



Ricercar Consort - Philippe Pierlot

Philippe Pierlot, *dessus et basse de viole* (1-17)
Kaori Uemura, *viole alto et ténor* (3-17)
Rainer Zipperling, *basse de viole* (3-9,11,13,15-17)
Emmanuel Balssa, *basse de viole et viole ténor* (6-17)
Mieneke van der Velden, *dessus, ténor et basse de viole* (10,12,14-17)
Sofia Diniz, *viole alto et basse de viole* (16,17)
François Fernandez, *viole ténor* (17) et *violon* (1-2)
Luis Otavio Santos & Sophie Gent, *violon* (1-2)
Giovanna Pessi, *harpe* (1-2)

à Sophie

Purcell Fantazias

1. Fantasia "3 parts upon a ground"	4'43	11. Fantazia 9 June ye 23: 80 (Quick)	3'23
2. Pavan à 4 "Here begineth ye 3 part Fantazia's"	4'58	12. Fantazia 10 June ye 30. 80 (Slow, Quick)	3'44
3. Fantazia 1 (Quick)	2'49	13. Fantazia 11 August ye 18. 80 (Drag, Brisk)	3'17
4. Fantazia 2 (Brisk.Slow)	3'35	14. Fantazia 12 August ye 31: 1680 "Here Begineth ye 5 Part: Fantazies"	3'31
5. Fantazia 3 (Brisk) "Here begineth ye 4 part Fantazia's"	2'42	15. Fantazia upon one note (Slow) "Here Begineth ye 6,7 & 8 part Fantazia's"	2'57
6. Fantazia 4 June ye 10.1680 (Slow.Brisk)	3'54	16. In nomine à 6	2'09
7. Fantazia 5 June ye 11.1680	3'29	17. In nomine à 7	3'38
8. Fantazia 6 June ye 14.1680 (Slow.Quick.Slow)	3'49		
9. Fantazia 7 June ye 19.1680	4'17		
10. Fantazia 8 June ye 19/22.1680 (Brisk.Slow)	3'50	durée totale : 60 minutes et 45 secondes	

Enregistrement réalisé à Bra-sur-Lienne en juillet 2005 par Grégory Beaufays et François Fernandez / Direction artistique : François Fernandez / Montage et prémastering : François Fernandez, Philippe Pierlot et Grégory Beaufays / Remerciements à Wieland Kuijken pour son dessus de viole Ludovic Guersan / Conception et suivi artistique : Maud Gari, François-René Martin et René Martin / Design : Jean-Michel Bouchet - LM Portfolio / Réalisation digipack : saga illico / Photo de Philippe Pierlot : Urban Willi / Peinture : L'Odyssée, 1827 de Jean-Auguste-Dominique Ingres - Musée des Beaux-Arts de Lyon, © Studio Basset / Fabriqué par Sony DADC Austria. / © & © 2006 MIRARE, MIR 012

C'est une musique des ténèbres, une musique d'une subtilité sublime. Elle est éclairée à la chandelle et veinée comme du bois, foncièrement intime.

C'est une musique de solitude qui n'a jamais connu l'ampoule électrique, encore moins l'amplificateur. (Quelle ironie pour un enregistrement numérique gravé avec perfection et acuité comme celui-ci !).

Son existence dans les ténèbres s'inscrit dans plusieurs dimensions. L'espace entre les changements harmoniques en est une évocation évidente, en fait il s'agit de la grandeur des harmonies elles-mêmes. Dans la musique instrumentale de Purcell, il y a une tension créatrice palpable entre l'harmonique et le polyphonique, le vertical et l'horizontal. On peut trouver un rapport ombreux moins immédiat en spéculant sur les origines du répertoire anglais pour viole.

Le répertoire pour consorts de violes, créé au fil des siècles par des compositeurs tels Tye, Dowland, Hume, Lawes, Locke, Jenkins ainsi que Purcell, est remarquable à bien des égards. On a prétendu que l'extraordinaire musique de chambre, souvent très radicale, de ces compositeurs tirait en partie ses origines d'une réaction discrète, une sorte de défi, à l'imposition de nouveaux rites religieux liés à l'établissement de l'Église d'Angleterre au cours de la première moitié du XVI^e siècle.

On pourrait méditer sur les apparentes contradictions entre la brutalité des monarques

de la dynastie Tudor et les formulations extrêmement poétiques de ces compositeurs. À cette époque, on n'osait pas protester trop ouvertement de crainte d'être pendu, étripé et écartelé. Pourtant, au sein de ces lachrymae et fantaisies, il y a un sentiment de souffrance et d'angoisse. Il y a une délicatesse douce-amère. C'est une musique qui touche aux recoins les plus profonds de l'esprit humain, une musique écrite par des compositeurs qui expriment une ineffable tristesse à propos du monde dans lequel ils vivaient.

S'il est important de ne pas accorder trop d'importance au contexte sociologique de ces compositeurs pour ne pas diminuer la force de leur œuvre, il faut admettre que cette musique est légèrement anarchique.

Je n'arrive pas à me défaire d'une conversation fortuite avec Jordi Savall, il y a quelques années. Il laissait entendre qu'il ne fallait pas faire remonter les origines du quatuor à cordes à Haydn et à la cour des Esterhazy, mais plutôt à ces compositeurs anglais et à leur musique pour violes destinée à un nombre d'instruments et à des configurations diverses. Il affirmait avec force le caractère unique de ce genre et soutenait qu'il représentait quelque chose sans précédent dans l'évolution de la musique instrumentale comparée à d'autres régions d'Europe à cette époque. Il allait même jusqu'à supposer avec audace que ces compositeurs, plutôt que ceux de l'ère classique comme Beethoven, comptaient en fait parmi les premiers à produire une musique



absolue ; une musique qui existe par elle-même et qui n'est pas directement liée à un objectif extra-musical, matériel ou religieux.

À l'époque où Purcell a commencé à devenir célèbre, la musique pour violes était un genre bien établi, un genre qui était même considéré comme un peu passéiste. En un sens, sa carrière représente un épanouissement tardif d'une tradition fascinante. L'époque à laquelle il a vécu était moins périlleuse que celle de ses prédécesseurs, notamment Tye ou Dowland. Néanmoins, sa contribution au répertoire conserve beaucoup de leur esprit. La musique pour consort de violes de Purcell est très raffinée et très exigeante sur le plan technique. Chaque ligne de contrepoint d'une facture complexe est assez exposée pour s'avérer très exigeante vis-à-vis de chaque instrumentiste. Naviguer entre l'ambiguïté harmonique des lignes mélodiques de Purcell et un instrument imprévisible ne serait jamais facile. L'imagination de Purcell semble parfaitement appréhender cette relation équivoque.

Purcell représente en fait plusieurs compositeurs en un seul homme. Un compositeur d'opéra renommé qui, selon l'éditeur Henry Playford, avait du génie pour exprimer « l'énergie des mots anglais ». L'exubérance et la vitalité de ses œuvres dramatiques et de ses œuvres de cour sont contrebalancées par l'intensité et le dépouillement de sa musique pour consort de violes. La carrière de Purcell a coïncidé avec la réouverture de nombreux théâtres londoniens

après le rétablissement de la Monarchie en 1660. Une fois remplies ses obligations publiques envers le roi, la cour et l'Église, Purcell s'est peut-être senti plus libre d'exprimer ses pensées les plus intimes dans la musique qu'il écrivait pour de petites réunions de collègues très qualifiés qui partageaient ses goûts.

Contrairement au monde sonore de notre propre époque, celui de Purcell n'était pas amplifié, il était entièrement acoustique. Même la pagaille bruyante de la place du marché était simple et directe comparée à la schizophonie de la technologie électronique. Ce que l'on entendait, c'était ce qui se passait. Ce monde sonore donnait aussi une description très directe, là où vous vous trouviez. Il était impossible de simuler d'être ailleurs ; les échantillonnages liés au hasard, tirés d'autres musiques et de contextes confus, post-modernes ou autres, allaient venir plus tard.

Au cours de ces dix dernières années, à plus forte raison de ces cinquante dernières années, la musique et l'exécution de la musique ont été le théâtre d'une transformation technologique complète. Les opportunités semblent s'être développées de manière exponentielle dans toutes les directions ; de l'ancien vers le très nouveau, de machines intimes aux marchés grand public. Tout a changé ; la façon dont la musique est enregistrée et distribuée, celle dont les partitions sont produites et publiées, ainsi que les procédés sonores électroniques et dérivés de l'ordinateur dont disposent les



compositeurs contemporains.

En tant que compositeur, je connais les développements nombreux et passionnants apportés aux techniques instrumentales, que l'on trouve dans tout le répertoire contemporain. Toute sorte de techniques hybrides comme la vocalisation pour les bois et les cuivres, ou la « préparation » de pianos à la Duchamp, ou presque, par l'insertion d'une panoplie d'« objets trouvés » — gommes, boulons, cales et clous — entre les cordes, ainsi que des techniques plus simples de scordatura, de multiphoniques, et l'utilisation d'instruments conventionnels pour leur potentiel percussif ; tout ceci s'est banalisé au point d'en devenir omniprésent.

La musique ancienne a aussi connu un curieux processus parallèle de découverte. (En aparté, je tiens à préciser que lorsque je me réfère à la musique ancienne, aux instruments d'époque, originaux ou authentiques, j'entends décrire la pratique bien établie de nos jours qui consiste à utiliser de véritables instruments d'époque ou des copies de ces instruments qui font autorité comme base d'exécutions tentant de reproduire fidèlement les circonstances de l'exécution originale d'une œuvre spécifique.)

Depuis le début des années 1960, toutes les sortes de recherches musicologiques et d'ensembles de musiciens ont essayé de reconstituer la façon dont la musique ancienne était jouée à l'origine. C'est un procédé empirique imprécis de limiers érudits. Depuis les débuts de mauvais augures, les résultats obtenus

aujourd'hui sont pour la plupart exaltants. À tel point que les orchestres et les grands ensembles d'instruments modernes ont maintenant du mal à exécuter de la musique baroque et même, de plus en plus, de la musique classique ancienne, avec le même succès auprès de la critique que la pléthore d'ensembles spécialisés qui jouent sur des instruments authentiques. Ce phénomène a entraîné un accroissement sensible du répertoire disponible pour l'enregistrement et pour le concert. Aujourd'hui, si vous allez dans n'importe quel magasin de CD, vous pouvez accéder à des richesses auxquelles on n'avait pas accès il y a vingt ans : des enregistrements de plain-chant et de monodie du XII^e siècle, des madrigaux médiévaux, des passions, des opéras et des oratorios de compositeurs qui étaient, jusqu'à une date récente, des curiosités connues uniquement dans des cercles musicologiques étroits. Ce mouvement a eu un tel succès qu'il existe maintenant des festivals entiers consacrés à ces trésors disponibles depuis peu.

Étant moi-même compositeur, je considère que les explorations des ensembles de musique ancienne ont de très grands rapports avec ma propre recherche de nouvelles formes d'instruments et d'expression musicale. À certains égards, des compositeurs comme John Cage et Harry Partch ont certainement de très fortes affinités avec Gustav Leonhardt ou Marcel Perès. Ils recherchent la même chose. Et ce qui est extrêmement important, les exécutions sur instruments d'époque ont replacé dans

son contexte l'histoire relativement récente des pratiques d'exécution sur ce que l'on appelle, faute de disposer d'un meilleur mot, des instruments « modernes », ainsi que leur utilisation du tempérament égal et du diapason standardisé.

Les raffinements technologiques apportés à la conception et à la fabrication des instruments, surtout en ce qui concerne les bois et les cuivres à partir du début du XIX^e siècle, ont exercé une influence majeure sur le développement considérable des ressources orchestrales. Ils ont permis aux ambitions harmoniques et spécifiquement aux ambitions modulaires de compositeurs de l'époque de Haydn et d'autres parmi les premiers symphonistes de se radicaliser à tel point que, à l'époque de Wagner et Bruckner, les modulations vers des tonalités aussi éloignées que la sus-tonique bémolisée par exemple sont devenues courantes. En fait, après le Prélude de *Tristan et Isolde*, on pourrait prétendre que toute notion de structure de tonalité et même de modulation devient ambiguë, presque dépassée.

Alors que le concept d'harmonie était contesté et redéfini, souvent de façon très radicale, la formation de groupes d'instruments appelés à devenir ce qui est aujourd'hui l'orchestre symphonique commençait à être appréhendée. L'expansion du goût orchestral a été sans aucun doute un moment grisant et enivrant dans l'évolution de la musique d'Europe occidentale. Et des compositeurs comme Berlioz ont apporté

quelques idées exaltantes aux opportunités de composition de leur époque, même si elles étaient parfois ridiculement grandioses.

Tout ceci a eu un prix, ou au moins c'est le résultat d'un compromis. Plus l'ensemble est vaste, plus le besoin de chaque instrument individuel est normalisé.

Le changement le plus fondamental est celui qu'a connu le diapason lui-même. La base sur laquelle s'accordent les instruments s'est modifiée petit à petit. Un système de rapports simples, d'intervalles purs et, à mon avis une extraordinaire richesse de timbre, s'en sont trouvés modifiés. Il y avait de nombreuses raisons, convaincantes et complexes sur le plan mathématique, de remplacer le tempérament inégal avec tierces majeures justes et l'intonation juste par le tempérament égal. Pourtant, ceux qui ont expérimenté la pureté des intervalles justes éprouvent une véritable impression de compromis lorsqu'ils reviennent au tempérament égal. Rien ne sonne vraiment bien. On se rend vite compte que tout est très légèrement faux, même si c'est à un degré infime.

Les instruments de musique autrefois excentriques et capricieux sont devenus plus prévisibles et certainement plus faciles à jouer. En fait, la virtuosité suprême elle-même va de pair avec les modifications et les raffinements apportés à divers instruments de musique au cours du XIX^e siècle. Les différences entre instruments du même type ont été réduites, ce qui a permis d'élargir les ensembles



instrumentaux dans des exécutions avec des structures plus élaborées.

Chaque fois que j'entends un cor naturel, que je fais l'expérience d'un ensemble vocal qui interprète un motet avec une intonation juste et peut-être encore plus lorsque j'écoute un consort de violes, j'apprécie les irrégularités et les particularités si caractéristiques des instruments d'époque. Alors que l'on peut s'émerveiller de la virtuosité pure d'un violoniste qui affronte un caprice de Paganini, la relation entre un joueur de viole et sa fantaisie prend une dimension différente. Infiniment plus mystérieux et subtils, ces instruments possèdent des contours sonores qui révèlent une lutte pour la vie ; car le son qui doit émerger de l'instrument avec beauté est lui-même un réel défi.

L'écoute de ce CD du Ricercar Consort sous la direction de Philippe Pierlot me fait penser à ce qu'a dit un autre compositeur anglais, Trevor Wishart, en se référant à l'avènement de la composition électro-acoustique, à la synthèse par ordinateur numérique et à d'autres progrès technologiques récents : Wishart compare le processus de la composition à une marche sur une plage. Jusqu'à une date très récente, un compositeur sur sa plage métaphorique aurait passé des heures à chercher des coquillages exactement de la même forme, de la même taille, de la même couleur et de la même consistance. Depuis la prolifération de la technologie numérique, cette promenade se présente sous un jour totalement nouveau. Maintenant, le

compositeur cherche les coquillages les plus inhabituels, hybrides, à multiples facettes, multicolores, déformés. Les coquillages ne sont plus placés en tas séparés. Chaque coquillage est examiné pour son individualité et plus spécialement pour ses imperfections. C'est à partir de ces excentricités et de ces particularités qu'une nouvelle poésie est possible. Un lieu de symétrie est devenu un lieu pour l'alchimie.

Comprendre les implications de la balade de Wishart sur une plage touche au cœur d'un contexte contemporain pour la musique. Ce qui est si passionnant dans l'écoute de la musique pour consorts de violes de Purcell, c'est d'être toujours à tel point conscient de la fragilité des relations harmoniques, de la fragilité des relations de timbre entre chacune de ces violes ; chacune appartient à la même espèce d'instrument et pourtant chacune est un instrument très différent. Et ce qui est si profondément émouvant dans la fragilité et la précarité de cette musique, c'est la façon dont elle se fait l'écho de la précarité de la vie elle-même et de la fragilité de notre existence incertaine.

Peut-être avons-nous bouclé la boucle. Cette réflexion n'est pas dépourvue d'ironie. À une époque qui va résolument à l'encontre des moments de contemplation privée et de solitude, où tout état de veille, certains diraient même tout instant inconscient est saturé de stimulants sensoriels qui rivalisent entre eux, les moments de calme, de solitude austère relèvent presque d'un autre monde. La technologie qui

remplit nos vies avec une telle omniprésence nous offre un prisme par lequel se livrent les secrets spéciaux de cette musique lancinante. Le grain des courbes du bois soigneusement verni, les frettes de la touche et la friction d'un archet sont mis en relief sous un nouveau jour.

En écoutant ce CD, j'ai l'impression de renouer le contact avec des facettes entières de notre héritage musical qui sont à nouveau accessibles. Cette expérience est un voyage actif et passionnant de redécouverte, qui nous procure le grand plaisir d'entendre à nouveau cette musique pour la toute première fois, au travers de timbres et de tempéraments abandonnés pendant longtemps. Je suis sur la plage de Trevor Wishart et, par quelque miracle, le passé a été rejeté par la marée.

Jonathan Mills

Compositeur australien et Directeur du Festival International d'Edinburgh, à partir de 2007

Ricercar Consort

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

Aujourd'hui, sous la direction de Philippe Pierlot, le Ricercar Consort continue d'explorer le

répertoire baroque, de la musique de chambre à l'opéra ou à l'oratorio, et fascine les mélomanes par ses interprétations à la fois profondes et rigoureuses.

Philippe Pierlot est né à Liège. Après avoir étudié la guitare et le luth en autodidacte, il se tourne vers la viole de gambe qu'il étudie auprès de Wieland Kuijken. Il dirige le « Ricercar Consort », et aborde principalement le répertoire du XVII^{ème} siècle, révélant au public de nombreux compositeurs et œuvres de grande valeur.

Son répertoire comprend aussi des œuvres contemporaines, dont plusieurs lui sont dédiées et il est un des rares interprètes à jouer du baryton, instrument méconnu pour lequel Haydn a composé près de 150 œuvres.

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

Ses enregistrements récents sont consacrés aux cantates de Bach (Actus Tragicus), aux sonates de Bertali et Hacquet.

This is music of the shadows; music of sublime subtlety. It is candlelit and wood-grained; intimate to its core.

It is music of solitude that has never encountered an electric light bulb let alone an amplifier. (No small irony in an exquisite, sharply etched digital recording such as this).

Its existence in the shadows has several dimensions. An obvious evocation can be suggested in the space between harmonic shifts, indeed the spaciousness of the harmonies themselves. A creative tension between the harmonic and polyphonic, the vertical and the horizontal is palpable in the instrumental music of Purcell. A less immediate umbrous connection can be suggested in speculating about the origins of the English viol repertoire.

The repertoire for consorts of viols, created over several centuries by composers such as Tye, Dowland, Hume, Lawes, Locke, Jenkins as well as Purcell, is remarkable in many ways. It has been claimed that the extraordinary and often quite radical chamber music of these composers owes its origins in part to a surreptitious response bordering on defiance, of the imposition of new religious rites associated with the establishment of the Church of England in the first half of the 16th century.

One might ponder the apparent contradictions between the brutality of the Tudor Monarchs and the supremely poetic utterances of these composers. These were times in which one did not dare to protest too openly for fear of being

hung, drawn and quartered. Yet within these lachrymaes and fantasias is a sense of suffering and anguish. Here is a bittersweet delicacy. Here is music written for the deepest recesses of the human spirit, by composers expressing an ineffable sadness about the world in which they lived.

While it is important not to make too much of the sociological context of these composers so as to detract from the absolute potency of their work, perhaps there is something slightly anarchic in this music.

A chance discussion with Jordi Savall some years ago continues to tantalise. He suggested that the origins of the string quartet should not be traced to Haydn and the Court at Esterhazy rather to these English composers and their music for all sorts of numbers and configurations of viols. He strongly asserted the uniqueness of this genre and argued that it represented something quite unprecedented in the development of instrumental music as compared with other parts of Europe at the time. He was even bold enough to speculate as to whether these composers rather than those of the Classical era such as Beethoven were in fact among the first to produce an absolute music; a music that exists for its own sake and does not immediately or directly relate to an extra-musical, corporeal or religious purpose.

By the time Purcell rose to prominence, music for viols was a well established genre, one that was even considered a little passé. In a sense, his



career represents a late flowering of a fascinating tradition. The times in which he lived were less perilous than his predecessors like Tye or Dowland. Nevertheless, his contribution to the repertoire retains much of their spirit. Purcell's music for consorts of viols is highly refined and technically demanding. Each line of the intricately crafted counterpoint is sufficiently exposed to place enormous demands on individual players. Navigating between the harmonic ambiguity of Purcell's melodic lines and an unpredictable instrument was never going to be easy. Purcell's imagination seems to understand this equivocal relationship perfectly.

Purcell is in fact several composers rolled into one. A renowned composer of operas who according to the publisher Henry Playford had a genius for expressing "the energy of English words". The exuberance and vitality of his dramatic and court works is balanced by the intensity and starkness of his music for consorts of viols. Purcell's career coincided with the reopening of many of London's theatres following the restoration of the Monarchy in 1660. Having fulfilled his public obligations to king, court and church, perhaps Purcell felt a greater freedom to express his most private thoughts through the music he wrote for small gatherings of like-minded, highly skilled colleagues.

In contrast to our own times, the sound world of Purcell was unamplified and entirely acoustic. Even the raucous chaos of the marketplace was straightforward by comparison to the

schizophrenia of electronic technology. What you heard is what you got. It also described quite directly, where you were. It was not possible to simulate being anywhere else; random samplings of other musics and confused contexts, post-modern or otherwise, were to be things of the future.

This last decade, let alone half-century, has seen a total technological transformation of music and music making. Opportunities seem to have expanded exponentially in every direction; from old to very new, from intimate machines to mass markets. Everything has changed; the way music is recorded and distributed, the way scores are produced and published, as well as the electronic and computer derived sonic processes available to contemporary composers.

As a composer I am aware of the many exciting developments in instrumental techniques to be found throughout the contemporary repertoire. All manner of hybrid techniques such as vocalising into wind and brass instruments, or the quasi-Duchampian "preparation" of pianos through the insertion of an array of "found objects" such as erasers, bolts, wedges and nails between the strings, as well as more straightforward techniques of scordatura, multiphonics, and using conventional instruments for their percussive potential; all this has become standard to the point of ubiquity.

An intriguing parallel process of discovery has been going on in ancient music too. (As an aside, for the purposes of this essay, when I



refer to early or ancient music, period, original or authentic instruments, I intend to describe the now well-established practice of using actual instruments or authoritative reproductions of those instruments as the basis of performances which attempt to faithfully reproduce the circumstances of the original performance of a particular work).

Since the early 1960s all manner of musicological research and performing ensembles have begun to attempt to reconstruct the way in which early music was first performed. It is an imprecise process of trial and error, of scholarly sleuthing. From inauspicious beginnings, the results today are mostly exhilarating. So much so that it is now difficult for orchestras and large ensembles of modern instruments to perform baroque and increasingly, even early classical music, with the same degree of critical acclaim, as the plethora of specialist authentic instrument ensembles. This phenomenon has led to a vast expansion of the range of repertoire available for recording and performance. A visit to any CD shop today will yield riches unavailable two decades ago; recordings of 12th century plainchant and monody, medieval madrigals, passion plays, operas and oratorios by composers who were, until recently, curiosities only among rarefied musicological circles. So successful has this movement been that there are now whole festivals dedicated to this newly available treasure trove.

As a composer myself, I consider the explorations

of early music groups highly relevant to my own search for new forms of instruments and musical expression. In some ways composers like John Cage and Harry Partch would surely feel a strong affinity with Gustav Leonhardt or Marcel Peres. They are looking for similar things. Most importantly performances on period instruments has put in context the relatively recent history of performance practice on what are called for want of a better word "modern" instruments and their use of equal temperament and standardised pitch.

Technological refinements in instrument design and construction, especially pertaining to wind and brass instruments beginning in the early 19th century were a major influence on the vast expansion of orchestral resources. They enabled the harmonic, and specifically the modulatory ambitions of composers from the time of Haydn and other early symphonists, to become increasingly radical to the point where, by the time of Wagner and Bruckner, modulations to keys as distant, as for example the flattened supertonic, became commonplace. Indeed after the Prelude to Tristan and Isolde, it could be argued that the whole notion of key structures and modulations themselves becomes ambiguous almost redundant.

At the same time as the concept of harmony was being challenged and redefined, often in quite radical ways, the formation of groups of instruments into what is now a symphony orchestra was at the beginnings of being

understood. The expansion of the orchestral palate was undoubtedly a heady, intoxicating moment in the progress of Western European music. And composers such as Berlioz provided some quite thrilling, if occasionally absurdly grandiose insights, into the compositional opportunities of their time.

All this came at a price, or at the very least with a trade-off. The larger the ensemble, the more standardised is the need for each individual instrument.

The most fundamental shift was to be experienced in relation to the organisation of pitch itself. The basis upon which instruments are tuned was, by degrees altered. A system of simple ratios, of pure intervals, and to my mind extraordinary timbral richness, was modified. There were many compelling and mathematically complex reasons for replacing mean-tone temperament and just intonation with equal temperament. Yet for those who have experienced the purity of just intervals there is a real sense of compromise when one experiences equal temperament again. Nothing sounds quite right. One quickly realises that everything is very slightly out of tune, albeit all by the same very small degree.

Whereas musical instruments had been quirky and temperamental (I use the word advisedly), they became more predictable and certainly easier to play. Indeed supreme virtuosity itself goes hand in hand with modifications and refinements to various musical instruments during the 19th century. Differences between

instruments of the same type were reduced, making it possible to expand instrumental ensembles into performances with more elaborate structures.

Whenever I hear a natural horn, experience a vocal ensemble performing a motet in just intonation, and perhaps most especially when I listen to a consort of viols, I celebrate the irregularities and idiosyncrasies that are so characteristic of period instruments. Whereas one can marvel at the pure virtuosity of a violinist grappling with a Paganini caprice, the relationship between a violist and his fantasia is of a different dimension. At once infinitely more mysterious and subtle, there is revealed in the sonic contours of these instruments a sense of the struggle for existence; for the sound to emerge from the instrument with any sense of beauty, is itself a real challenge.

In listening to this CD by the Ricercar Consort directed by Philippe Pierlot, I am reminded of a statement by another English composer, Trevor Wishart. Contemplating the advent of electro-acoustic composition, of digital computer synthesis and other recent technological advances, Wishart compares the process of composition to walking along a beach. Until quite recently, a composer on his metaphorical beach would spend hours searching for shells of exactly the same shape, size, colour and consistency. Since the proliferation of digital technology that stroll has taken on a completely different complexion. Now he searches for

the most unusual, hybrid, multifaceted, multicoloured, distorted shells. The shells are no longer placed in separate piles. Each shell examined for its individuality and most especially for its imperfections. It is from these quirks and idiosyncrasies that a new poetry is possible. A place of symmetry has become a place for alchemy.

Understanding the implications of Wishart's ramble on a beach strikes at the core of a contemporary context for music. What is so exciting about listening to Purcell's music for consorts of viols, is being so constantly aware of the fragility of harmonic relationships, of the tenuousness of the timbral relationships between each of these viols; each the same species of instrument and yet each one a very different instrument. And what is so profoundly affecting about the fragility and tenuousness of this music is the way in which it echoes the frailty of life itself and the brittleness of our uncertain existence. Maybe we have come full-circle. This statement is not without irony. In an era which actively mitigates against moments of private contemplation and solitude, where every waking and some would say even subconscious minute is saturated with competing sensory stimuli, moments of stillness, of austere solitude, are almost alien experiences. The very technology that so ubiquitously crowds our lives provides a prism through which the special secrets of this haunting music yield themselves. The grain of the carefully varnished timber curves, the frets



of the fingerboard and the friction of a bow are brought into new relief.

In listening to this CD I am inspired by a sense of reconnecting to whole facets of our musical heritage that are made available once more. The experience is an active and exciting journey of rediscovery; of the thrill of hearing again for the very first time, through timbres and temperaments long abandoned. I am on Trevor Wishart's beach, and by some miracle the past has been washed up by the tide.

Jonathan Mills

Australian composer and Director of the Edinburgh International Festival from 2007

Ricercar Consort

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

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

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

Philippe Pierlot was born in Liège. After teaching himself the guitar and the lute, he turned his attention to the viola da gamba, which he studied with Wieland Kuijken. He is the director of the Ricercar Consort, and devotes most of his work to the seventeenth-century repertoire, in which he has offered the public a chance to discover many composers and works of great artistic value.

His repertoire also includes contemporary works, a number of which have been dedicated to him, and he is one of the few performers to play the baryton, a little-known instrument for which Haydn composed nearly 150 works.

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

His most recent recordings have been devoted to Bach cantatas (*Actus Tragicus*) and sonatas by Bertali and Hacquart.



Holzmaserung im Kerzenlicht; bis ins innerste vertraut.

Es ist Musik der Einsamkeit, die nie mit einer Glühbirne geschweige denn einem Verstärker in Berührung kam. (Ziemlich ironisch, in Anbetracht dieser perfekt digital bearbeiteten Aufnahme). Ihre Existenz im Reich der Schatten hat verschiedene Facetten. Eine offenkundige Verbindung zum Schattenreich lässt sich im Zwischenraum der Akkordverschiebungen finden, eigentlich in der Räumlichkeit der Harmonien. Purcells Instrumentalmusik enthält eine kreative Spannung zwischen Harmonie und Polyphonie, zwischen der Vertikalen und der Horizontalen. Eine weniger offensichtliche schattenhafte Verbindung ergibt sich aus Spekulationen zum Ursprung des englischen Violenrepertoires.

Das Repertoire für Violenenconsorts, wie es über mehrere Jahrhunderte von Komponisten wie Tye, Dowland, Hume, Lawes, Locke, Jenkins oder Purcell geschaffen wurde, ist in vielerlei Hinsicht einzigartig. Es heißt, dass diese außergewöhnliche und oft recht radikale Kammermusik ihren Ursprung in einer leisen, doch zuweilen trotzigen Antwort auf die gewaltsam auferlegten religiösen Bräuche im Zusammenhang mit der Verbreitung der Anglikanischen Kirche in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts hat.

Der offenkundige Widerspruch zwischen der Brutalität der Tudor Monarchen und den poetischen Aussagen dieser Komponisten

stimmt nachdenklich. Das waren Zeiten, in denen man aus Angst gehängt und geviertelt zu werden nicht offen zu protestieren wagte. Doch spürt man aus diesen Lachrymae und Fantasien Leid und Angst heraus; eine bittersüße Zartheit; Musik für den verborgensten Winkel des menschlichen Geistes von Komponisten, die eine unsagbare Trauer über die Welt in der sie leben ausdrücken.

Man sollte sich hüten, dem soziologischen Kontext dieser Komponisten zuviel Gewicht zu geben und dadurch die absolute Wirkung ihrer Arbeit zu schmälern; und doch enthält diese Musik möglicherweise etwas leicht anarchisches.

Ich erinnere mich gut an ein zufälliges Gespräch mit Jordi Savall vor einigen Jahren: er würde den Ursprung des Streichquartetts nicht unbedingt Haydn und dem Hof Esterhazy zuschreiben sondern eher diesen englischen Komponisten und ihrer Musik für jede erdenkliche Anzahl und Kombination von Violen. Er machte die Einzigartigkeit dieser Musik geltend; sie sei, so meinte er, eine völlige Neuheit in der Entwicklung europäischer Instrumentalmusik. Er scheute sich auch nicht zu spekulieren, ob statt der oft zitierten Komponisten der Klassik wie Beethoven nicht diese Komponisten als erste absolute Musik geschrieben hätten; Musik, die für sich existiert und nicht direkt mit einem außer-musikalischen, materiellen oder religiösen Zweck verbunden ist.

Als Purcell berühmt wurde, war Musik für Violen



ein etabliertes Genre, ja es galt bereits als etwas passé. In diesem Sinn ist sein Schaffen die Spätblüte einer faszinierenden Tradition. Seine Zeit war weniger gefährlich als die eines Tye oder Dowland. Trotzdem bewahrt sein Beitrag zum Repertoire viel von ihrem Geist. Purcells Musik für Violensembles ist kompliziert und technisch anspruchsvoll. Jede minutiös gearbeitete Kontrapunktlinie ist so exponiert, dass praktisch auf jedem Spieler der Druck eines Solisten lastet. Zudem ist die Kombination der harmonischen Ambiguität von Purcells Melodielinien und einem unberechenbaren Instrument alles andere als ein Kinderspiel. Purcell scheint jedoch diese widersprüchliche Beziehung bestens zu verstehen.

Purcell ist eigentlich mehrere Komponisten in einem. Ein renommierter Opernkomponist, der nach dem Verleger Henry Playford eine ganz besondere Begabung hatte, „die Energie englischer Wörter“ auszudrücken. Die Überschwenglichkeit und Vitalität seiner Opern und Hofmusik finden ihr Gegengewicht in der Intensität und Strenge seiner Musik für Violenenconsorts. Purcells Karriere fiel zeitlich mit der Wiedereröffnung vieler Londoner Theater nach der Wiedereinsetzung der Monarchie 1660 zusammen. Nachdem er seine öffentlichen Pflichten gegenüber König, Hof und Kirche erfüllt hatte, fühlte sich Purcell vielleicht freier, seine innersten Gedanken in der Musik auszudrücken, die er für kleine Zusammenkünfte gleichgesinnter Musikerkollegen schrieb.

Im Gegensatz zu unserer heutigen Zeit war Purcells Klangwelt unverstärkt und ganz und gar akustisch. Sogar das ohrenbetäubende Chaos des Marktplatzes war irgendwie eindeutig im Vergleich zur Schizophrenie der Elektrotechnik. Man kriegte was man hörte. Die Geräusche wiesen direkt auf den jeweiligen Standort hin. Die Illusion des anderswo sein gab es noch nicht; zugemixte Fetzen fremder Musik, postmodern oder anders, war ferne Zukunft.

In den letzten fünfzig Jahren vollzog sich eine technologische Umwälzung der Musik und Musikproduktion. Die neuen Möglichkeiten schienen in alle Richtungen exponentiell zu wachsen; von alt zu sehr neu, vom handbetriebenen Gerät zur high-tech Massenware. Nichts ist mehr wie früher: Aufnahmetechnik und Vertrieb von Musik, Druck und Publikation der Partituren und schließlich stehen den heutigen Komponisten sogar elektronische und computergesteuerte Klänge zur Verfügung.

Als Komponist bin ich mir der vielen aufregenden Entwicklungen in der Instrumentaltechnik des zeitgenössischen Repertoires sehr wohl bewusst: Verschiedene Mischtechniken – wie stimmhaft in ein Blasinstrument zu blasen – oder die quasi-Duchamp'sche „Präparation“ eines Flügels indem „gefundene Objekte“ wie Radiergummi, Schrauben, Keile und Nägel auf und zwischen die Saiten gelegt werden; dazu kommen gängigere Techniken wie Scordatura und Multiphonics oder die Ausschöpfung des Perkussionspotential



konventioneller Instrumente. All dies ist heute schon fast Standard.

Ein faszinierender Entdeckungsprozess fand auch im Bereich alter Musik statt. (Mit früher oder alter Musik, Original- oder authentischen Instrumenten beziehe ich mich in diesem Text auf den heute üblichen Gebrauch von Epocheninstrumenten oder deren Reproduktionen, um so getreu wie möglich für ein bestimmtes Werk das ursprüngliche Klangerlebnis einer damaligen Aufführung wider zu geben).

In den frühen 60er Jahren begann die Musikwissenschaft und spezialisierte Ensembles die Art, wie alte Musik ursprünglich gespielt wurde zu rekonstruieren. Es war eine Mischung aus Prübeleien und akademischer Detektivarbeit. Von diesen linkischen Anfängen bis zu den heutigen höchst erfreulichen Ergebnissen war ein langer Weg. Tatsächlich erhält heute ein Orchester, das auf modernen Instrumenten Musik aus Barock und mehr und mehr auch aus der Klassik spielt, kaum mehr dieselbe Anerkennung wie die Unmengen von auf Originalinstrumenten spielenden Barockensembles. Dieses Phänomen führte zu einer riesigen Verbreitung des verfügbaren Repertoires. Ein Besuch im CD-Geschäft genügt, um sich von einer, vor zwei Jahrzehnten nicht existierenden Fülle zu überzeugen: Aufnahmen von Monodie und gregorianischem Gesang aus dem 12. Jahrhundert, mittelalterliche Madrigale, Passionsspiele, Opern und Oratorien von Komponisten, die bis vor kurzem in spezialisierten musikwissenschaftlichen Kreisen als Kuriositäten

gehandelt wurden. Die Bewegung war so erfolgreich, dass sich heute ganze Festivals den neu entdeckten Schätzen widmen.

Die Forschungsarbeit dieser spezialisierten Ensembles ist für mich als Komponist in meiner eigenen Suche nach neuen Instrumental- und Ausdrucksformen sehr wertvoll. Komponisten wie John Cage und Harry Partch würden bestimmt eine gewisse Affinität zu Gustav Leonhardt oder Marcel Peres empfinden. Sie alle suchen etwas Ähnliches. Die authentische Aufführungspraxis hat außerdem die relativ junge Geschichte der Aufführungspraxis auf (mangels eines besseren Namens) „modernen“ Instrumenten und ihr Gebrauch der gleichschwebenden Temperatur und standardisierten Tonhöhe in einen größeren Zusammenhang gestellt.

Die technischen Entwicklungen im Instrumentenbau insbesondere der Blasinstrumente zu Beginn des 19. Jahrhunderts hatte großen Einfluss auf die Orchestermusik. Komponisten zur Zeit Haydns und anderer früher Sinfonisten konnten sich immer gewagtere Harmonien und Modulationen erlauben, bis zu einem Punkt, zur Zeit eines Wagners und Bruckners, wo Modulationen zu einer so entfernten Tonart wie zum Beispiel der erniedrigten Subdominantenparallele gang und gäbe wurden. Mit dem Vorspiel zu Tristan und Isolde wurde das gesamte Konzept von Tonarten und Modulationen radikal in Frage gestellt.

Zur selben Zeit, als das Konzept von Harmonie zum Teil grundlegend neu definiert wurde, begann man langsam die Bildung von

Instrumentalgruppen, die sich zu unseren heutigen Sinfonieorchestern entwickeln sollten, zu verstehen. Die Erweiterung des musikalischen Gaumens war zweifellos ein berauschender Moment in der Geschichte westeuropäischer Musik. Komponisten wie Berlioz geben uns einige, zuweilen absurd grandiose Einblick in die kompositorischen Möglichkeiten ihrer Zeit.

Diese ganze Entwicklung verlief nicht ganz ohne Verlust: je größer das Ensemble, desto wichtiger wird es, die einzelnen Instrumente einem Standard anzupassen.

Die wesentlichsten Veränderungen ergaben sich in Bezug auf Tonhöhe und Stimmung. Der Kammerton wurde allmählich verändert. Ein System reiner Intervalle und einer meiner Meinung nach außerordentlichen Vielfalt von Klangfarben wurde verändert. Es gab bestimmt viele überzeugende und mathematisch komplexe Gründe, um die mitteltönige und die reine Stimmung mit der gleichschwebend temperierten Stimmung (=gleichschwebenden Temperatur) zu ersetzen. Doch wer je die Reinheit reiner Intervalle erlebt hat, vermisst bei einer gleichschwebenden Temperatur dieses gewisse etwas. Nichts klingt ganz richtig. Man merkt bald, dass alles um dieselbe kleine Nuance irgendwie verstimmt ist.

Während die Instrumente früher launenhaft und unberechenbar waren, wurden sie vorhersehbar und damit einfacher zu spielen. Der Triumph der Virtuosität im 19. Jahrhundert geht Hand in Hand mit den Veränderungen und Verbesserungen

im Instrumentenbau. Individuelle Unterschiede zwischen den Instrumenten einer selben Gruppe wurden auf ein Minimum reduziert, um mit bedeutend größeren Ensembles komplexer strukturierte Orchestermusik zu spielen.

Immer wenn ich ein Naturhorn höre oder ein Vokalensemble, das eine Motette in reiner Stimmung vorträgt, und vor allem wenn ich einem Consort von Violen zuhöre genieße ich die für die Epocheninstrumente so typischen Unregelmäßigkeiten und Eigenheiten. Natürlich kann man die Virtuosität eines Geigers bewundern, der mit einem Paganini Capriccio ringt, doch die Beziehung eines Violenspielers mit seiner Fantasia ist ganz anderer Art: unendlich geheimnisvoller und subtiler offenbart sich in den klanglichen Umrissen dieser Instrumente eine Art Existenzkampf; ihnen einen Klang voll wilder Schönheit zu entreißen ist an sich schon eine Leistung.

Als ich mir diese CD des Ricercar Consort unter der Leitung von Philippe Pierlot anhörte, erinnerte ich mich an eine Aussage eines anderen englischen Komponisten Trevor Wishart. In einer Betrachtung über elektro-akustische Kompositionen, digitale Computersynthesen und andere technische Errungenschaften vergleicht Wishart den Kompositionsprozess mit einem Spaziergang am Strand. Bis vor kurzem verbrachte ein Komponist Stunden an seinem imaginären Strand, um Muscheln derselben Form, Größe, Farbe und Struktur zu finden. Seit der enormen Zunahme digitaler Technologien

sieht dieser Spaziergang völlig anders aus. Heute sucht er nach möglichst ungewöhnlichen, hybriden, facettenreichen, mehrfarbigen und verformten Muscheln. Die Muscheln werden nicht mehr in verschiedene Haufen sortiert. Jede Muschel wird auf ihre Individualität und vor allem auf ihre Unvollkommenheiten untersucht. Diese Unregelmäßigkeiten und Launen der Natur ermöglichen eine neue Art von Poesie. Aus einem Ort der Symmetrie wurde ein Ort der Alchemie.

Wer die Implikation von Wisharts Strandbummel versteht kommt zum Kern eines zeitgenössischen Kontexts für Musik. Was ist so aufregend daran, Purcells Musik auf einem Violenkonsort gespielt zu hören? Es ist das ständige Gewahrsein der Zerbrechlichkeit harmonischer Bezüge und der Fragilität klangfarblicher Beziehungen zwischen jeder einzelnen Violine; alle gehören derselben Instrumentenart an und doch ist jede ein ganz eigenständiges Instrument. Die Fragilität dieser Musik berührt uns so tief, weil sie die Zerbrechlichkeit unseres eigenen Lebens und die Empfindlichkeit unserer ungewissen Existenz widerspiegelt.

Vielleicht schließt sich der Kreis. Diese Aussage entbehrt nicht einer gewissen Ironie. In einer Zeit, die aktiv gegen Momente persönlicher Kontemplation und Einsamkeit wirkt, in der jede wache und manche würden auch sagen jede unbewusste Minute mit gegeneinander wetteifernden Stimuli unserer Sinne gesättigt ist, sind Momente der Stille und Einsamkeit beinahe



außerirdische Erfahrungen. Doch dieselbe Technologie, die unser Leben so allgegenwärtig erfüllt, versieht uns mit einem Prisma, das uns die besonderen Geheimnisse dieser geheimnisvollen Musik zu enthüllen vermag: die Maserung der sorgfältig lackierten Zargen, die Bünde des Griffbretts, die Reibung eines Bogens.

Wenn ich mir diese CD anhöre, fühle ich mich mit längst verlorenen Facetten unseres musikalischen Erbes verbunden. Das Hörerlebnis ist eine aktive und spannende Entdeckungsreise; die Aufregung, zum ersten Mal lang vergessene Timbres und Temperaturen zu hören. Ich gehe an Trevor Wisharts Strand und wie durch ein Wunder hat die Flut die Vergangenheit an Land gespült.

Jonathan Mills

Australischer Komponist und Direktor des Edingburgh International Festival, 2007

Ricercar Consort

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

Durch seine Einspielungen mit Schwerpunkt Kantaten und Instrumentalmusik des deutschen Barocks baute sich das Ensemble einen internationalen Ruf auf und ging 1985 mit dem *Musikalischen Opfer* von Bach auf seine erste Konzerttournee.

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

Philippe Pierlot wurde in Liège geboren. Er lernte im Selbststudium Gitarre und Laute spielen und studierte später bei Wieland Kuijken Gambe. Der heutige Leiter des Ricercar Consort ist auf das Repertoire des 17. Jahrhunderts spezialisiert: in seinen Konzerten überrascht er das Publikum immer wieder mit wertvollen Werken unbekannter Komponisten. Sein Repertoire enthält auch zeitgenössische Werke, von denen nicht wenige ihm gewidmet sind. Zudem beherrscht er das Baryton, dieses viel zu wenig bekannte Instrument, für das Haydn über 150 Werke komponierte.

Philippe Pierlot adaptierte und restaurierte die Opern *Il Ritorno d'Ulisse* von Monteverdi (Aufführungen unter anderem am Théâtre de la Monnaie von Brüssel, Lincoln Center von New York, Hebel Theater Berlin, Melbourne Festival...), *Sémélé* von Marin Marais und die Markus-Passion von Bach.

Seine neuesten Einspielungen enthalten Kantaten von Bach (*Actus Tragicus*) und Sonaten von Bertali und Hacquet.



Esta es música de sombras, música de una sublime sutileza. Es luz de velas y reflejos de madera, esencialmente íntima.

Es música de soledad que no ha conocido nunca una bombilla eléctrica, por no hablar de un amplificador. (Qué ironía en un disco digital delicada y esmeradamente grabado como éste).

Su lado sombrío tiene varias dimensiones. Se puede ver un aspecto evidente en el espacio entre los saltos armónicos, más aún, en la amplitud de la armonía misma. Una tensión creativa entre lo armónico y lo polifónico, lo vertical y lo horizontal, es discernible en la música instrumental de Purcell. Un vínculo menos oscuro puede encontrarse si se piensa en los orígenes del repertorio inglés para viola de gamba.

El repertorio de *consort* de violas de gamba, formado a lo largo de varios siglos por compositores como Tye, Dowland, Hume, Lawes, Locke y Jenkins, así como Purcell, es especial en varios sentidos. Se ha afirmado que la música de cámara de estos compositores, extraordinaria y a menudo muy radical, se originó en parte como una respuesta subrepticia, rayando en el desafío, a la imposición de nuevos ritos religiosos ligados a la fundación de la Iglesia de Inglaterra durante la primera mitad del siglo XVI.

Se podría pensar en las aparentes contradicciones entre la brutalidad de la monarquía Tudor y las expresiones supremamente poéticas de estos compositores. Eran tiempos en los que no se



atreví a protestar demasiado abiertamente por miedo a ser colgado, arrastrado y cuarteado. Y sin embargo en estas *lachrymaes* y fantasías hay una sensación de sufrimiento y angustia. Hay una delicadez agri dulce. Esta es música escrita para los rincones más profundos del espíritu humano por compositores que expresaban una tristeza indecible sobre el mundo en el que vivieron.

Si es verdad que no conviene subrayar demasiado el contexto sociológico de estos compositores en detrimento de la potencia expresiva de su obra, hay quizá algo ligeramente anárquico en esta música.

Una conversación casual, hace algunos años, con Jordi Savall sigue intrigándome. Me sugirió que los orígenes del cuarteto de cuerdas no deberían buscarse en Haydn y la corte de Esterhazy, sino más bien en estos compositores ingleses y su música para todo tipo de conjuntos y combinaciones de violas. Afirmó con vigor el carácter excepcional de este género y agregó que representaba algo sin precedentes en el desarrollo de la música instrumental en comparación con otras partes de Europa en aquella época. Se atrevió incluso a especular si fueron estos compositores antes que los del Clasicismo, como Beethoven, los primeros en crear una música absoluta, una música que existe por sí misma y no inmediata y directamente en relación con un propósito terrenal o religioso.

En la época en la que Purcell alcanzó la fama, la música para violas era un género de larga tradición, considerado incluso un poco

pasado de moda. En cierto sentido, su carrera representa la culminación tardía de una tradición fascinante. Su época era menos peligrosa que la de sus predecesores como Tye o Dowland. Su contribución al género guarda sin embargo bastante de su espíritu. La música de Purcell para *consort* de violas es muy refinada y técnicamente ardua. Cada línea del intrincado contrapunto está lo bastante expuesta para poner en dificultades a cada ejecutante. Navegar entre las ambiguas armonías de las líneas melódicas y un instrumento impredecible no fue nunca fácil. La imaginación de Purcell parece comprender esta relación equívoca perfectamente.

Purcell es de hecho varios compositores en uno solo. Un compositor conocido de ópera que según el editor Henry Playford, tenía el talento para expresar “la energía de las palabras inglesas”. La exuberancia y la vitalidad de sus obras dramáticas y para la corte están equilibradas por la intensidad y la recitividad de su música para *consort* de violas. La carrera de Purcell coincidió con la reapertura de muchos de los teatros de Londres tras la restauración de la Monarquía en 1660. Tras cumplir sus obligaciones con el rey, la corte y la iglesia, Purcell quizá sintió una mayor libertad para expresar sus sentimientos más íntimos a través de la música que escribió para pequeños grupos de colegas que compartían los mismos gustos y una elevada instrucción.

En contraste con nuestra época, el mundo sonoro de Purcell era no-amplificado y

totalmente acústico. Incluso el caos estridente del mercado era directo en comparación con la esquizofonia de la tecnología electrónica. Escuchas lo que tienes. Describía también muy claramente dónde estabas. No era posible fingir estar en otro sitio; las mezclas aleatorias de otras músicas y contextos confusos, postmodernos o no, eran aún cosas del futuro.

La última década, por no decir el último medio siglo, ha sido testigo de una transformación tecnológica de la música y de su ejecución. Las posibilidades parecen haber crecido de manera exponencial en cada dirección: de lo antiguo a lo más reciente, de las máquinas más delicadas a los mercados de masa. Todo ha cambiado: la manera de grabar y distribuir la música, la manera de crear y publicar las partituras, así como los medios sonoros derivados de la electrónica y los ordenadores al alcance de los compositores contemporáneos.

Como compositor, soy consciente de la muchas y apasionantes desarrollos de las técnicas instrumentales que pueden encontrarse en el repertorio contemporáneo. Todo tipo de técnicas híbridas como la vocalización en el interior de los instrumentos de viento, o la “preparación” a la Duchamp del piano mediante la inserción de todo un arsenal de “objetos encontrados” como gomas, tornillos, cuñas y clavos entre las cuerdas así como técnicas más directas de *scordatura*, multifonía y el uso de instrumentos convencionales por su potencial de percusión: todo esto se ha vuelto corriente hasta devenir



omnipresente.

Un fascinante proceso paralelo de descubrimientos ha continuado en la música antigua también. (Entre paréntesis, en este artículo, cuando me refiero a la música antigua y a los instrumentos originales, auténticos o de época, intento describir la práctica, bien implantada hoy, del uso de instrumentos originales o copias fidedignas de estos instrumentos como base para una interpretación que intenta reproducir fielmente las circunstancias de la primera ejecución de un obra en particular).

Desde los primeros años 1960, todo tipo de investigaciones musicológicas y de conjuntos musicales han empezado a intentar reconstruir la manera en que la música fue interpretada en su origen. Es un proceso impreciso de ensayos y errores, de investigación erudita. Tras los comienzos poco prometedores, los resultados son hoy en general fascinantes. Tanto que es hoy difícil para las orquestas y los grandes conjuntos de instrumentos modernos tocar la música barroca y cada vez más incluso la música del primer clasicismo con el mismo asenso de la crítica que la plétora de conjuntos especializados con instrumentos originales. Este fenómeno ha llevado a una amplia expansión del abanico del repertorio disponible en grabaciones o en concierto. Una visita a cualquier tienda de discos mostraría riquezas desconocidas hace dos décadas: grabaciones de canto llano y monodia del siglo XII, madrigales medievales, pasiones,

óperas y oratorios de compositores que eran hasta hace poco curiosidades únicamente en los restringidos círculos musicológicos. El movimiento ha tenido tanto éxito que hay ahora festivales enteros dedicados a este nuevo tesoro descubierto.

Como compositor, considero las exploraciones de los conjuntos de música antigua muy importantes para mi propia indagación en pos de nuevas formas de instrumentos y de expresión musical. En cierto modo, compositores como John Cage y Harry Partch se sentirían cercanos a Gustav Leonhardt o Marcel Perès. Buscan las mismas cosas. Más importante, las interpretaciones con instrumentos originales han puesto en evidencia la historia relativamente reciente de lo que se llama, a falta de algo mejor, instrumentos "modernos" y su uso del temperamento igual y de la afinación homogeneizada.

Los progresos tecnológicos en la concepción y la construcción instrumental, especialmente en el terreno de los instrumentos de viento a principios del siglo XIX, tuvieron una influencia decisiva en la amplia expansión de las técnicas de la orquesta. Permitieron que las ambiciones armónicas y especialmente modulatorias de los compositores a partir de la época de Haydn y otros sinfonistas primitivos se hicieran cada vez más radicales hasta el punto que, en la época de Wagner y Bruckner, las modulaciones a tonalidades tan distantes como por ejemplo la supertónica menor, se hicieron habituales. Más aún, tras el preludio de Tristán e Isolda,

puede decirse que el concepto de estructura de tonalidades y de modulaciones se hace ambiguo, casi redundante.

Al mismo tiempo que el concepto de armonía era discutido y redefinido, a menudo de manera bastante radical, la formación de grupos instrumentales en lo que es ahora la orquesta sinfónica comenzaba a ser comprendida. El crecimiento de la paleta orquestal fue sin duda un momento arrebataador y asombroso del progreso de la música de Europa occidental. Y compositores como Berlioz ofrecieron algunos atisbos bastante impactantes, aunque a veces absurdamente grandiosos, de las posibilidades para la composición de su época.

Todo ello tuvo un precio o por lo menos hubo que pagar una compensación. Cuanto más grande es el conjunto, más homogéneo tiene que ser cada instrumento.

El cambio más importante iba a producirse en relación con la organización del diapasón. La base sobre la que los instrumentos se afinaban fue alterada por etapas. Un sistema de proporciones simple, con intervalos puros, y en mi opinión de una extraordinaria riqueza de timbres, fue modificado. Había muchas razones sensatas y matemáticamente complejas para reemplazar el temperamento mesotónico y la afinación justa por el temperamento igual. Y, sin embargo, en quienes han probado la pureza de los intervalos justos se produce una sensación de compromiso cuando se pasa al temperamento igual. Nada suena demasiado afinado. Muy

pronto de comprende que todo está un poco desafinado aunque todo en la misma pequeña escala.

Mientras que los instrumentos eran antes caprichosos y temperamentales (utilizo a propósito este término), ahora se hicieron más predecibles y ciertamente más fáciles para tocar. Por cierto, el máximo virtuosismo va de la mano de las modificaciones y los perfeccionamientos en varios instrumentos musicales durante el siglo XIX. Las diferencias entre instrumentos del mismo tipo se redujeron, haciendo posible la expansión de los conjuntos instrumentales para ejecutar estructuras más elaboradas.

Cuando oigo una trompa natural, asisto a la interpretación de un motete por un conjunto vocal con un acorde justo y quizás más aún cuando escucho una *consort* de violas, me alegro de las irregularidades e idiosincrasias que son tan características de los instrumentos antiguos. Cuando nos maravillamos con el puro virtuosismo de un violinista en combate con un capricho de Paganini, la relación entre el violinista y su fantasía es de otra dimensión. Al mismo tiempo más misteriosa y más sutil, en los contornos sonoros de los instrumentos antiguos se revela una sensación de lucha por la vida: porque el sonido que va a aflorar del instrumento con una impresión de belleza es en sí mismo un desafío. Escuchando este CD del Ricercar Consort, dirigido por Philippe Pierlot, me acuerdo de una frase de otro compositor inglés, Trevor Wishart. Pensando en la llegada de la composición



electroacústica, de la síntesis digital informática y otros recientes adelantos tecnológicos, Wishart compara el proceso de composición con un paseo por la playa. Hasta hace muy poco, un compositor en su playa metafórica habría pasado horas y horas buscando conchas de exactamente las mismas formas, medidas, colores y consistencia. Desde la proliferación de la tecnología digital, ese pequeño paseo se ha vuelto mucho más complicado. Ahora busca las conchas más insólitas, híbridas, con varias caras, con varios colores, deformadas. Las conchas ya no se ordenan en montones separados. Cada concha es examinada por su individualidad y especialmente por sus imperfecciones. Es por estos caprichos e idiosincrasias que una nueva poética es posible. El lugar de la simetría se ha convertido en el lugar de la alquimia.

Comprender las implicaciones del vagabundeo de Wishart por la playa nos lleva al centro del contexto contemporáneo de la música. Lo que es tan excitante al escuchar la música de Purcell para consort de violas es ser consciente de la fragilidad de las relaciones armónicas, de las tenues relaciones tímbricas entre cada una de esas violas, cada uno un ejemplar del mismo tipo de instrumentos, y sin embargo cada uno un instrumento muy diferente. Y lo que es tan profundamente conmovedor en la fragilidad y la tenuidad de esta música es su manera de reflejar la fragilidad de la vida misma y la inconsistencia de nuestra existencia contingente.

Quizá hemos llegado al final de un ciclo. Esta

afirmación no está exenta de ironía. En una época que milita de forma activa contra los momentos de contemplación íntima y de soledad, en la que cada minuto despierto y algunos dirían incluso inconsciente está saturado por estímulos sensoriales en competición, los momentos de quietud, de sobria soledad, son casi experiencias extraterrestres. La misma tecnología que de manera tan omnipresente llena nuestras vidas ofrece un prisma con el que los especiales secretos de esta música se revelan. Las venas de las curvas de madera esmeradamente barnizadas, los trastes sobre el mástil y la fricción de un arco adquieren un nuevo relieve.

Escuchando este CD me siento ligado de nuevo a todos los aspectos de nuestra herencia musical que se encuentran de nuevo a nuestro alcance. Es una experiencia de un viaje de descubrimiento activo y excitante, de la emoción de escuchar de nuevo por primera vez, a través de timbres y temperamentos largo tiempo abandonados. Estoy en la playa de Trevor Wishart y por algún milagro el pasado ha sido arrastrado hasta la orilla por la marea.

Jonathan Mills

*Compositor australiano y Director del
« Edinburgh International Festival », 2007*

Ricercar Consort

« Ricercar », búsqueda... esta devisa caracteriza desde su creación el trabajo de Ricercar consort. En el año de 1985, el conjunto da su primera gira de conciertos con « La ofrenda Musical » de J.S Bach, tras haber recibido una sólida fama internacional debida a sus grabaciones discográficas, en particular en el campo de las cantatas y música instrumental del barroco alemán.

Hoy en día, bajo la dirección de Philippe Pierlot, el Ricercar Consort sigue explorando el repertorio barroco desde la música de cámara, la ópera y hasta el oratorio, y fascina a los melómanos con sus interpretaciones profundas y rigurosas la vez.

Philippe Pierlot nació en Liège (Bélgica). Tras haber estudiado guitarra y laúd como autodidacta, se dedica al estudio de la viola de Gambe con Wieland Kuijken. Dirige el Ricercar Consort y enfoca principalmente el repertorio del siglo XVII, revelando al público numerosos compositores y obras de gran valor. Su repertorio incluye también obras contemporáneas, de las cuales algunas le son dedicadas. Es uno de los escasos intérpretes capaces de tocar barítono, instrumento desconocido al cual Haydn dedicó 150 obras.

Adaptó y restauró las óperas *Il ritorno de Úlises* de Monteverdi (representada también en el Teatro de la Moneda, en el Lincoln Center de Nueva York, el Teatro Hebel de Berlín, el Festival

de Merlburnes) *Sémélé* de Marin Marais y también la *Pasión* según San Marcos de Bach. Sus grabaciones más recientes son dedicadas a los cantates de Bach (*Actus Tragicus*) y los sonatas de Bertali y de Hacquart.

Traduction: Marie-Stella Pâris
Übersetzung: Corinne Fonseca Ioli
Traducción : Pablo Galonce

