. Les lignes mélodiques, simples, sont très belles et très soignées, elles suivent le rythme et les contours de la prosodie.

Musique pour cornet et violon à Venise au temps de Monteverdi

Au début du 17^{ème} siècle, à côté des grands compositeurs maîtres de chapelles (Gabrieli, Monteverdi, Cavalli), de nombreux instrumentistes profitent du développement de la musique instrumentale (et de celui de l'édition concentrée à Venise), pour affirmer leur talent en faisant imprimer des recueils de sonates et de canzoni. C'est à cette époque de renouveau de la musique que se croisent les courbes d'ascension du violon et de déclin du cornet. Quelques décennies durant ces deux instruments seront ensemble la clé de voûte

third heaven. . . . Sometimes . . . [there played] a Cornett and a treble violl. . . .I never heard the like before. . . . Of the singers . . . [there was] one, who had such a peerelesse and (as I may in a manner say) such a supernaturall voice for sweetenesse, that I think there was never a better singer in the world . . . » (*Coryats Crudities*, London: 1611).

The use of *contrafacta* was frequent: one of the best-known is the *Pianto de la Madonna* (the Virgin's lament at the foot of the Cross), Monteverdi's own adaptation of the *Lamento d'Arianna* from one of his operas.

Alessandro Grandi, for his part, was to develop another style, inspired by the guidelines of the Counter-Reformation: he wrote a large number of motets, which are distinguished from the *concerti ecclesiastici* of his contemporaries by a more frequent use of instruments. The simple melodic lines are beautifully sculpted, following the rhythm and outlines of the prosody.

Music for cornett and violin at Venice in the time of Monteverdi

In the early seventeenth century, alongside the great composers who occupied the post of *maestro di cappella* (Gabrieli, Monteverdi, Cavalli), there were many instrumentalists who took advantage of the development of instrumental music (and of music publishing, which was concentrated in Venice) to affirm their personal talents by issuing printed collections of sonatas and canzoni. It was at this time of musical renewal that the rising curve of the violin and the declining one of the cornett met. For the

de l'exécution du répertoire instrumental naissant grâce au développement de l'édition qui permit à de nombreux instrumentistes/compositeurs (Dario Castello, Giovanni Batista Fontana, Giuseppe Scarani, Giovanni Pandolfi Mealli) de faire éditer leurs sonates dans lesquelles ils consignaient probablement aussi leur manière de jouer (voir plus haut).

C'est probablement dans le cadre de leur activité au service de Monteverdi que D.Castello, G-B. Fontana écrivirent des sonates, dont certaines sont explicitement destinées à une exécution pour cornet et violon.

William Dongois

space of a few decades, the two instruments together formed the key performance media for this burgeoning instrumental repertory. As a result, numerous instrumentalist-composers (Dario Castello, Giovanni Batista Fontana, Giuseppe Scarani, Giovanni Pandolfi Mealli) left us not only their compositions, but doubtless also a lasting trace of their playing styles (as we have seen above).

It was probably in the course of their activities under Monteverdi's direction that Castello and Fontana wrote sonatas explicitly intended for performance on cornett and violin.

William Dongois

Translation: Charles Johnston

Plage/track 1

Alessandro Grandi
Salve Regina

Salve, regina, mater misericordiae,
Vita dulcedo, et spes nostra, salve.
Ad te clamamus exules, filii Evae.
Ad te suspiramus, gementes
et flentes in lacrimarum valle.
Eja ergo, advocata nostra,
illos tuos misericordes oculos tuos converte.
Et Jesum, benedictum fructum
ventris tui nobis post hoc exilium ostende.
O clemens, o pia, o dulcis Virgo Maria.

Plage/track 3

Alessandro Grandi
Tota pulchra es

Tota pulchra es, amica mea,
Et macula non est in te.
Veni de libano, sponsa mea,
Veni de libano, veni, coronaberis :
De Capite Amana, de vertice Sanir et Hermon,
De cubilibus leonum, de montibus pardorum

Oculi tui columbarum
Capilli tui sicut greges caprarum
& dentes tui sicut greges tonsarum

Sicut vitta coccinea labia tua
& eloquium tuum dulce
sicut turris David collum tuum
Duo ubera tua sicut duo hinuli capreae gemelli

Veni de libano, sponsa mea
Veni, veni, sponsa mea

Veni de libano, sponsa mea,
Veni, veni, sponsa mea,
Veni, coronaberis.

Plage/track 5

Dario Castello
Exultate Deo

Exultate Deo adiutor nostro.
Jubilare Deo Jacob.
Sumite psalmum et date timpanum,
Psalterium jucundum cum Cythara.
Bucinate in neo menia tuba
In insigni die solemnitatis Mariae,
Ob cuius festivitatem omnes letantur. Alleluia

Plage/track 7

Alessandro Grandi
Gaudete

Gaudete mecum et gratulamini,
Quia Dominus, tamquam sponsus,
Decoravit me corona, alleluia.
Gaudete mecum et gratulamini,
Quia video quod cupivi,
Quod speravi iam teneo, alleluia.
Gaudete mecum et gratulamini,
Quia sum ipsi, iuncta in caelis
quem in terris dilexi, alleluia.

Plage/track 9

Claudio Monteverdi
Pianto della Madona

Iam moriar Filli, iam moriar Filli
Quis nam posterit mater consolari
in hoc fero dolore
in hoc tam duro tormendo.
Iam moriar Filli, iam moriar Filli.

Mi Jesu, o Jesu sponde
sponde mi dilecte,
mi mea spes, mea vita,
me deferis heu vulnus cordis mei.

Respice Jesu mi, respice Jesu precor,
respice matrem, matrem respice tuam
que gemendo prote pallidas
languet atque in morte funesto
in hac tarn dura et tam immani
Cruce tecum petit affigi,
mi Jesu, o Jesu mi, o potens homo,
o Deus cujus pectoris
heu tanti doloris quo torquetur Maria
miserere gementis tecum quae
extinta sit quae per te vixit
sed promptus ex hac vita descendis
o mi Filli, et ego hic ploro
tu confringes infernum
hoste victo superbo
et ego relinquo preda
doloris solitaria et mesta.

Laisse-moi mourir, mon Fils.
Car qui pourrait consoler une mère
dans cette douleur atroce,
dans ces tourments insupportables ?
Laisse-moi mourir, mon Fils.

Mon Jésus, ô mon Jésus,
mon époux bien-aimé,
mon espoir, ma vie, tu me quittes
mon coeur se déchire !

Pense à moi mon Jésus, je t'en supplie,
pense à ta mère,
qui gémit et soupire après Toi
et qui demande à partager avec Toi
cette mort atroce, clouée sur la croix
dure et terrible.

Mon Jésus, ô mon Jésus, ô homme de pouvoir,
ô Dieu hélas la souffrance de ton coeur
accable également Marie.
Prends pitié de ces gémissements
et laisse-la mourir avec Toi,
celle qui a vécu pour Toi.
Toi, tu dois quitter cette vie trop tôt mon Fils,
et je dois pleurer ici bas ;
tu descendras aux enfers
et vaincras le fier ennemi et moi,
je suis abandonnée en proie au chagrin.

Te Pater almus, te que fons amoris suscipiant laeti
et ego te non videbo
Pater, o mi sponse.
Haec sunt, haec sunt promissa Archangeli Gabriellis
haec illa excelsa sedes antiqui Patris David
sunt haec regalia septra
quae tibi cingant crines
haec ne sunt surea sceptratet fine,
fine regnum affigi duro ligno
et clavis laniari at quae sorena.

Ah Jesu,
ah Jesu mi en mihi dulce mori
ecce plorando ecce clamando rogat.
Te misera Maria nam tecum mori
est illi gloria et vita.

Hei Filli non respondes,
heu surdus es ad flectus at quae quarellas
o morso culpa o inferne esse sponsus
meus mersus in undis velox
ò terrae centrum aperite profundum
et cum ditecto meo me quoque
absconde quid loquor.
heu quid spero misera heu iam
quid quero o Jesu
o Jesu mi non sit, non sit qui volo,
nonsit qui volo sed fait
quod tibi placet vivat mestum cor meum
pleno dolore pascere Filli mi Matris amore.

Ton tendre père et l'Esprit Saint t'accueilleront,
et moi je ne te reverrais jamais,
mon père, mon bien-aimé.
Sont-ce là les promesses de l'archange Gabriel ?
Est-ce ceci le trône élevé de David, notre ancêtre ?
Est-ce là la couronne royale qui devait ceindre ton front ?
Est-ce là le sceptre doré,
là les limites de ton royaume,
d'être cloué au bois cruel,
transpercé par les clous et couronné d'épines ?

Ah Jésus !
Ah mon Jésus, la mort me semble douce à présent.
Vois mes larmes, entends mes cris,
exauce la pauvre Marie qui t'en supplie !
Car mourir avec Toi est sa gloire et sa vie.

Quoi mon fils, tu ne réponds pas ?
Tu es sourd à mes pleurs et à mes gémissements !
Ô mort, ô péché, ô enfer,
mon fils plongé au fond des abîmes.
Ô centre de la terre, ouvre-toi profondément
et ensevelis-moi avec mon bien-aimé !
Mais que dis-je ?
Qu'est-ce que je désire dans ma misère ?
Assez de plaintes,
ô Jésus, mon Jésus, que ce soit ta volonté
et non la mienne qui soit exaucée.
Laisse vivre mon pauvre coeur plein de douleurs ;
et toi mon fils, fortifie-toi de l'amour d'une mère.

Plage/track 11

Alessandro Grandi
O quam tu pulchra es

Quam pulchra es amica mea
Quam pulchra es Colomba mea
Quam pulchra es Formosa mea
Oculi tui Columbarum capilli tui greges Caprarum
Dentes tui greges tonsarum

Veni veni de libano veni amica mea
Columba mea, Formosa mea
Veni Coronaberis

Surge surge, propera surge
Sponsa mea , surge dilecta mea
Surge immaculata mea

Quia amore Languo, amore languo
Surge Veni veni veni
Quia amore Languo, amore languo amica mea

Plage/track 13

Alessandro Grandi
Regina Caeli

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

LE CORNET ET LA MUSIQUE GERMANIQUE

Partitions, œuvre et arrangement

Entre l'improvisation et la notation relativement précise de la restitution que connaît le début du 17^{ième} siècle (deux pratiques illustrées par les deux autres CD), la pratique musicale connaît un moyen terme : c'est celui de l'arrangement. Il est voisin de l'art de l'adaptation, incontournable dès qu'un luthiste, un claveciniste doivent interpréter une chanson polyphonique. Cette pratique resta très en vogue pour toutes sortes de raisons : le succès d'un thème, d'un air, faisait que tout un chacun s'appropriait et adaptait. L'arrangement est aussi une nouvelle mise en forme d'un support connu. Ce procédé est une des bases du jazz et de la musique tzigane : avant d'improviser, on fait un arrangement qui correspond au projet artistique du moment. Jusqu'au 19^{ième} siècle, un compositeur ne se gênait pas pour utiliser le matériel thématique d'un autre ; c'était là un hommage auquel ne contrevenait aucune société de droits d'auteurs.

Lorsqu'il recherche à suivre l'évolution de la pratique d'un instrument comme le cornet, le musicien se voit confronté à une énigme. En effet, il semble que la qualité et le niveau des cornettistes aient varié d'un pays et d'une époque à l'autre. Outre les deux virtuoses vénitiens mentionnés ci-dessus, à l'autre extrême

Score, work and arrangement

In between improvisation on the one hand, and the relatively precise performance notation found in the early seventeenth century on the other (the types of musical practice illustrated respectively by the first two CDs), lay a middle way: the musical arrangement. This is closely related to the art of adaptation, which inevitably occurred as soon as a lutenist or harpsichordist sought to perform a polyphonic song. This practice remained extremely popular, for all sorts of reasons: the success of a theme, a tune, resulted in its appropriation and adaptation by all and sundry. The arrangement was also a reformulation of an existing medium, a device that is one of the bases of jazz and gypsy music: before reaching the improvising stage, the musicians make an arrangement which corresponds to the artistic project of the moment. Up to the nineteenth century, composers had no compunction about using someone else's thematic material; this was seen as a tribute, unopposed by any copyright collecting society. Any musician who tries to follow the evolution of performing practice for an instrument like the cornett is confronted with a puzzle. For it would appear that the quality and playing standard of cornettists varied from one country

de l'existence artistique du cornet, à la fin du XVIIIe siècle, Daniel Berlin, en Norvège, dédie encore à cet instrument une *sinfonia* à 5 avec accompagnement de cordes, d'une relative difficulté. C'est dire que, de 1500 à 1800, il a existé des passionnés pour consacrer du temps à la pratique d'un instrument difficile afin d'atteindre un niveau dépassant *les stricts besoins des fonctions publiques habituelles* de l'instrument.

Malgré le déclin du cornet à partir de 1630, un répertoire virtuose continue d'être écrit, édité et diffusé en Europe jusqu'au deuxième tiers du XVIIe siècle (Italie, Allemagne, Autriche, Moravie,...). Nicolaus Kempis, Marco Antonio Ferro, Matthias Weckmann écrivent des sonates extrêmement difficiles. En Allemagne, Heinrich Schütz, puis Dietrich Buxtehude (et leurs contemporains) ont confié au cornet des responsabilités importantes dans le cadre de la musique vocale concertante. Qu'ont donc joué ces virtuoses, hors du service du prince ou de l'église (hors de la pratique publique et « officielle ») ? De tout temps, se maintenir à un haut niveau pour un musicien a impliqué un assidu travail journalier (qui n'est pas uniquement constitué d'exercices techniques : la méthode de flûte de Quantz est essentiellement basée sur des extraits du répertoire). Il est ainsi tentant de réadapter toute la musique accessible jadis aux virtuoses du cornet, qu'elle ait été prévue pour voix ou pour un autre instrument. C'est dans cette perspective et par plaisir de jouer ce répertoire extraordinaire que sont les sonates de Buxtehude que nous nous sommes

and period to another. At one extremity of the instrument's artistic existence, we encounter the two Venetian virtuosos mentioned above; at the other, in the late eighteenth century, it is still possible to find Daniel Berlin, in Norway, writing a relatively difficult *sinfonia a 5* for cornett with string accompaniment. That is to say that, between 1500 and 1800, there were enthusiasts prepared to devote considerable practice time to an exacting instrument in order to achieve a standard well what was strictly required by its customary public functions.

Despite the decline of the cornett from 1630 onwards, a virtuoso repertory continued to be written, published and diffused in Europe during the middle years of the seventeenth century, in Italy, Germany, Austria, and Moravia. Nicolaus Kempis, Marco Antonio Ferro, and Matthias Weckmann wrote extremely difficult sonatas. In Germany, Heinrich Schütz and later Dietrich Buxtehude, like their contemporaries, assigned the instrument an important role in their concertante vocal music. So what did these virtuosos play, apart from what they were called on to perform in the service of prince or church, outside their public and 'official' practice? It has always been the case that, in order to maintain a high standard, musicians have had to submit to an assiduous daily work routine (which does not consist only of technical exercises: Quantz's flute method is essentially based on excerpts from the repertoire). It is therefore tempting to adapt all kinds of music that were once accessible to virtuosos of the cornett, whether originally

permis d'adapter certaines des sonates pour violon, viole et basse continue pour cornet, sacqueboute et orgue concertant. Nous avons pris le parti de donner à ces sonates le caractère « Da Chiesa » et concertant qui s'impose immédiatement dès lors que l'on joue dans une église avec un grand orgue, un cornet et une sacqueboute. Non seulement certains passages, à l'expérience, se révèlent être très naturels pour les vents (la « fanfare » écrite au milieu de la sonate en Sib est elle réellement adaptée aux violoniste et violiste qui la joue avec clavecin ?), mais encore les violonistes se plaignent du caractère peu naturel de ces sonates qui portent autant l'empreinte de la musique de clavier que celle des instruments à cordes. On retrouve ainsi l'idée de la sonate avec clavier concertant comme déjà chez Biaggio Marini (*Sonate per l'organo e cornetto*, opus 8) ou dans les « sonates à quatre » de H. Purcell pour deux violons, basse et continuo et bien évidemment dans les sonates pour violon et clavecin de J-S Bach.

L'auditeur ne doit surtout pas en conclure que nous prétendons lui offrir ici une version « musicologique », mais seulement une vision plausible de ce que fut une pratique musicale vraisemblable.

William Dongois

intended for voice or for another instrument. With this in mind, and of course stimulated by the sheer pleasure of playing Buxtehude's extraordinary chamber music, we have taken the liberty of selecting some of his sonatas for violin, viol and continuo and adapting them for cornett, sackbut and concertante organ. We have opted to give them the *da chiesa*, concertante character which immediately becomes evident when one plays in a church with great organ, cornett and sackbut. Not only do certain passages prove to be entirely natural for wind instruments (is the 'fanfare' in the middle of the Sonata in E flat really suited to the violinist and gambist who play it with harpsichord?), but moreover violinists are often to be heard complaining of the awkward nature of these sonatas, whose idiom is at least as typical of the keyboard as of the string family. With these transcriptions, we rejoin the notion of the sonata with concertante keyboard also to be found in Biaggio Marini's *Sonata per l'organo e cornetto*, op.8 or Purcell's 'Sonatas in four parts' for two violins, bass and continuo, and of course J. S. Bach's sonatas for violin and harpsichord.

The listener must not conclude that we are claiming to offer a 'musicologically correct' version of these sonatas; our intention is merely to present a plausible view of what could well have been the practice of the time.

William Dongois

Translation: Charles Johnston

Les interprètes - the performers



Le Concert Brisé, dont le nom vient de la traduction littérale de « Broken Consort » qui désigne au sens large, un ensemble d'instruments de familles différentes, est un ensemble de musique de chambre dont le répertoire est centré autour du cornet à bouquin.

La littérature abordée est principalement celle de l'âge d'or du cornet (1580/1630) dans toute l'Europe, mais particulièrement en Italie et dans les pays germaniques qui ont permis l'essor d'une musique spécifiquement instrumentale destinée à cet instrument, qui concertait alors avec violons, violes, saqueboutes et doulcianes quand il n'était pas associé aux voix.

Les sonates ou « canzone » des contemporains de Gabrieli, Monteverdi, Schütz constituent un immense répertoire d'ensemble, qui s'ajoute à la littérature de diminutions sur les motets,

The name of *Le Concert Brisé* is a literal translation of 'broken consort', the generic term for an ensemble containing instruments from different families. The group's focal point is chamber music featuring the cornett.

The repertoire comes chiefly from the golden age of the cornett (1580-1630), and from all over Europe, but particularly Italy and the Germanic countries, where specifically instrumental music was developed for the cornett, which at this time played in combination with violins, viols, sackbuts and dulcians as well as the human voice.

The sonatas and canzonas of the contemporaries of Gabrieli, Monteverdi, and Schütz constitute an immense repertoire, to which may be added the literature of diminutions on motets, madrigals and chansons which was popular throughout

madrigaux et chansons en vogue de 1500 à 1600 partout en Europe.

Initié par **William Dongois**, il regroupe des musiciens ayant, à la base, des affinités communes en ce qui concerne la démarche musicale générale, et un même type de rapport aux sources historiques qui constituent un des piliers de référence de la pratique de cette musique, l'autre étant l'étude des pratiques des musiques vivantes actuelles (Jazz et musiques traditionnelles).

L'ensemble, tente, non de restituer cette musique « A l'ancienne », mais se sert de la musicologie pour comprendre l'esprit de cette musique et ses modes de restitution, afin de créer un cadre aussi favorable que possible à une exécution vivante. L'ensemble fait également appel à des solistes vocaux invités afin de présenter un panorama plus complet du répertoire virtuose et de faire entendre au public d'aujourd'hui la symbiose et l'identité de son entre voix et instruments tant décrite par les sources de la fin de la Renaissance.

Europe between 1500 and 1600.

Founded by **William Dongois**, Le Concert Brisé brings together musicians with a basic shared affinity in their overall approach to music, and a similar attitude to the historical sources which represent one of the two key benchmarks for performance practice of this music, the other being the study of living music as it is practised today in the fields of jazz and traditional music.

The ensemble does not aim to reconstruct this music 'in period style', but makes use of musicology to understand its spirit and its modes of execution, in order to create an environment that makes performance as lively as possible. Le Concert Brisé also invites vocal soloists to join it in concert, with a view to offering a more complete overview of the virtuoso repertoire and letting today's audiences hear the symbiosis and identity of timbre between voice and instruments so often described by late Renaissance sources.

Les musiciens du Concert Brisé / The musicians of Le Concert Brisé

William Dongois,

cornet à bouquin, cornet muet et direction
cornett, mute cornett and direction

Après des études de trompette au CNR de Reims et au CNSM de Paris, Il étudie harmonie et contrepoint. La conjonction de son expérience de la trompette et de ses affinités avec le répertoire ancien le conduit naturellement au cornet à bouquin dont il reçoit l'enseignement lors de stages auprès de Jean-Pierre Canihac puis à Bâle à la «Schola Cantorum» auprès de Bruce Dickey (Abschlusskonzert) en 1992.

Dés cette période, il joue et enregistre avec des ensembles tels que *Hespèrion XX*, *Les Sacqueboutiers de Toulouse* et *Concerto Palatino*, *Tragicomedia*, *the Taverner Players*, *the Gabrieli Players*, *Elyma*, *Musica Fiata* et sous la direction de Michel Corboz, Joshua Rifkin ou Philippe Herreweghe.

De sa création et jusqu'en 1993 il joue au sein de l'ensemble *La Fenice* avec lequel il obtient les premiers prix aux concours de musique d'ensemble de Bruges (1990) et Malmö (1992). Il joue actuellement régulièrement sous la baguette de René Jacobs (et son orchestre *Concerto Vocale*) et avec des ensembles comme

After training as a trumpeter at the Conservatoire National Régional (CNR) in Reims and the Conservatoire National Supérieur de Musique (CNSM) in Paris, William Dongois went on to study harmony and counterpoint. The combination of his experience of the trumpet and his affinities with early music naturally led him to the cornett, which he studied first with Jean-Pierre Canihac, then with Bruce Dickey at the Schola Cantorum of Basel, receiving his diploma there in 1992.

Already, at this period, he was performing and recording with such ensembles as *Hespèrion XX*, *Les Sacqueboutiers de Toulouse*, *Concerto Palatino*, *Tragicomedia*, *the Taverner Players*, *the Gabrieli Players*, *Elyma*, and *Musica Fiata*, and under the direction of Michel Corboz, Joshua Rifkin, and Philippe Herreweghe.

William Dongois played with the ensemble *La Fenice* from its foundation until 1993, winning first prizes with it in the ensemble music competitions of Bruges (1990) and Malmö (1992).

He now appears regularly under the direction of René Jacobs in his orchestra *Concerto Vocale*, and with such ensembles as *Weser Renaissance* (Bremen), but increasingly takes part in concerts of chamber music as a guest artist, with groups including *Douce Mémoire*, *Le Poème Harmonique*, *Anthonello* (Tokyo), and *Les Boréades* (Montreal).

Weser Renaissance (Bremen) mais participe de plus en plus à des concerts de musique de chambre en tant qu'artiste invité (*Doulce Mémoire, Le Poème Harmonique, Anthonello* (Tokyo), *Les Boréades* (Montréal)...).

Il a enregistré plus de soixante-dix CD pour différents labels.

Il enseigne le cornet et l'improvisation lors de nombreux stages et « Master class » pour différentes institutions (CNR et CNSM en France, « Musikhochschulen » en Allemagne).

Il contribue à animer deux ensembles de musique improvisée : *Night Watch* pour la musique d'ensemble de la Renaissance pour vents et *le broken quartet* avec Freddy Eichelberger (clavecin) et deux jazzmen, Pierre-Marie Bonafos (saxophone) et Jean-Luc Fillon (contrebasse).

Il est titulaire du D.E et du C.A d'instruments anciens. Il enseigne le cornet à bouquin au Conservatoire de Musique de Genève.

He has recorded more than seventy CDs for different labels.

A qualified teacher of early instruments, he gives many training courses and masterclasses on the cornett and on improvisation in a variety of institutions (CNR and CNSM in France, *Musikhochschulen* in Germany), and is professor of cornett at the Geneva Conservatoire.

William Dongois also contributes to two groups playing improvised music: *Night Watch* (Renaissance music for wind ensemble) and 'le broken quartet' with Freddy Eichelberger (harpsichord) and two jazzmen, Pierre-Marie Bonafos (saxophone) and Jean-Luc Fillon (double bass).

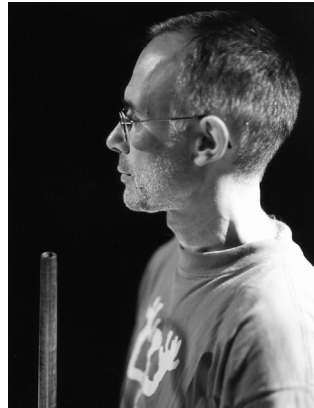


Photo : Klaus L. Neumann



Julie Hassler, soprano

Julie Hassler a effectué ses études musicales au conservatoire de sa ville natale, Montpellier, dans les classes de basson, percussion, écriture et chant.

Elle s'est spécialisée ensuite dans l'interprétation de la musique ancienne au C.N.R de Paris et au Studio Baroque de Versailles.

Depuis 1993, elle se produit régulièrement avec différents ensembles tels que «Les musiciens du Louvre» (Marc Minkowski), La Grande Ecurie et la Chambre du Roy (Jean-Claude Malgoire), La Symphonie du Marais (Hugo Reyne), ou l'ensemble Douce Mémoire (Denis Raisin-Dadre).

Son répertoire, principalement baroque, comprend aussi bien des œuvres de la Renaissance que de la musique d'aujourd'hui. Elle a participé avec l'ensemble Les jeunes solistes (Rachid Safir) à la création des madrigaux de Fénelon sur les Elégies de Duino de Rilke.)

Elle enseigne le chant baroque au conservatoire Charles Münch de Paris.

Julie Hassler studied bassoon, percussion, theory and singing at the conservatoire in Montpellier, her native city.

She then went on to specialise in the interpretation of early music at the CNR in Paris and the Studio Baroque de Versailles.

Since 1993 she has appeared regularly with different ensembles including Les Musiciens du Louvre (director Marc Minkowski), La Grande Écurie (Jean-Claude Malgoire), La Symphonie du Marais (Hugo Reyne), and Douce Mémoire (Denis Raisin-Dadre).

Although her repertoire consists principally of Baroque music, it also includes works of the Renaissance and music of today. With the ensemble Les Jeunes Solistes (director Rachid Safir) she participated in the world premiere of Philippe Fénelon's madrigals on Rilke's Duino Elegies.

She teaches Baroque vocal technique at the Charles Münch Conservatoire in Paris.



Photo : Klaus L. Neumann

Christine Moran, violon / *violin*

Originaire de Californie elle est diplômée de l'université de Berkeley, elle poursuit ses études de violon à l'université de Montréal.

Au Canada elle joue avec la plupart des ensembles de musique ancienne : ensemble Arion, studio de musique ancienne de Montréal, « Tafelmusik ».

Elle a enseigné la musique de chambre dans différentes universités.

Depuis 1995 elle habite à Cologne où elle joue particulièrement avec les ensembles spécialisés dans la musique du 17^{ème} siècle (Musica Fiata, Weser Renaissance, Concerto Palatino, Tragicomedia, Cantus Cölln etc...).

A native Californian, Christine Moran graduated from the University of California at Berkeley, then continued her violin studies at the University of Montreal.

In Canada she played with most of that country's early music groups, including the Arion Ensemble, the Montreal Early Music Studio, and Tafelmusik. She has taught chamber music in a number of universities.

Since 1995 she has lived in Cologne, where she performs most frequently with ensembles specialising in seventeenth-century music (Musica Fiata, Weser Renaissance, Concerto Palatino, Tragicomedia, Cantus Cölln, and others).



Photo : Klaus L. Neumann

Carsten Lohff

orgue, clavecin / *organ, harpsichord*

Il a étudié le clavecin et la musicologie à la *Musikhochschule* de Hambourg, sa ville natale. Il a poursuivi ses études avec Johann Sonnleitner à Zurich, Bob van Asperen à La Haye et Gustav Leonhardt à Amsterdam. Il a enseigné à la *Musikhochschule* de Hambourg et au *Meistersinger-Konservatorium* de Nuremberg. Il est actuellement Professeur de clavecin à la *Hochschule für Künste* de Brême. Parallèlement à cette activité d'enseignement, il est membre de l'ensemble Cantus Cölln, avec lequel il a réalisé plusieurs enregistrements et joue dans de nombreux ensembles de musique de chambre.

Carsten Lohff learnt the harpsichord and music theory at the *Musikhochschule* in Hamburg, his native city. He pursued his studies with Johann Sonnleitner (Zurich), Bob van Asperen (The Hague), and Gustav Leonhardt (Amsterdam). He has made numerous recordings as a member of the ensemble Cantus Cölln. In 2001, Carsten Lohff was appointed professor of harpsichord at the *Hochschule für Kunst* in Bremen.



Photo : Klaus L. Neumann

Anne-Catherine Bucher

orgue, clavecin / *organ, harpsichord*

Elle étudie le clavecin avec Michèle Dévérité et l'orgue avec Norbert Pétry à Metz puis se perfectionne au département de musique ancienne du CNSM de Lyon avec Huguette Dreyfus et Françoise Lengellé et au Conservatoire Royal de Bruxelles dans la classe de clavecin de Robert Kohnen. Elle suit les cours de basse continue de Martin Gester et de Jesper Christensen. Depuis, elle joue l'orgue et le clavecin en soliste et en continuiste en Europe.

Titulaire du Certificat d'Aptitude, elle est professeur de clavecin au CNR de Metz. Elle dirige l'ensemble « Le Concert Lorrain ».

Anne-Catherine Bucher studied the harpsichord with Michèle Dévérité and the organ with Norbert Pétry in Metz, before going on to advanced training in the early music department of the CNSM in Lyon, with Huguette Dreyfus and Françoise Lengellé, and at the Royal Conservatory in Brussels in Robert Kohnen's harpsichord class. She attended courses in continuo playing under Martin Gester and Jesper Christensen. Since then she has played the organ and harpsichord as a soloist and continuo player throughout Europe.

Anne-Catherine Bucher is a qualified teacher, and is now professor of harpsichord at the CNR in Metz. She directs the ensemble Le Concert Lorrain.



Photo : Klaus L. Neumann

Benjamin Perrot

luth, théorbe / lute, theorbo

Après des études de guitare et des années de pratique de différentes musiques improvisées, Benjamin Perrot, choisit, par passion, de se consacrer essentiellement à la musique ancienne. Il étudie le théorbe, le luth et la guitare baroque au C.N.R. de Paris, auprès d'Eric Bellocq et de Claire Antonini. Il se perfectionne ensuite auprès de Pascal Monteilhet. En 1996-1997, il est également stagiaire accompagnateur au Studio Baroque de Versailles (C.M.B.V.). Depuis, il est invité, comme soliste et continuoïste, en France et à l'étranger. Il dirige l'ensemble « La Rêveuse » avec lequel il pratique essentiellement le répertoire français du 17^e siècle.

After studying the guitar and years of practice in different kinds of improvised music, Benjamin Perrot followed his passion by choosing to devote most of his activity to early music. He learnt the theorbo, the lute and the Baroque guitar with Eric Bellocq and Claire Antonini at the CNR in Paris, then went on to advanced study with Pascal Monteilhet. In 1996-7 he was also a trainee accompanist at the Studio Baroque de Versailles (Centre de Musique Baroque de Versailles). Since then he has been invited to appear as a soloist and continuo player in France and abroad. He directs the ensemble La Rêveuse, with which he mostly performs French repertoire of the seventeenth century.



Pierre-Alain Clerc

orgue / organ

Pierre-Alain Clerc est organiste titulaire des églises St-Laurent et St-Paul à Lausanne. Il enseigne l'orgue au Conservatoire de Lausanne, le clavecin et la basse continue au Centre de musique ancienne de Genève.

Il a été marqué par l'influence de Jesper Christensen, de Jean-Marie Tricoteaux, facteur d'orgues, de Jean-Yves Haymoz, professeur de théorie au CMA de Genève, et par Michel Cassagne, son professeur d'art dramatique pendant quatre ans. À côté de son activité de concertiste, en soliste ou à la basse continue, il travaille régulièrement comme comédien. Cette double activité musicale et théâtrale l'a tout naturellement amené à entreprendre l'étude de la rhétorique musicale, puis de la déclamation classique française, sujets sur lesquels il donne fréquemment cours, stages et conférences.

Pierre-Alain Clerc is organist of the churches of St-Laurent and St-Paul in Lausanne. He teaches the organ at the Lausanne Conservatoire and harpsichord and continuo playing at the Centre de Musique Ancienne (CMA) in Geneva. He was strongly influenced by Jesper Christensen, the organ builder Jean-Marie Tricoteaux, Jean-Yves Haymoz, professor of theory at the CMA, and Michel Cassagne, who taught him drama for four years. Alongside his activity as a concert soloist and continuo player, he also works regularly as an actor. This double life in music and the theatre naturally led him to study musical rhetoric, and subsequently French classical declamation, and he now gives frequent classes, training courses, and lectures on both these subjects.



Stefan Legée
sacqueboute / sackbut

Stefan Legée a fait ses études musicales au C.N.R de Reims dans la classe de trombone de Amédé Grivillers. Il obtient en 1982 un premier prix à l'unanimité au C.N.S.M de Paris dans la classe de Gilles Millières. Troisième Prix au Concours International de Prague en 1987

Son activité musicale est très diversifiée. Elle s'articule principalement autour de la musique ancienne (il joue avec Jordi Savall, William Christie, Les Saqueboutiers de Toulouse, La Fenice, René Jacobs, Fabio Biondi...), la pédagogie (professeur au C.N.R de Saint Maur) et la musique contemporaine (il a participé à de nombreuses créations, notamment le concerto pour trombone de Dominique Probst).

Il est trombone Solo de l'Orchestre des « Concerts Colonne ».

Stefan Legée studied the trombone with Amédé Grivillers at the CNR in Reims. In 1982 he was awarded a premier prix à l'unanimité in the class of Gilles Millières at the CNSM de Paris. He subsequently won third prize at the Prague International Competition in 1987.

His musical activities are extremely varied. They focus principally on early music (he plays with Jordi Savall, William Christie, Les Saqueboutiers de Toulouse, La Fenice, René Jacobs, and Fabio Biondi, amongst others), teaching (at the CNR in Saint Maur) and contemporary music (he has taken part in many first performances, notably Dominique Probst's Trombone Concerto).

He is principal trombone of the Orchestre des Concerts Colonne.

Si Freddy Eichelberger n'avait pas à ce point aimé les expériences musicales tous azimuts, il serait sûrement reparti vivre sous les tropiques où il a passé une partie de son enfance, marqué à jamais par les flamboyants en fleur, la saveur du piment et l'odeur de la terre gorgée de pluie tiède par les nuits de pleine lune.

Après une solide formation d'organiste puis de claveciniste et continuiste, la pratique assidue de l'improvisation l'a amené à avoir la chance de jouer avec des musiciens comme la grande chanteuse indienne Kishori Amonkar ou le serpentiste Michel Godard. Il s'est aussi beaucoup engagé dans le théâtre musical avec l'ensemble «les Witches», ou la renommée chanteuse-actrice-metteur en scène Sophie Boulin à la Péniche Opéra. Il enseigne régulièrement dans différents stages ou master-classes et a pu réaliser en solo ou en bonne compagnie une bonne vingtaine de CD, sur toutes sortes de clavier et même au cistre, un instrument qu'il affectionne particulièrement. Il est à l'origine avec Jean-Christophe Frisch de l'organisation de l'intégrale en cours des cantates de J.S.Bach en concert au temple du Foyer de l'Ame, près de la Bastille à Paris.



Freddy Eichelberger
*orgue, clavicymbalum
organ, clavictherium*

If Freddy Eichelberger had not been so passionately enthusiastic about musical experiences of every conceivable description, he would certainly have gone back to live in the tropics where he spent part of his childhood, marked for life by the royal poincianas in flower, the tang of pimento and the odour of the earth soaked in warm rain on nights lit by a full moon.

After a solid training as an organist, then a harpsichordist and continuo player, he became an adept practitioner of improvisation, which gave him the good fortune to perform with such musicians as the great Indian singer Kishori Amonkar and the serpent player Michel Godard. He has also been deeply committed to music theatre with the ensemble Les Witches, and the celebrated singer-actor-director Sophie Boulin at La Péniche Opéra. He regularly teaches a variety of courses and masterclasses, and has been able to make some twenty CDs, alone or in pleasant company, on all sorts of keyboard and even on the cittern, an instrument of which he is particularly fond. Together with Jean-Christophe Frisch, he was the originator of the ongoing project to perform the complete cantatas of J. S. Bach in concert at the Temple du Foyer de l'Ame, near the Bastille in Paris.

Les instruments utilisés - The instruments utilised

Le clavicétherium

Cet instrument est une création de David Boinnard (d'après une planche de Michael Praetorius), dans le but de faire revivre un instrument rare, témoin de la facture allemande autour de 1600. Il présente la particularité d'être garni de cordes en boyau, fait apparemment beaucoup plus fréquent à cette époque qu'on ne le pensait jusqu'à présent.

Le clavecin Renaissance

L'instrument utilisé présente toutes les caractéristiques des clavecins italiens du XVI^e siècle, en premier lieu à Venise.

Le profil en est fin et l'instrument est muni de fines parois de cyprès, décorées de boutons d'ivoire. Il touche la caisse, ce qui soutient le son. L'étendue va du DO/MI' au Fa. Il est de grande taille, ce qui implique un cordage en acier.

La disposition est faite d'un 8 et d'un 4 pieds où le 4' est conçu comme un registre autonome et n'est pas uniquement un complément du 8'.

On trouve des exemples d'instruments de ce type chez Alessandro et Vito Trasuntino, Franciscus Patavinus, Giovanni Antonio Baffo et Alexander Bortolotti.

La plupart de ces instruments ont été modifiés au début de la période correspondant au

The clavictherium

This instrument was created by David Boinnard (after a plate in Michael Praetorius) with the aim of reviving a rare instrument representative of what German builders could produce around 1600. A special feature is that it is fitted with gut strings, which was apparently much more frequent at the time than was thought until recently.

The Renaissance harpsichord

The instrument used here displays all the characteristics of the Italian harpsichords of the sixteenth century, notably those made at Venice. It is slender in profile, and the instrument is fitted with thin cypress panels, decorated with ivory buttons. It touches the case, which sustains the sound. The compass is *CE* to *f'''*. The instrument is of large dimensions, which implies steel stringing.

The specification comprises one 8-foot and one 4-foot stop, with the 4' conceived as an independent register, not merely a complement of the 8'.

One finds examples of instruments of this type by Alessandro and Vito Trasuntino, Franciscus Patavinus, Giovanni Antonio Baffo, and Alexander Bortolotti.

développement du continuo. Le 4' fut remplacé par un deuxième 8'. L'étendue du clavier fut remonté d'une quarte pour donner l'étendue SOL 1/Si4. Cette nouvelle étendue nécessita le remplacement de l'ancien cordage en métal par celui en laiton que nous connaissons aujourd'hui.

L'orgue positif utilisé dans le volume I a été construit par Denis Londe en 1992.

Il possède un unique jeu de principal de huit pieds en bois, conçu à partir de mesures faites sur des instruments historiques italiens de la charnière entre XVIe et XVIIe siècle. Son existence est due à l'enthousiasme des musiciens des ensembles Sine Titolo et Concerto di Bassi qui avaient à l'époque pris la décision de se grouper en «coopérative» pour le faire construire, afin de pouvoir jouer la musique italienne dans de bonnes conditions, les orgues coffres dont on dispose en général, pâles reflets des orgues de tribune, étant basés sur des jeux de bourdon inconnus en Italie à cette époque.

Il possède une soufflerie mécanique actionnée au pied par l'interprète, évitant les bruits de moteur électrique souvent gênants en concert et surtout en enregistrement, et offrant un vent plus vivant, outre la liberté maintes fois utilisée de jouer en plein air, voire dans des lieux historiques où l'alimentation électrique ferait défaut.

Most of these instruments were modified at the start of the period corresponding to the development of the basso continuo. The 4' was replaced by a second 8'. The keyboard compass was raised by a fourth to G''b''. This new compass necessitated the replacement of the old metal strings by the brass stringing we know today.

The positive organ used on this recording was built by Denis Londe in 1992.

It possesses a single 8-foot wooden principal stop, designed on the basis of measurements of historical Italian instruments from the turn of the sixteenth and seventeenth centuries. It owes its existence to the enthusiasm of the musicians of the ensembles Sine Titolo and Concerto di Bassi, who decided to form a 'cooperative' to have it built. Their aim was to be able to play Italian music in the correct conditions, eschewing the cabinet organs generally available, since these pale reflections of gallery organs are based on bourdon stops unknown in Italy at this period.

The organ possesses a mechanical bellows operated by the performer's foot, thus avoiding the electric motor noise which is often a nuisance in concert and above all in recording. This offers not only a livelier wind supply, but also freedom to play in the open air or in historic buildings which may lack an electricity supply – a freedom that has been much used by performers since the organ was built.

L'orgue de Waly

Né et établi à Bar le Duc, Alexandre Jacquet (1812-1889) était indéniablement le plus grand facteur meusien. Menuisier de formation, venu à la facture d'orgues en autodidacte, il se montra très actif, travaillant durant plus de cinquante-cinq ans et livrant plus de soixante-dix orgues, dont une cinquantaine en Meuse. Alors que ses premiers ouvrages étaient encore marqués par l'esthétique postclassique, il opta à la fin de sa vie pour une esthétique résolument symphonique, peut-être sous l'influence de son fils Henri (1839-1926).

L'orgue de Waly occupe une place à part dans la production des Jacquet, étant le seul orgue de salon de ces facteurs parvenu jusqu'à nous. Il fut construit vers 1865 pour un particulier, peut-être pour la famille de Benoist, qui habitait le château de Waly, et ne fut transféré à l'église qu'à une date ultérieure. Il présente la particularité de ne comporter que des tuyaux en bois, y compris les dessus octavians de la flûte 4. Il s'agit donc – toutes proportions gardées – d'une sorte de petit « Frederiksborg » du XIXe siècle... Très bien conservé mais longtemps laissé à l'abandon, l'instrument fut restauré en 1988 par David Boinnard. Un ventilateur électrique fut installé en 1993 par François Delangue, puis des travaux complémentaires de restauration furent confiés en 1995 à Laurent Plet.

The organ of Waly

Alexandre Jacquet (1812-89) was born and lived in Bar-le-Duc, and is incontestably the most important organ builder of the Meuse *département*. Trained as a carpenter, he was self-taught as an organ builder, a capacity in which he was extremely active over a career of more than fifty-five years which produced more than seventy organs, some fifty of them in the Meuse *département*. Whereas his first instruments were still marked by the post-Classical aesthetic, towards the end of his life he opted for a resolutely symphonic aesthetic, perhaps under the influence of his son Henri (1839-1926).

The organ of Waly occupies a special place in the output of the Jacquets, since it is their only surviving household organ. It was built around 1865 for a private customer, perhaps a member of the de Benoist family who lived in the château at Waly, and was transferred to the church only at a later date. It displays the distinctive feature of possessing only wooden stops, including the *dessus octavians de flûte 4*. This is thus (making all due allowance for the differences) a sort of small nineteenth-century 'Frederiksborg organ'. Extremely well conserved but long neglected, the instrument was restored by David Boinnard in 1988. An electric ventilator was installed by François Delangue in 1993, and additional restoration work was entrusted to Laurent Plet in 1995.

L'orgue de St-Paul à Lausanne a été construit par Orgelbau Felsberg en 1986, dessiné et harmonisé par Jean-Marie Tricoteaux, dans le style hambourgeois d'Arp Schnitger, à la fin du XVIIIe siècle.

Il présente 26 jeux répartis sur deux claviers (RP et HW) et pédale, celle-ci disposée en balustrade dans deux grandes tours de 16 pieds, de part et d'autre des deux buffets manuels. Le tempérament est réparti au 1/6 de comma pythagoricien. La composition propose les timbres essentiels de la musique nord-allemande baroque, qui équilibrent le fondement chantant des principaux, le brillant des mixtures, la rondeur des anches, et la naïveté des flûtes.

The organ of St Paul's Church, Lausanne was built by Orgelbau Felsberg in 1986, and designed and harmonised by Jean-Marie Tricoteaux, in the late seventeenth-century Hamburg style of Arp Schnitger.

It possesses twenty-six stops on two keyboards (RP and HW), and a pedal division installed on a balustrade in two large 16' towers on either side of the two manual cases. The temperament is 1/6 comma Pythagorean. The specification offers the essential timbres of north German Baroque music, striking a balance between the singing foundation of the principal chorus, the brilliance of the mixtures, the fullness of the reeds, and the naïveté of the flutes.

Hauptwerk CD-d'''	Rückpositif CD-d'''	Pedalwerk CD-f'
Quintadena	Copel 8'	Principal 16'
Principal 8'	Quintadena 8'	Octave 8'
Rohrflöte 8'	Principal 4'	Octave 4'
Octave 4'	Hohlflöte 4'	Mixtur 5f
Spitzflöte 4'	Siffflöte 1' 1/3	Posaune 16'
Quinta 2' 2/3	Scharf 4f	Trompette 8'
Superoktav 2'	Trichregal 8'	Cornet 2'
Mixtur 6f	Dulzian 16'	
Trompette 8'		
Schiebekoppel RP-HW, RP-Pedal, HW-Pedal, Tremulant.		

REMERCIEMENTS

K.617 & Le Concert Brisé remercient David Boinnard ainsi que l'Association des Orgues de Waly, grâce auxquels deux des enregistrements présentés dans cette édition ont pu être réalisés. Ils remercient également M. André Bry, maire de Waly ainsi que le père Metz de Noblat, curé de Waly, pour la mise à disposition de l'église et toutes les mesures prises qui nous permirent de bénéficier des meilleures conditions d'enregistrement.

Mais ces remerciements s'adressent également à la paroisse Saint Paul de Lausanne, à Myriam Clerc dont les conseils éclairés et l'aide à la registration nous furent précieux, à Matthias Griewisch et David Boinnard qui, tous deux, nous prêtèrent leurs instruments de musique, à tous les bénévoles de l'association « Le Concert Brisé » et, plus particulièrement Valéry Viné et Mireille Collignon.

Enfin, c'est grâce au soutien financier du Conseil Général de la Meuse et à la participation financière des Amis de l'Orgue de Waly que nous avons pu réaliser l'enregistrement du CD II « Musique à Saint Marc au temps de Monteverdi ».

Que tous trouvent ici l'expression de notre reconnaissance.



les Amis des Orgues de Waly



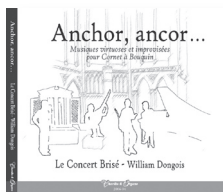
ACKNOWLEDGEMENTS

K.617 and Le Concert Brisé wish to thank David Boinnard and the Association des Orgues de Waly, who made it possible for two of the recordings in this set to be made. They also thank Monsieur André Bry, mayor of Waly, and Father Metz de Noblat, parish priest of Waly, for making the church available and for all their efforts to ensure optimal recording conditions.

But our gratitude goes also to the parish of Saint-Paul in Lausanne, to Myriam Clerc whose expert advice and help with registration were invaluable, to Matthias Griewisch and David Boinnard, both of whom lent us musical instruments belonging to them, and to all the voluntary workers in the association 'Le Concert Brisé', especially Valéry Viné and Mireille Collignon.

Finally, it is thanks to the financial support of the Conseil General de la Meuse and the financial participation of Les Amis de l'Orgue de Waly that we were able to record CD II, 'Music at St Mark's in the time of Monteverdi'.

We would like to take this opportunity of expressing our sincere gratitude to all these individuals and organisations.



Anchor, Ancor...

Le Concert brisé présente en collaboration avec le label Chordis et organo un nouvel enregistrement qui reprend la thématique de «La Barca d'Amore» : improvisations sur des «standards» de la Renaissance, musiques virtuoses pour cornet, clavecin, orgue, luth et théorbe.



“La Barca d’Amore”, Canzoni e sonate per il cornetto solo

William Dongois prouve avec La Barca d'Amore, qu'il compte à juste titre parmi les meilleurs virtuoses de son instrument... (Fono Forum, Allemagne)



La Golferamma sonate da chiesa e da camera per due cornetti

...William Dongois et Yoshimichi Hamada démontrent par l'exemple à quel point la musique du XVIIème siècle peut être expressive et pleine de feu... L'ambiance intimement lyrique des pièces jouées avec cornet muet apporte un contraste riche en effets (Klassik Heute, Allemagne)

Carpe Diem - réf. : CP 16258



“Musique transalpine à la cour de Louis XIV”

Avec la «Musique transalpine» du Codex Rost (1653), Le concert brisé présente un véritable rêve sonore.Pour les amateurs de Rosenmüller, Muffat ou Kerll, ce CD est un must. (Crescendo, Allemagne)

Carpe Diem - réf. : CP 196263

diffusion :
www.carpediem-records.com
www.le-concert-brise.com

La Moselle et "Le Couvent" de Saint Ulrich

Qu'un Centre de ressources consacré aux musiques baroques de l'Amérique latine ait vu le jour en Moselle et rayonne au-delà des frontières et des océans, ne laisse point de surprendre. On peut y voir l'un des signes, nombreux, d'un engagement du Conseil Général aux côtés des initiatives les plus originales, pourvu qu'elles soient fécondes et porteuses d'ouverture vers de nouveaux horizons culturels.

Cette initiative innovante, que vient prolonger l'activité éditoriale discographique de K617, participe ainsi à une démarche plus large de développement culturel bénéficiant de l'attention permanente de notre Assemblée.

Il suffit ici de rappeler les actions menées pour la mise en valeur du patrimoine musical dans le département, l'accompagnement fidèle des amateurs regroupés en sociétés de musique, des ensembles instrumentaux professionnels ainsi que des festivals, sans omettre enfin les écoles de musique qui ont un rôle prépondérant dans la formation des jeunes musiciens.

Puisse "Le Couvent", Centre International des Chemins du Baroque de Saint Ulrich, poursuivre son développement dans un environnement aujourd'hui en pleine mutation et en plein épanouissement, avec le musée de Sarrebourg, le site archéologique de la villa gallo-romaine de Saint Ulrich, le Festival international de musique...

"Le Couvent", porté par une société d'économie mixte innovante née de l'initiative du Conseil Général de la Moselle et de la Ville de Sarrebourg, rassemblant désormais le Centre International des Chemins du Baroque et le Label discographique K617, est aujourd'hui un véritable site culturel, riche de projets et promis au plus bel avenir.

Le Conseil Général de la Moselle est fier de son engagement aux côtés de ceux qui font et feront de ce lieu, un terrain de découvertes et de rencontres, un espace de développement artistique et culturel.

Philippe Leroy
Président du Conseil Général de Moselle

The Moselle and «The Convent» of Saint Ulrich

It should come as no surprise that a Resource Centre dedicated to the baroque music of Latin America was set up in the department of the Moselle, casting its net beyond national borders and far overseas. Rather, it should be seen as one of the many signs of the commitment of the General Council of the Moselle to support original initiatives that promise rich returns and open up new cultural horizons.

This innovative initiative, an offshoot of the K617 record label publishing activity, takes its place in the broader cultural development that is fostered continually by our Assembly.

As proof of this, we need only recall the many actions carried out to raise the profile of the musical heritage of the department, the faithful support provided to amateur musical groups, instrumental ensembles and festivals, not to mention the schools of music which have such an important role to play in the training of young musicians.

We look forward to “The Convent” (*“Le Couvent”*), the “St. Ulrich International Centre for the Paths of the Baroque” (*“Centre International des Chemins du Baroque de Saint Ulrich”*), continuing to pursue its development in a rapidly changing, burgeoning environment, alongside the Sarrebourg museum, the archeological site of the St. Ulrich Gallo-Roman villa and the International Music Festival.

“The Convent”, run by an innovative mixed enterprise that was the brainchild of the General Council of the Moselle and the Town of Sarrebourg, and which now includes the International Centre for the Paths of the Baroque and the K617 record label, has today become a truly cultural phenomenon, with a wealth of projects and a bright future in store.

The General Council of the Moselle is proud to support those who make and who shall continue to make this site a place for discovery and encounter, as well as a showcase for artistic and cultural development.

Philippe Leroy
President of the General Council of the Moselle



Das Moselland und ‘der Couvent’ Saint-Ulrich

Es überrascht keineswegs, dass ein künstlerisches Zentrum für lateinamerikanische Barockmusik im Moselland entstand, das über Grenzen und Meere hinaus wirkt. Es ist einer der zahlreichen Beweise für das Engagement des Generalrates, bei dem es um neuartige Initiativen geht, von denen man hofft, dass sie wirksam und aussichtsreich neue kulturelle Horizonte eröffnen.

Diese innovative Initiative, welche gerade die Herausgabe der Diskographie unter dem Label K617 verlängert hat, ist Teil einer größeren Aktion mit dem Ziel kultureller Entwicklung und genießt die beständige Aufmerksamkeit unserer Departementsversammlung.

Wir brauchen uns an dieser Stelle nur daran zu erinnern, was zur Pflege unseres musikalischen Erbes im Departement unternommen wurde, oder an die verlässliche Begleitung von Hobbymusikern, die sich in Gruppen zusammenfinden, sowie an die Förderung professioneller Instrumentalensembles und Festivals. Schließlich dürfen wir die Musikschulen nicht vergessen, die bei der Ausbildung junger Musiker eine entscheidende Rolle spielen.

Möge ‘der Couvent’ als ‘Centre International des Chemins du Baroque de Saint Ulrich’ (Internationales Zentrum Saint-Ulrich für die Wege des Barock) in einem sich aktuell mitten im Wandel und Aufbruch befindenden Umfeld seine Entwicklung fortsetzen, gemeinsam mit dem Museum von Sarrebourg, der archäologischen Fundstätte der gallo-römischen Villa von Saint-Ulrich und dem internationalen Musikfestival...

‘Der Couvent’, dessen Träger eine auf Initiative des Generalrates des Departements Moselle und der Stadt Sarrebourg gegründete innovative gemischtwirtschaftliche Gesellschaft ist, wird zukünftig das ‘Centre International des Chemins du Baroque’ beherbergen und das Diskographie-Label K617 besitzen. Heute ist ‘der Couvent’ eine wahrhaft kulturelle Stätte mit zahlreichen Projekten und einer vielversprechenden Zukunft.

Der Generalrat des Departements Moselle ist stolz auf sein Engagement an der Seite derer, die diese Stätte zu einem Ort der Entdeckungen und Begegnungen machen, zu einer Heimstatt für die künstlerische und kulturelle Entwicklung.

Philippe Leroy

Präsident des Generalrates des Departements Moselle