



SACD · TACET Real Surround Sound



Guillaume Bouzignac

Motets · Motetten

Sächsisches Vocalensemble
Matthias Jung



Sächsisches Vocalensemble

TACET Real Surround Sound

In terms of recording technology the multi-channel sound carriers offer infinitely more options for the sound engineer than ordinary CDs. With the DVD-As and SACDs of TACET we are opening the door wide to give you a view of the fascinating variety.

The aim is to use the whole acoustic space for the musical experience. And not only – as hitherto – to confine the music to two speakers. With the channels and speakers now available one can, for example, pass on spatial information. The listener then thinks he or she is in a real concert hall. Most sound engineers follow this path when they make surround sound recordings, and do not go any further.

We at TACET are not satisfied with this approach as it does not make full use of the SACD. There are so many more technical and artistic possibilities. It would be a waste to abandon these possibilities right from the start merely because they are new to our aesthetic understanding.

As Bouzignac was not writing for the concert situation of today, there is no good reason not to position the listener in the middle.

On this recording the positioning of the musicians might appear synthetic, but the sound is not! All the voices sound as true to life as they always do with TACET.

The basic idea with all the music recorded here is always the same: there is only one

listener, and that is YOU! All the work and attention of the musicians and the sound engineer are focused on YOU.

Producer's Notes


Bouzignac writes for a variety of vocal combinations. He frequently employs more than four voice parts, often dividing the tenors into two groups and sometimes also dividing the sopranos or indeed several of the parts simultaneously. It is not always easy to detect how this is done, especially as individual voices or groups of voices have rests or are heard in alternation. For every piece of music in this recording we have therefore provided a diagram indicating how the singers are positioned around the listener (this applies to TACET Real Surround Sound, not to the stereo version). These diagrams do not specify how far away from the listener the individual voices are. The centre channel is required for Tracks 1, 7, 9 and 15.

Andreas Spreer

Track 1

Solo


S B

A1  T2

A2 T1

Tracks 2, 3, 6, 14, 22


S B

A  T2

T1


Track 4

S B

A  T

Track 5


S1 A1



S2 A2

Track 7


Solo

S  B

A T

Track 8

S S


A  A

T T

B B

Track 9

A T

S  B

Solo

Track 10

Solo

S1 S2


S1a  A2

A1 T2


T1 B

Track 11


S T

A  B


Track 12

T1 A
 T2  A
 B S


Track 13

S1 B
 S2  B
 A T


Track 15

S Solo B
  B
 A T


Track 16

S B
  Bar.
 A T


Track 17

Solo  S
 A
 B T


Track 18

Solo S Solo B
  Bar.
 Solo A Solo T


Track 19

S1 B
  B
 S2 T
 Altus

Track 20

S B
  Bar.
 A T2
 T1

Track 21

S1 S2
 A1  A2
 T1 T2
 B1 B2

Guillaume Bouzignac – Motets

The works of Guillaume Bouzignac (c. 1587 – after 1643) were discovered by the French musicologist Henri Quittard in a manuscript in the municipal library at Tours at the beginning of the 20th century and were thus rescued from three hundred years of oblivion. Yet even today, despite intensive research, little is known about his life and circumstances. This lacuna has contributed to the impression that he is what Leroux has called a “musical enigma”, a concept confirmed by Bouzignac’s remarkable and fascinating stylistic individuality, already observed by Quittard after a study of his chansons, masses and motets, all surviving only in manuscript form.

Musical scholars admired Bouzignac during his lifetime for the quality of his music, but after his death – the exact year of which is not known – both his career and his oeuvre were quickly forgotten. This may not be so surprising: apart from one visit to Paris in 1625 he avoided the French royal court and the northern musical centres. Far removed from the royal power centre in the Ile-de-France, which had been weakened by religious conflict, civil war and insurrection by the nobility, an excellent musical culture was flourishing in the landscapes south of the Loire, with its own independently developing regional traditions, marked by the contrast between the capital and the provinces, the Frankish north and the occitanian south, and the

bitter animosity between different religious persuasions.

The southern provinces were Bouzignac’s preferred social milieu throughout his life. He was born in the Languedoc, a region divided between different religions, and his career started in a choir-school (“Maîtrise” or “Psallette”) which offered a dozen boys with good voices a sound education including reading and writing, Latin, and the singing of Gregorian chant, plus a repertoire of vocal polyphony. It is likely that Bouzignac was a high treble in the prestigious Maîtrise St Just at Narbonne until 1604. Even after his voice broke he remained loyal to the Maîtrise as the scene of his musical activities. He embarked on the precarious career of a “musicien vicariant”, which with growing experience and an increasing number of work opportunities promised a high degree of esteem. A rapid succession of posts as a singer and *maître de musique* took him to cathedrals all over the south of the French kingdom including Angoulême (1604/07), Grenoble (1609), Bourges (1624/26), Rodez (1629/30) and Clermont-Ferrand (1643).

Even though the *maîtrises* jealously preserved the compositions written for them, they furthered the dissemination of musical innovations through a regular exchange of music teachers. In the decades around 1600 a more emotional type of song with continuo accompaniment was developed in Italy and soon spread northwards; in France,

as in the rest of western Europe, this kindled a controversy between the adherence to old contrapuntal principles and the concurrent trend towards a new style that was predominantly dramatic.

It is difficult to pinpoint just where Bouzignac stood in aesthetic outlook between the older generation, still indebted to the spirit of the late Renaissance, and the younger composers. It may be assumed that he took the role of mediator since in his compositions he, like the younger generation, dispensed with the continuo and gave his works, the religious ones in particular, a dramatic intensity which is unparalleled in early 17th-century French church music, which was predominantly marked by conformity. For this reason the Ordinary of the Mass and the Vesper psalms, which were the most favoured liturgical genres of the day, have only a marginal importance in Bouzignac's oeuvre, which instead contains a preponderance of Latin motets from which the selection in this CD is taken.

Mainly dating from the period between 1610 and 1643, these motets, composed primarily for use outside the liturgy, do not share any consistent structural principle. Some are conventional movements in the polyphonic style of the end of the 16th century, while others are free settings sometimes characterised by an almost aphoristic brevity which largely ignore the tradition of motet composition. In these motets Bouzignac's style diverges from that of his French contemporaries in several

respects. One characteristic essential to the dramatic effect of his music is the deliberate introduction of an element of contrast: short or very short individual sections follow each other in sequence, often with the alternation of duple and triple metres. The simultaneous use of different registers and combinations of voices offers the potential for striking tonal effects, building the foundation for a "musical dialogue", Bouzignac's favourite means of creating dramatic atmospheres. As well as employing the older practice favouring two equal choirs or groups of musicians singing or playing together, he more often divides his singers into a *grand choeur* and a *petit choeur*, setting solo parts against the sound of the full choir. In these dialogues Bouzignac chooses not to interweave all the voices together, preferring the transparency of musical structure mentioned above where, despite sometimes reducing the texture to a simple two-voice line, he elects not to increase the tonal fullness by adding a continuo part. Taking Bouzignac's motets all in all, his use in them of small sections and unaccompanied solo passages makes a fragmentary impression. This is the dominant characteristic of a musical style that is unmistakably based on the musical language of the 16th century but seeks to extend it by the addition of dramatic elements.

Bouzignac strengthens the inner cohesion of his motets by including ritornelli – settings of central passages of text repeated several

times, or dominant textual ideas set in memorable melodic form. Amongst the motets with ritornelli the settings of texts taken from the Song of Solomon, *Vulnerasti cor meum* and *Tota pulchra es*, with their serenely flowing character, are initially reminiscent of the vocal polyphony of the late 16th century, and indeed both pieces have great expressive power. *Vulnerasti cor meum* is notable for a feature not often used elsewhere by Bouzignac, chromatic lines that cross over each other as they move upwards and downwards and a rhythmic propulsion that almost comes to a standstill as it runs its course. *Tota pulchra es* delights the listener through the use of four soprano voices, a constellation that lends the openly passionate text tenderness and intimacy. *Fuge, dilecte mi*, also from the Song of Solomon, is quite different in character: the rhythmic momentum of its beginning convincingly creates a vivid impression of urgency, and the piece ends in a joyful refrain of “Alle-luya”.

It is in the dialogue motets that the composer’s desire to create a sense of drama is most clearly evident. It derives from Bouzignac’s strong instinct for how to put texts together to create powerful scenic potential: by preference he extracts from the Gospels the literal words of the biblical characters and blends them with others that are in part freshly written by himself to form exciting scenes. The Immaculate Conception, the birth of Christ, and the events of Jesus’

arrest, condemnation and execution are all set to a precise musical depiction of moods and clashes even more exciting than what we find in the “histories” of other contemporary composers. Unlike the latter, Bouzignac in his *Scènes sacrées* has no words of introduction or commentary, preferring each time to plunge the listener straight into the action. In *Ave Maria* the archangel is suddenly there, standing by the door to reveal to Mary – and to all the listeners, as if here and now – the miracle of the Immaculate Conception; the Passiontide motet, *Ecce homo*, astonishes listeners by confronting them, again without commentary, with the figure of Pilate reasoning in vain with the fanatical mob after the condemnation of Jesus. And in *Unus ex vobis* the story of the betrayal which leads to Jesus’ arrest is compressed into a troubled dialogue between Judas and Jesus. As a consequence of this quest for realism Jesus is always portrayed as a suffering human being, not as the victorious Son of God. The sections in which the chorus interacts with the speaker of a soliloquy are never written in the form of recitatives; with their melodic construction, formed round the metrical requirements of the text yet always expressive, they frequently go back to paraphrases of Gregorian chant.

In these scenes the chorus is given various rôles, sometimes as a particular personality (Mary, Judas, the mob), collectively representing all believers; at others, in the Passion motets, functioning in the guise of a sombre

accompanying instrument as they exclaim “Heu!” or “Ha!” to express grief – rather like a vocal through-composed continuo part but with much greater emotional depth.

Bouzignac’s motets far more often come in the form of dialogues in which two choirs, usually unequally balanced, enter into conversation without either group having to take on a convincing personality. *Alleluja! Deus dixit, Tu quis es, Quaeram quam diligite* and *O! Flamma divini amoris* all belong to this category, in which the subject matter is reflective meditations on the Creation, the Passion of Christ or the transience of earthly life. Again they start out from biblical verses, though a few of the texts are completely new creations. They come closest to the early 17th-century religious madrigal form which was being developed outside France. Correspondingly more strongly marked in Bouzignac’s works than in that of other French composers, the musical interpretation comes in madrigal-like images; as for instance in *O! flamma divini amoris* where the leaping flame is represented by upwardly moving motifs, and in *Ha! plange* where the moment when the lance pierces Christ’s side is represented by a dissonance breaking up the word “perforatum”. Bouzignac set great store by making emotional reactions audible in musical terms. In both motets he demonstrates knowledge of musical rhetoric and the theory of the emotions in art, although it is disputed whether he was really familiar

with Italian precedents or whether he developed his musical language independently. Regardless of this unanswered question it remains clear that the musical culture of his Mediterranean neighbours – not only Italy but the countries of the Iberian peninsula – was more congenial to Bouzignac than developments in more northerly France. The family connections of the provincial nobility – and Bouzignac must have spent some time in their service – went beyond national borders and brought with them a cultural exchange, just as did the lasting presence of neighbouring states in the French wars of religion whose resolution, according to contemporary conviction, was decisive for the future configuration of the kingdom. Appropriately, Bouzignac’s motets frequently take this conflict as their subject-matter and combine religious edification with concrete political statements, as for instance in the Christmas motets such as *Tu quis es* and the double-choir *Ex ore infantium*, where the announcement of the birth of Christ turns into an encomium for the French king.

Both *Ex ore infantium*, whose pillars are formed by the homophonic cries of “omnia turbantur”, and the *Dum silentium* which comes at the beginning, were composed in reaction to the siege and capture in 1628 of La Rochelle, last refuge of the Huguenots. In the moment of triumph over the Protestant “heretics” the desire for “peace on earth” is only applied to the leaders of the composer’s

own (Catholic) party: the pope, the monarch and his provincial governor, in this case Henri de Montmorency, governor of Languedoc. The peace of Christmas is expressly denied to the defeated in an unambiguously angry "Non!". The start of *Dum silentium* is of outstanding quality. Seldom has the paradox of "silence in musical form" and the appearance of Jesus on earth ("apparuit") been conveyed so vividly, contrasting with the shepherds' excited questioning of the archangel.

The *Te Deum* also belongs in the category of Bouzignac's "political" music. Since the Middle Ages the *Te Deum* had served as a special liturgical form for the ceremonial combination of the sacred and secular spheres of power. In France in Bouzignac's lifetime there was already a strong tradition for the composition of settings of this Ambrosian hymn of praise; structurally his eight-part setting connects up seamlessly with his motets as one of the few strictly liturgical and at the same time most extensive of his works. Probably written in Bourges in 1624, Bouzignac's *Te Deum* does not repeat individual passages of text but offers a predominantly syllabic setting of this lengthy hymn. Homophonic sections alternate with antiphonal exchange between two choirs, and sections set for one, two or three voices in lively rhythms are followed by passages for both choirs which are broader, smoother and rhythmically calmer. After the spacious three-fold repetition of "Sanctus", mounting in intensity each time, the *Te Deum*

develops a festive solemnity which is spiritually all-embracing.

In addition to the Dialogues and *Scènes sacrées*, Bouzignac composed motets in a stricter polyphonic style. These include the laudatory motets *Alleluya! Deus dixit* and *Ego gaudebo* as well as the *Jubilate Deo*, a setting of words from Psalm 100, in which a solo alto, set against a powerful choral tutti, breaks into a joyful alleluia which is twice repeated like a ritornello as the piece progresses. Quite different is the other-worldly funeral motet *Beati mortui*, whose haunting simplicity makes it one of Bouzignac's most beautiful creations.

It is this part of the CD that most clearly confirms the performers' conviction that the beauty and captivating quality of Bouzignac's music come across most effectively when it is performed unaccompanied. Although the common practice of his time of performing both with and without accompanying instruments could also be employed in the motets recorded here, the deliberate decision was taken, after weighing up all the arguments, not to use a mixed vocal and instrumental ensemble or a bass continuo, though in the second half of the 17th century a continuo part was sometimes added.

Although Guillaume Bouzignac's motets did not exert a lasting influence on the development of French 17th- and 18th-century music, and his style appears on first impression to be inferior to the new musical forms with bass continuo, they do bear witness to the creative

power of a composer who, while remaining free of the influence of the great musical trends of his time, nevertheless (or perhaps for that very reason) wrote high-quality music that was different.

Gregor Hermann

The Saxon Vocal Ensemble

The Ensemble

Founded in 1996 by Matthias Jung, the Saxon Vocal Ensemble rapidly became one of Germany's most high-profile and internationally respected musical ensembles. Definitive performances of ancient music, stylistic accuracy, precision of articulation, faultless intonation and emotional depth have become their trademarks.

One of the focal points of the ensemble's repertoire is music from Heinrich Schütz to Johann Sebastian Bach; unknown or rarely-heard compositions from the Dresden court form a particular focus. Through Matthias Jung's enthusiasm, works from the musical landscape of middle Germany are regularly being rediscovered and performed.

In addition the Saxon Vocal ensemble takes a lively interest in contemporary music, sometimes performing works specially composed for it. Ever since it was founded the ensemble has been in demand with various broadcasting networks and has taken part in some of the leading festivals. Its performances of

works by J. S. Bach have attracted particular attention.

In 2002 its CD recording of Bach motets in TACET 108 was awarded the top international prize, the "Cannes Classical Award". In 2004 its first recording of Ernst Pepping's most ambitious secular choral work, "Heut und Ewig" (TACET 123) received the German record critics' quarter-year prize. Future plans include CDs of works by Heinrich Schütz, Georg Philipp Telemann, Antonio Lotti, Johann Adolf Hasse, Robert Schumann and Felix Mendelssohn Bartholdy.

Matthias Jung

was born in Magdeburg in 1964 and studied music at the *Spezialschule für Musikerziehung* and with Wernigerode Radio Youth Choir. He then studied choral conducting with Gerd Frischmuth and orchestral conducting with Gunther Kahlert at the "Franz Liszt" Conservatory in Weimar. His tutors for conducting were Erwin Ortner (Vienna), Helmuth Rilling (Stuttgart) and others.

Matthias Jung began his musical career as musical assistant for the Bad Tölz Boys' Choir. He founded the Weimar Vocal Consort, which won a number of prizes at international competitions and made recordings for radio and CD.

In 1991 Matthias Jung joined the Dresdner Kreuzchor. He was choirmaster from 1994 to 1996, during which period the choir made recordings for DGG. He rediscovered and performed numerous compositions written

for Dresden's court chapel, including works by Antonio Lotti, Johann Georg Schürer and Nicola Porpora.

Matthias Jung has worked with with a number of famous ensembles, including the Berlin Radio Choir, the Cologne Radio Choir and the Norddeutscher Rundfunk Choir, and has given a number of successful guest performances in Europe and the USA.

In 2001 the City of Dresden conferred on him its Sponsorship Award for Art and Culture.

The Saxon Vocal Ensemble Sächsisches Vocalensemble

Sopran:

Jessica Blake

Barbara Büdke (Solo [5](#), [21](#))

Katharina Jäckel (Solo [5](#))

Birgit Jacobi-Kirchens

Cornelia Jung

Josefine Thomser (Solo [1](#), [15](#))

Marie Luise Werneburg

Dorothea Wagner (Solo [5](#), [7](#), [9](#), [11](#), [14](#), [18](#), [21](#))

Alt:

Nicola Bergelt

Katja Böhme

David Erler (Solo [11](#), [18](#))

Anne Gohrbandt

Antje Günther (Solo [5](#), [14](#), [18](#))

Silvia Kohlenbrenner

Katharina Rosenkranz

Tenor:

Stefan Bannert

Christian Berger

Oliver Geisler

Albrecht Hoch

Friedemann Condé (Solo [21](#))

Johannes Schiel

Clemens Volkmar (Solo [11](#))

Bass:

Philipp Brömsel

Georg Finger (Solo [10](#), [11](#), [21](#))

Andreas Göhler

Christoph Jacobi

Richard Jähnig (Solo [14](#), [15](#), [17](#), [18](#), [21](#))

Christian Nolte

Andreas Pester

Manfred Reich

Matthias Jung, Leitung

TACET Real Surround Sound

Von der Aufnahmetechnik her gesehen bieten die neuen Tonträger unendlich mehr Möglichkeiten für den Tonmeister als die herkömmliche CD. Mit den DVD-Audios und SACDs von TACET stoßen wir die Tür weit auf und geben den Blick frei auf die faszinierende Vielfalt.

Es geht darum, den gesamten (!) Hörraum für das musikalische Erlebnis zu nutzen. Und nicht nur – wie bisher – sich auf zwei Lautsprecher vorne zu beschränken. Mit den (nun zur Verfügung stehenden) hinteren Kanälen und Lautsprechern kann man – zum Beispiel – Rauminformationen wiedergeben: Der Zuhörer glaubt dann, er befinde sich in einem echten Konzertsaal. Die meisten Tonmeister folgen bisher – bei Surround-Aufnahmen – diesem Weg. Und lassen es dabei bewenden.

Das allein findet TACET nicht ausreichend. So ist die SACD nicht richtig genutzt. Es gibt so viele weitere interessante Möglichkeiten: technisch und künstlerisch! Es wäre schade, diese weiteren Möglichkeiten von vornherein zu verwerfen. Und das nur, weil unser bisheriges ästhetisches Verständnis dagegen spricht.

Bouznac hat nie für unsere heutige Konzertsituation komponiert, deshalb lässt sich wenig dagegen einwenden, den Zuhörer in der Mitte zu positionieren.

Die Platzierung der Musiker auf dieser Aufnahme mag vielleicht künstlich erschei-

nen, der Klang nicht! Alle Stimmen klingen so unverfälscht wie immer bei TACET.

Die Grundidee bei allen hier wiedergegebenen Werken ist immer dieselbe: Es gibt nur einen Zuhörer, und der sind SIE! Auf SIE konzentrieren sich alle Bemühungen der Musiker und des Tonmeisters.

Anmerkungen des Herausgebers

Bouznac komponiert für abwechslungsreiche Besetzungen. Oft verwendet er mehr als vier Chorstimmen, wobei er häufig die Tenöre in zwei Gruppen aufteilt, gelegentlich die Soprane oder sogar mehrere Chorstimmen gleichzeitig. Das ist manchmal nicht leicht zu erkennen, zumal einzelne Stimmen oder Stimmgruppen pausieren bzw. sich gegenseitig abwechseln können. Deshalb zeigt hier (siehe Seiten 3 und 4) für jedes Stück ein Diagramm die Aufstellung der Sänger um den Hörer herum an (nur im TACET Real Surround Sound, nicht in Stereo). Aus den Zeichnungen geht nicht hervor, wie weit vom Hörer entfernt die einzelnen Stimmen erklingen. Der Center-Kanal wird bei den Tracks 1, 7, 9 und 15 benötigt.

Andreas Spreer

Guillaume Bouzignac: Motetten

Obwohl der französische Musikforscher Henri Quittard die Werke Guillaume Bouzignacs (um 1587 – nach 1643) bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts in einem Manuskript der Stadtbibliothek Tours auffand und damit der drei Jahrhunderte währenden Vergessenheit entriß, wissen wir auch heute trotz intensiver Forschung nur wenig über die genauen Lebensumstände des Komponisten. Dieser Umstand hat ebenso zum Eindruck eines *musikalischen Rätsels* (M. Leroux) beigetragen, wie die bereits von Quittard konstatierte, faszinierende stilistische Individualität seiner ausschließlich handschriftlich überlieferten Chansons, Messen und Motetten.

Zu Lebzeiten von Musiktheoretikern für die Qualität seiner Musik gerühmt, waren nach Bouzignacs Tod – das genaue Sterbejahr ist nicht bekannt – Lebensweg und Werk gleichermaßen schnell in Vergessenheit geraten. Dies muss nicht verwundern: von einem Parisbesuch im Jahr 1625 abgesehen, mied Bouzignac den französischen Königshof und die Musikzentren des Nordens. Fernab des durch Glaubensspaltung, Bürgerkrieg und Adelsaufstände geschwächten königlichen Machtzentrums auf der Ile-de-France blühte zeitgleich auch in den südlich der Loire gelegenen Landschaften eine vorzügliche Musikpflege mit eigenständig entwickelten regionalen Traditionen; geprägt vom Kontrast zwischen höfischem Zentrum und der

Provinz, zwischen fränkischem Norden und okzitanischem Süden und der erbitterten Gegnerschaft der Konfessionen.

Die Lebenswelt der Südprovinzen war zeit lebenslang Bouzignacs bevorzugtes soziales Umfeld. Im religiös gespaltenen Languedoc geboren, stand am Beginn der Karriere unseres Komponisten die *Maîtrise* oder *Psallette* genannte Chorschule der Kathedrale, die als Mittelpunkt städtischer Musikpflege einem Dutzend stimmbegabter Knaben Unterricht im Schreiben und Lesen, in Latein sowie im Singen des gregorianischen Chorals und des mehrstimmigen Repertoires der Vokalpolyphonie bot. Wahrscheinlich war Bouzignac bis 1604 Diskantknabe der angesehenen *Maîtrise* St. Just in Narbonne. Auch nach dem Stimmbruch blieb Bouzignac der *Maîtrise* als musikalisches Tätigkeitsfeld treu. Er schlug die unstete Laufbahn eines *musicien vicariant* ein, die mit wachsender Erfahrung und steigender Zahl der Anstellungen hohes Ansehen erwarten ließ. Rasch wechselnde Posten führten Bouzignac als Sänger und *maître de musique* an Kathedralen des gesamten südlichen Königreiches, u. a. nach Angoulême (1604/07), Grenoble (1609), Bourges (1624/26), Rodez (1629/32) und Clermont-Ferrand (1643).

Wenngleich die *Maîtrisen* streng über die Exklusivität der für sie komponierten Werke wachten, beförderten sie mit dem regelmäßigen Austausch ihrer Musikerzieher die Verbreitung von musikalischen Neuerungen: In

den Jahrzehnten um 1600 drang die Erfindung des generalbassbegleiteten, affektorientierten Gesangs von Italien aus nach Norden vor, und wie im übrigen Westeuropa entfachte sie auch in Frankreich eine Kontroverse über das Festhalten an den alten kontrapunktischen Prinzipien und der gleichzeitigen Hinwendung zum neuen, dramatisch determinierten Stil.

Es fällt schwer, Bouzignacs ästhetische Position im unvermittelten Nebeneinander der älteren, dem Geist der Spätrenaissance verpflichteten Generation und den jüngeren Komponisten zu verorten. Zweifelsohne nahm Bouzignac eine Mittlerrolle ein, da er in seinen Kompositionen ebenfalls auf den Generalbass verzichtete, aber gerade seinen geistlichen Werken eine dramatische Intensität verlieh, die in der überwiegend von Konformität geprägten französischen Kirchenmusik des frühen 17. Jahrhunderts ihresgleichen sucht. Deshalb stehen in Bouzignacs Oeuvre die seinerzeit vornehmlich gepflegten liturgischen Gattungen des Messordinariums und des Vesperpsalms auch nur am Rand, ungleich schwerer wiegt die große Zahl an lateinischsprachigen Motetten, von denen unsere CD eine Auswahl vorstellt.

Überwiegend in den Jahren zwischen 1610 und 1643 entstanden, folgen die primär für den außerliturgischen Gebrauch bestimmten Motetten keinem einheitlichen Bauprinzip. Neben konventionellen Sätzen im polyphonen Stil des ausgehenden 16. Jahrhunderts finden sich freie Vertonungen von mitunter

aphoristischer Kürze, welche die Tradition der Motettenkomposition weitgehend ignorieren. Bouzignacs Stil unterscheidet sich in den Motetten von dem seiner französischen Zeitgenossen in mehrerer Hinsicht, charakteristisch – und eine Voraussetzung für die dramatische Wirkung seiner Musik – sind die von Bouzignac beabsichtigten Kontrastwirkungen: Kurze und kürzeste Einzelabschnitte werden aneinandergesetzt, häufig mit dem Wechsel von zwei- und dreizeitigen Metren einhergehend. Die Gegenüberstellung von unterschiedlichen Stimmlagen und -besetzungen ermöglicht effektvolle Klangwirkungen, die das Fundament für den *musikalischen Dialog*, Bouzignacs bevorzugt eingesetztes Mittel zur Erzeugung dramatischer Stimmungen, bilden. Sowohl die ältere Praxis zweier gleichbesetzter, konzertierender Chöre (Musiziergruppen) findet sich bei Bouzignac, häufiger indes die Teilung der Sänger in *grand choeur* und *petit choeur*, bei der solistische Partien mit dem Gesang des Gesamtchores gegenübergestellt werden. In den Dialogen verzichtet Bouzignac auf die kunstvolle Verwebung aller Stimmen zugunsten der eingangs erwähnten Durchsichtigkeit der musikalischen Konstruktion, die dennoch, obwohl mitunter auf einfache Zweistimmigkeit reduziert, auf die klangliche Fülle des Generalbasses verzichtet. Zusammengefasst hinterlassen die Motetten Bouzignacs mit ihrer Kleinteiligkeit und den unbegleiteten Solopassagen einen fragmentarischen Eindruck. Dies ist das dominierende

Kennzeichen einer sich unverkennbar noch auf die Tonsprache des 16. Jahrhunderts stützenden Musik, die diese um dramatische Elemente zu erweitern sucht.

Den Binnenzusammenhalt seiner Motetten stärkt Bouzignac mit dem Einsatz von Ritornellen, mehrmals wiederkehrende Vertonungen von zentralen Textpassagen oder inhaltlichen Leitbegriffen mit eingängiger melodischer Gestaltung. Von den Ritornellmotetten erinnern die Hoheliedvertonungen *Vulnerasti cor meum* und *Tota pulchra es* mit ihrem ruhig fließenden Gestus auf den ersten Blick an Vorbilder der Vokalpolyphonie des späten 16. Jahrhunderts, tatsächlich sind beides Stücke von großer Expressivität: *Vulnerasti cor meum* besticht durch die von Bouzignac sonst nur selten eingesetzten, im Auf- und Absteigen sich kreuzenden, chromatischen Linien und der im Verlauf fast zum Stillstand kommenden rhythmischen Bewegung. *Tota pulchra es* verzaubert den Hörer durch die Besetzung mit vier Sopranstimmen, eine dem unverhohlenen leidenschaftlichen Text Zartheit und Innigkeit verleihende Zusammenstellung. Gänzlich anderen Charakters ist die dritte Hoheliedmotette *Fuge, dilecte mi*: in der vorwärtsdrängenden Rhythmik des Beginns wird der Eindruck der Eile glaubhaft vermittelt, das Ganze in einem freudigen *Alleluja*-Refrain mündend.

In den Dialogmotetten zeigt sich der Wille zur dramatischen Gestaltung am deutlichsten. Er entspringt Bouzignacs ausgepräg-

tem Gespür für Textzusammenstellungen mit großem szenischem Potential: aus den Berichten der Evangelien extrahiert Bouzignac bevorzugt die wörtliche Rede der handelnden biblischen Personen und fügt sie mit zum Teil eigenen, neugedichteten Versen zu packenden Szenen zusammen. Die Empfängnis Mariens, die Geburt wie die Geschehnisse von Jesu Gefangennahme, Verurteilung und Tod vertont Bouzignac mit präziser musikalischer Zeichnung der Stimmungen und Konflikte, weit spannungsintensiver noch, als es uns in den *Historien* anderer Komponisten dieser Zeit begegnet. Im Vergleich zu diesen verzichtet Bouzignac in seinen *Scènes sacrées* zumeist auf einleitende oder kommentierende Verse, ganz unvermittelt stellt Bouzignac den Hörer in die jeweilige Handlung hinein. In *Ave Maria* steht der Erzengel urplötzlich vor der Tür und eröffnet Maria und allen Hörern – gleichsam im Hier und Jetzt – das Wunder der Empfängnis, die Passionsmotette *Ecce homo* verblüfft durch die ebenfalls kommentarlos zugespitzte Gegenüberstellung des gegen die fanatische Volksmenge erfolglos argumentierenden Pilatus bei der Verurteilung Jesu, und *Unus ex vobis* komprimiert die Geschichte von vorangegangenen Verrat und Gefangennahme auf einen sorgenvoll-betrübten Dialog zwischen Judas und Jesus. Infolge dieses angestrebten Realismus' wird letzterer stets als leidender Mensch, nicht als triumphierender Gottessohn dargestellt. Die Partien der mit dem Chor lebhaft interagierenden Soliloquenten sind nir-

gends rezitativisch gestaltet, häufig greifen sie mit ihrem von der Textmetrik bestimmten, gleichwohl expressivem melodischen Bau auf Paraphrasen des gregorianischen Chorals zurück.

Der Chor erhält in den Szenen mehrere Funktionen: Zum einen versinnbildlicht er als Kollektivpersönlichkeit (Maria, Judas, Volk) alle Gläubigen, zum anderen fungiert er im Gewand der klagenden „Heu!“ und „Ha!“ in den Passionsmotetten als düsteres Begleitinstrument – ein vokal geführter, auskomponierter Generalbass gewissermaßen, jedoch von ungleich größerer emotionaler Tiefe.

Die weit häufigere Form des Dialogs findet sich in Motetten Bouzignacs, bei denen zwei, meist ungleich besetzte Chöre in musikalische Zwiesprache treten, ohne dass beide Gruppen dabei zwingend handelnde Personen verkörpern müssen. *Alleluja! Deus dixit, Tu quis es, Quaeram quem diligit* und *O! Flamma divini amoris* gehören in diese Kategorie, hier handelt es sich um reflektierende Betrachtungen zur Schöpfung, zur Passion Christi oder zur Vergänglichkeit des Menschen auf Erden. Den Ausgangspunkt bilden wiederum biblische Verse, einige der Motettentexte stellen auch vollständige Neuschöpfungen dar. Sie entsprechen am ehesten der zu Beginn des 17. Jahrhunderts außerhalb Frankreichs aufkommenden Form des geistlichen Madrigals, und entsprechend ausgeprägter als bei anderen französischen Komponisten findet sich hier Textausdeutung mittels madrigalesker Figu-

ren, etwa wenn in *O! Flamma divini amoris* das Züngeln der Flammen durch aufwärtsführende Motive und im dissonanzbetonten *Ha! Plange* das Durchbohren mit der Lanze durch Brechung des Wortes „perforatum“ musikalisch ausgedeutet wird. Auf das musikalische Hörbarmachen der jeweiligen Gemütsregungen legte Bouzignac großen Wert. In beidem offenbaren sich sowohl Kenntnisse der musikalischen Rhetorik als auch der Affektenlehre, wenngleich es umstritten ist, ob Bouzignac die italienischen Vorbilder wirklich kannte oder nicht doch seine Muttersprache eigenständig entwickelte. Ungeachtet dieser unentschiedenen Frage bleibt festzuhalten, dass die Musikkultur der mediterranen Nachbarländer – nicht nur Italiens, sondern auch jenseits der Pyrenäen auf der iberischen Halbinsel – Bouzignac in vielem näher steht als die Entwicklungen des französischen Nordens. Die Grenzen übergreifenden familiären Bindungen des Provinzadels, dem auch Bouzignac zeitweilig gedient haben muss, brachten einen kulturellen Austausch ebenso mit sich, wie die dauerhafte Präsenz der Nachbarstaaten im religiös motivierten französischen Bürgerkrieg, dessen Entscheidung nach zeitgenössischer Überzeugung über die zukünftige Gestalt des Königreiches entschied. Entsprechend häufig thematisieren die Motetten Bouzignacs diesen Konflikt und verbinden religiöse Erbauung mit konkreten politischen Statements, etwa wenn in Motetten zur Weihnachtszeit wie *Tu quis es* und

ebenso im doppelchörigen *Ex ore infantium* die Verkündung der Frohen Botschaft von der Geburt Jesu in einem Lobpreis auf den französischen König mündet.

Sowohl *Ex ore infantium*, dessen Säulen die homophon vorgetragene „omnia turbantur“-Rufe bilden, als auch das einleitende *Dum silentium* entstanden als Reaktion auf die Belagerung und Einnahme von La Rochelle 1628, des letzten Rückzugspostens der Hugenotten. Im Augenblick des Triumphs über die protestantischen „Ketzer“ gilt der Wunsch nach „Friede auf Erden“ nur den Führern der eigenen (katholischen) Partei: Papst, König und Provinzstatthalter (hier: Henri de Montmorency, Gouverneur des Languedoc). Den Bezwungenen bleibt im mit einem unmissverständlich-rabiat eingeworfenen „Non!“ der weihnachtliche Friede ausdrücklich versagt. Von exzellenter Qualität ist der Anfang des *Dum silentium*. Selten hat man das Paradoxon der „musizierten Stille“ und das Erscheinen Jesu auf Erden („apparuit“) so eindrücklich gehört, von den aufgeregten Fragen der Hirten an den Erzengel eindrucksvoll kontrastiert.

Auch das *Te Deum* gehört in den Bereich der „politischen Musik“ Bouzignacs. Als liturgische Sonderform diente das *Te Deum* bereits im Mittelalter der zeremoniellen Verbindung von sakraler und säkularer Machtsphäre. In Frankreich bestand bereits zu Lebzeiten Bouzignacs eine ausgeprägte Tradition in der Komposition des „Te Deum“;

seine achtstimmige Vertonung des Ambrosianischen Lobgesangs knüpft als eines der wenigen liturgischen und gleichzeitig umfangreichsten Werke des Komponisten gestalterisch an die Motetten nahtlos an. Wahrscheinlich 1624 in Bourges entstanden, verzichtet Bouzignac in seiner Vertonung auf die Wiederholung einzelner Textabschnitte, sondern bietet eine vorwiegend syllabische Vertonung der umfangreichen Dichtung: homophone Abschnitte wechseln mit antiphonaler Zweichörigkeit, auf solistisch besetzte zwei- oder dreistimmige Abschnitte mit ausgeprägter rhythmischer Bewegung folgen vollstimmige, klangflächenbetonte und rhythmisch beruhigte Partien beider Chöre. Vom breit angelegten, in dreimaliger Wiederholung auf Steigerung angelegten „Sanctus“ ausgehend, entwickelt das *Te Deum* eine spirituell allumfassende Festlichkeit.

Neben den Dialogen und *Scènes sacrées* hat Bouzignac auch Motetten im strengeren polyphonen Satz komponiert. Die Lobpreis-motetten *Alleluia! Deus dixit* und *Ego gaudebo* gehören ebenso dazu wie das *Zubilate Deo*, dem Worte des 100. Psalms zugrunde liegen und dessen Gegenüberstellung von Vorsänger (Alt) und kraftvollem Chortutti in ein freudiges *Alleluia* übergeht, das als Ritornell im weiteren Verlauf eine zweimalige Wiederholung erfährt. Von gegensätzlicher Entrücktheit geprägt zeigt sich die Trauermotette *Beati mortui*, die ob ihrer eindringlichen

Schlichtheit zu den schönsten Kompositionen Bouzignacs zu zählen ist.

Hier findet die Überzeugung der Interpreten unserer CD, dass sich die Schönheit und Eindringlichkeit der Kompositionen Bouzignacs a-cappella-musiziert doch am wirkungsvollsten entfaltet, ihre eindrückliche Bestätigung. Obwohl die damals gängige Praxis, mit und ohne begleitende Instrumente zu musizieren, auch für die auf dieser CD eingespielten Motetten durchaus Anwendung finden kann, wurde nach Abwägung aller Argumente auf eine gemischte vokal-instrumentale Besetzung bei der Aufnahme ebenso wie auf den Einsatz eines Basso continuo, der den Kompositionen in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts teilweise nachträglich beigelegt wurde, bewusst verzichtet.

Wenngleich Guillaume Bouzignacs Motetten die Entwicklung der französischen Musik des 17. und 18. Jahrhunderts nicht nachhaltig beeinflussten, sein Stil den neuen Musizierformen mit Generalbass auf den ersten Blick unterlegen scheint, so zeugen sie dennoch von der schöpferischen Kraft eines Komponisten, die von den großen musikalischen Strömungen seiner Zeit unbeeindruckt blieb und ihn dennoch – oder gerade deshalb - eine *andere* Musik von hoher Qualität schreiben ließ.

Gregor Hermann

Das Sächsische Vocalensemble

Ensemble

Im Jahre 1996 von Matthias Jung in Dresden gegründet, avancierte das Sächsische Vocalensemble in kürzester Zeit zu einem der profiliertesten deutschen und international geschätzten Klangkörper. Maßstabsetzende Aufführungen alter Musik, stilistische Sicherheit, artikulatorische Präzision, intonatorische Souveränität, Virtuosität und emotionale Tiefe sind zum Markenzeichen des Ensembles geworden. Einen Schwerpunkt der Programme bildet die Musik zwischen Heinrich Schütz und Johann Sebastian Bach, wobei die Aufführung unbekannter oder selten erklindender Kompositionen der Dresdner Hofmusik ein besonderes Anliegen des Ensembles ist. Regelmäßig werden durch Matthias Jung Werke der mitteldeutschen Musiklandschaft erschlossen und durch den Chor präsentiert. Daneben verschreibt sich das Sächsische Vocalensemble mit besonderem Engagement der Moderne, so durch Uraufführungen eigens für das Ensemble komponierter Werke.

Seit seiner Gründung wird das Ensemble von verschiedenen Rundfunkanstalten verpflichtet und gastiert auf renommierten Festivals. International erregte das Ensemble insbesondere durch seine Interpretation der Werke Johann Sebastian Bachs Aufmerksamkeit. Die CD-Einspielung der Bach'schen „Motetten“ (TACET 108) wurde im Jahre 2002 mit dem bedeutendsten internationalen Preis

für klassische Musik, dem „Cannes Classical Award“ ausgezeichnet. 2004 erhielt die Ersteinspielung von Ernst Peppings anspruchsvollstem weltlichen Chorwerk „Heut und Ewig“ (TACET 123) einen Vierteljahrespreis der Deutschen Schallplattenkritik. Weitere CDs mit Werken von Heinrich Schütz, Georg Philipp Telemann, Antonio Lotti, Johann Adolf Hasse, Robert Schumann und Felix Mendelssohn Bartholdy liegen vor.

Matthias Jung

wurde 1964 in Magdeburg geboren und erhielt eine musikalische Ausbildung an der Spezialschule für Musikerziehung und im Rundfunk-Jugendchor Wernigerode. Es folgte ein Studium im Fach Chordirigieren bei Gerd Frischmuth sowie Orchesterdirigieren bei Gunther Kahlert an der Hochschule für Musik „Franz Liszt“ in Weimar. Jung besuchte Dirigierkurse u. a. bei Erwin Ortner (Wien) und Helmuth Rilling (Stuttgart). Seinen künstlerischen Werdegang begann Jung als musikalischer Mitarbeiter beim Tölzer Knabenchor. Das von ihm gegründete Vocal Consort Weimar errang mehrere Preise bei internationalen Wettbewerben und produzierte Rundfunk- und CD-Aufnahmen.

Seine Tätigkeit beim Dresdner Kreuzchor nahm Matthias Jung 1991 auf. 1994 wurde ihm die Leitung als kommissarischer Kreuzkantor übertragen, die er bis 1996 inne hatte. Unter seiner Leitung produzierte der Chor für die Deutsche Grammophon Gesellschaft.

Zahlreiche Kompositionen der Dresdner Hofkirchenmusik wurden durch ihn erschlossen und wiederaufgeführt (Antonio Lotti, Johann Georg Schürer und Nicola Porpora).

Matthias Jung wurde von renommierten Ensembles verpflichtet, so u. a. vom Rundfunkchor Berlin, Kölner Rundfunkchor und vom Chor des Norddeutschen Rundfunks und gastierte mehrfach erfolgreich in Europa und den USA. Im Jahr 2001 erhielt Matthias Jung den Förderpreis für Kunst und Kultur der Landeshauptstadt Dresden.

TACET Real Surround Sound

Du point de vue de la technique d'enregistrement, le SACD (ou DVD-Audio) offre bien plus de possibilités au preneur de son. Pour ses premières DVD-Audios et SACDs, TACET a désiré ouvrir en grand les portes sur l'étonnante diversité qu'offre ce nouveau support.

Il s'agit pour nous de mettre à contribution la totalité du local d'écoute sans, comme c'est le cas usuellement, nous cantonner aux deux enceintes frontales. Les canaux arrière sont là pour communiquer à l'auditeur une sensation d'espace sonore, c'est à dire lui permettre de s'imaginer qu'il se trouve au milieu d'une salle de concert. La plupart des ingénieurs du son suivent cette optique dans leurs enregistrements ... et s'y cantonnent.

Nous, chez TACET, nous pensons qu'ils ne poussent pas la démarche assez loin. Ce parti pris frileux n'exploite pas à leur juste valeur, les potentialités du DVD-Audio / SACD, une technologie qui offre bien d'autres possibilités techniques et artistiques. Il serait dommage de rejeter d'emblée ces potentialités sans même les explorer, uniquement parce qu'elles ne répondent pas à nos préjugés esthético-sonores actuels.

Bouznac n'a jamais composé pour la situation de nos concerts actuels. Rien ne s'oppose donc pour cette raison à positionner l'auditeur au centre.

Le placement des musiciens peut paraître artificiel, mais pas leur son. Le son, comme

toujours chez TACET, se veut restitué au plus près de sa vérité.

L'idée de base dans cet enregistrement est constante. Il n'existe qu'un seul auditeur : VOUS ! C'est sur VOTRE confort et plaisir sonore que se concentrent les musiciens et l'ingénieur du son.

Bouznac compose pour des formations extrêmement variées. Il utilise souvent plus de quatre voix pour le chœur, en divisant souvent les ténors en deux groupes, de temps en temps les sopranes ou même plusieurs voix en même temps. Ce qui est parfois difficile à reconnaître, surtout lorsque certaines voix ou groupes de voix font une pause ou alternent les unes avec les autres. Un diagramme (p. 3 et 4). indique pour cette raison ici, pour chaque morceau, le positionnement des chanteurs autour de l'auditeur (seulement pour le TACET Real Surround Sound, non pour la stéréo). Il n'est impossible de deviner par les tracés, la distance existant entre chacune des voix et l'auditeur. Le canal central est nécessaire pour les titres 1, 7, 9 et 15.

Andreas Spreer

Guillaume Bouzignac – Motets

Bien que le musicologue français Henri Quittard ait déjà, dès le début du XX^{ième} siècle, découvert les œuvres de Guillaume Bouzignac (vers 1587 – et après 1643) dans un manuscrit de la bibliothèque municipale de Tours, les arrachant ainsi à un oubli ayant duré près de 3 siècles, nous ne savons encore aujourd’hui que peu, malgré des recherches poussées, sur les conditions de vie exactes du compositeur. Ce fait a autant contribué à créer une impression d'*énigme musicale* (M. Leroux) que, comme l’avait déjà constaté Quittard, l’individualité stylistique fascinante des chansons, messes et motets du compositeur, exclusivement sous forme de manuscrit.

Célébré à l’époque des théoriciens de la musique pour la qualité de sa musique, la carrière et l’Oeuvre de Bouzignac tombèrent pareillement dans l’oubli après la mort de celui-ci – l’année précise de sa disparition reste inconnue. Ce qui n’est pas étonnant : à part une visite à Paris en 1625, Bouzignac évitait la Cour royale de France et les centres musicaux du Nord. Loin du centre du pouvoir de l’Île-de-France affaibli par les dissidences de religions, les guerres civiles et les révoltes des nobles, un art musical exquis, basé sur des traditions régionales propres fleurissaient en même temps sur les territoires se trouvant au Sud de la Loire ; cet art était marqué par le contraste entre le centre de la Occ et la province, le Nord franc et le Sud occitan et

l’antagonisme acharné des confessions.

Bouzignac vécut très volontiers, toute sa vie durant, dans les provinces du Sud. Né dans un Languedoc divisé du point de vue religieux, il commença sa carrière avec l’école de chœur de la cathédrale appelée *Maîtrise* ou *Psallette* qui, comme centre culturel musical de la ville, proposait à une douzaine de jeunes garçons possédant une jolie voix, des leçons de lecture et d’écriture, de latin et de chant pour le choral grégorien et le répertoire à plusieurs voix de la polyphonie vocale. Bouzignac fut, probablement jusqu’en 1604, voix de soprano de la célèbre Maîtrise Saint-Just de Narbonne. Il resta, même après la mue, fidèle à la Maîtrise en travaillant pour et avec elle. Il s’engagea dans la voie incertaine de *musicien vicariant* qui pouvait s’attendre, avec une expérience grandissante et un nombre croissant d’engagements, à jouir d’une grande considération. Des postes changeant avec une grande rapidité conduirent Bouzignac comme chanteur et maître de musique dans des cathédrales situées dans tout le Sud du domaine royal, comme entre autres Angoulême (1604/07), Grenoble (1609), Bourges (1624/26), Rodez (1629/32) et Clermont-Ferrand (1643).

Bien que les maîtrises veillaient strictement à l’exclusivité des œuvres composées pour elles, elles stimulaient la propagation de nouveautés musicales avec l’échange régulier de leurs maîtres de chant : dans les décennies voisinant 1600, la découverte du chant venu d’Italie accompagné d’une basse

continue et empreint de la théorie des affects s'affirma vers le Nord et, comme dans le reste de l'Europe de l'Ouest, attisa aussi en France, une controverse sur le fait de rester fidèle aux anciens principes de contrepoint et de se tourner en même temps vers un style nouveau, dramatiquement déterminé.

Il est difficile de situer la position esthétique de Bouzignac dans le voisinage immédiat d'une génération plus ancienne, empreinte de l'esprit de fin de Renaissance, et des plus jeunes compositeurs. Bouzignac choisit sans aucun doute un rôle intermédiaire en renonçant dans ses compositions à la basse continue, mais en donnant à ses œuvres religieuses une intensité dramatique qui cherche son semblable dans la musique d'église française, la plupart du temps conformiste, du début du XVII^{ième} siècle. C'est pour cette raison que les genres liturgiques d'ordination de messe, pourtant particulièrement soignés à son époque, et les psaumes de vêpres n'occupent qu'une place secondaire dans l'œuvre de Bouzignac ; le grand nombre de motets en langue latine occupe une place disproportionnée plus grande. Notre CD en présente un choix varié.

Principalement dans les années entre 1610 et 1643, les motets destinés à l'origine à une utilisation non liturgique ne suivent aucun principe homogène de construction. À côté des mouvements conventionnels écrits dans le style polyphonique à la fin du XVI^{ième} siècle se trouvent des mises en musique libres

d'une brièveté parfois aphoriste qui ignorent la plupart du temps la tradition de composition des motets. Le style de Bouzignac se distingue à plusieurs égards dans les motets de celui de ses contemporains français ; les effets contrastants voulus par Bouzignac sont caractéristiques et une condition nécessaire à l'effet dramatique de sa musique : des passages isolés courts et des plus courts vont se succéder, avançant souvent avec des changements de métriques binaires et ternaires. La confrontation de tessitures de voix et de distributions différentes permet des résultats sonores à effets qui forment la base du dialogue musical, moyen que Bouzignac emploie de préférence pour créer des atmosphères dramatiques. L'ancienne pratique d'utiliser deux chœurs identiques concertants (groupes musiquant) se retrouve aussi chez Bouzignac, mais c'est un partage des chanteurs en *grand chœur* et *petit chœur* qui est néanmoins le plus fréquent où des parties solistes se voient confrontées au chant du chœur. Dans les dialogues, Bouzignac s'abstient de tisser avec art les voix les unes avec les autres au profit de la transparence, déjà évoquée au début, de la construction musicale qui pourtant, bien que réduite quelquefois à une simple partie à deux voix, renonce à la richesse sonore de la basse continue. En résumé, les motets de Bouzignac laissent une impression de fragmentation, avec leur division en petites parties et les passages en soliste non accompagnés. Ceci est la caractéristique dominante d'une musique

s'appuyant manifestement encore sur le langage musical du XVI^{ième} siècle, qu'elle cherche à enrichir par des éléments dramatiques.

Bouznigac renforce la cohésion intérieure de ses motets en utilisant des ritournelles, des mises en musique de passages de textes centraux revenant plusieurs fois, ou des termes généraux concernant le contenu, mis en musique de façon évocatrice. Parmi les motets en forme de ritournelles, les musiques des cantiques des cantiques *Vulnerasti cor meum* et *Tota pulchra es*, avec leur forme aisée d'expression, font penser au premier abord aux modèles de la polyphonie vocale de la fin du XVI^{ième} siècle, les deux pièces étant en effet d'une très grande expressivité : *Vulnerasti cor meum* séduit par ses lignes chromatiques, s'entrecroisant en montant ou en descendant, que Bouznigac n'emploie d'habitude que rarement et par le mouvement rythmique restant presque en suspens lors du déroulement du morceau. *Tota pulchra es* ensorcelle l'auditeur par sa distribution : quatre voix de soprano, une formation conférant au texte d'une passion non cachée, douceur et intimité. Le troisième motet *Fuge, dilecte mi* possède un tout autre caractère : le rythme allant inexorablement vers l'avant du début va en toute crédibilité créer une impression de précipitation, le tout débouchant dans un joyeux refrain *Alleluya*.

La volonté d'obtenir une forme dramatique se manifeste le plus ouvertement dans les motets en dialogue. Elle provient du sens

inné très prononcé de Bouznigac d'assembler les textes avec un grand potentiel scénique : Bouznigac extrait de préférence, des écrits des évangiles, les citations des personnes apparaissant dans la bible et les assemble avec des vers composés en partie par lui-même en des scènes captivantes. L'Immaculée Conception, la naissance comme les événements ayant entourés l'arrestation, la condamnation et la mort de Jésus, Bouznigac le met en musique par une ébauche musicale exacte des impressions et des conflits, de façon beaucoup plus intense que ce que nous retrouvons dans les *Histoires* des autres compositeurs de cette époque. En comparaison de ceux-ci, Bouznigac renonce la plupart du temps, dans ses *Scènes sacrées*, à introduire des vers d'introduction ou commentatifs ; il introduit soudainement l'auditeur à l'intérieur de l'action. Dans l'*Ave Maria*, l'archange se trouve soudain devant la porte et révèle à Marie et aux auditeurs – pour ainsi dire ici et maintenant – le miracle de l'Immaculée Conception ; le motet de la passion *Ecce homo* étonne par le face à face, de même exagéré et dépourvu de commentaire, avec Pons Pilate, argumentant sans succès contre la foule fanatique lors du jugement de Jésus ; *Unus ex vobis* résume l'histoire de la trahison et de l'arrestation précédentes en un dialogue accablé entre Judas et Jésus. Par suite à ce réalisme voulu, ce dernier, représenté constamment comme un homme dans la souffrance, ne sera pas montré comme le fils de Dieu triomphant.

Les parties en soliste, intégrées au chœur de façon vivante, ne sont jamais sous forme de récitatif ; elles recourent, avec leur construction mélodique aussi expressive et définie par la métrique textuelle, à des paraphrases de chant grégorien.

Le chœur obtient plusieurs fonctions dans les scènes : il symbolise d'une part, comme personnalité collective (Marie, Judas, le peuple), tous les croyants, et tient lieu d'autre part, sous le manteau des « Heu ! » et des « Ha ! » gémissant dans les motets de la passion, d'instrument obscur d'accompagnement – une, en quelque sorte, basse continue vocale guidée mais composée d'une profondeur émotionnelle disproportionnellement approfondi.

La forme de loin la plus fréquente du dialogue se trouve dans les motets de Bouzignac, dans lesquels deux chœurs, de proportions la plupart du temps différentes, dialoguent dans un langage musical, sans que les deux groupes dussent obligatoirement représenter des personnages actifs. *Alleluia ! Deus dixit, Tu quis es, Quaeram quem diligit* et *O ! Flamma divini amoris* font partie de cette catégorie ; il y est question d'une réflexion sur la Création, la Passion du Christ ou sur le passage éphémère de l'Homme sur la terre. Des versets bibliques en sont à nouveau le point de départ, certains textes de motets représentant aussi des créations entièrement nouvelles. Elles correspondent le plus à la forme du madrigal religieux, apparue au

début du XVII^{ième} siècle en dehors de France et, par conséquent, de façon beaucoup plus marquée que chez les autres compositeurs français, se trouve ici une interprétation de texte au moyen de figures madrigalesques, quand dans *O ! Flamma divini amoris* le jaillissement des flammes va être interprété musicalement par des motifs ascendants et dans le *Ha ! Plange* la perforation par la lance, avec la brusque intrusion du mot « perforatum ». La volonté musicale de rendre audible les différents états de l'âme était très forte chez Bouzignac. Dans les deux œuvres se révèle aussi bien des connaissances de rhétorique musicale que les préceptes de la passion. Il est douteux que Bouzignac ait vraiment connu les modèles italiens et il est tout à fait concevable qu'il ait développé lui-même son propre langage musical. Sans tenir compte de cette question qui reste sans réponse, il faut retenir que la culture musicale des pays voisins méditerranéens – non seulement l'Italie mais aussi, de l'autre côté des Pyrénées, la presque île ibérique – était beaucoup plus proche pour Bouzignac que les évolutions du Nord de la France. Les liens familiaux empiétant sur les frontières de la noblesse de Province pour laquelle Bouzignac a certainement dû travaillé temporairement, entraînaient autant un échange culturel que la présence continue des états voisins dans les guerres civiles de religions en France, dont l'arrêt décida, selon l'avis de contemporains, de l'aspect futur du royaume. Les motets de

Bouznigac thématisent par conséquence fréquemment ce conflit et associent réjouissances religieuses et déclarations politiques concrètes comme par exemple quand, dans les motets de Noël comme *Tu quis es* et *Ex ore infantium*, aussi à deux chœurs, l'Annonciation de l'heureuse nouvelle de la naissance du Christ aboutit à une louange au Roi français.

Ex ore infantium, dont les appels homophones « *omnia turbantur* » forment les piliers, ainsi que le *Dum silentium* du début, furent composés en réaction à l'occupation et à la prise de La Rochelle en 1628, dernier point de repliement huguenot. Au moment du triomphe sur les « hérétiques » protestants, le désir de « paix sur la terre » ne touchait que les dirigeants du propre parti (catholique) : le Pape, le Roi et les vicaires de province (ici : Henri de Montmorency, gouverneur du Languedoc). La paix de Noël reste par un « non ! » brutal et sans appel formellement refusée aux vaincus. Le début du *Dum silentium* est d'une excellente qualité. On a rarement entendu avec un tel effet le paradoxe du « silence en musique » et l'apparition de Jésus sur la terre (« apparaît ») contrastant d'une façon impressionnante avec les vives questions des bergers à l'Archange.

Le *Te Deum* fait aussi partie du domaine de « la musique politique » de Bouznigac. Le *Te Deum*, forme liturgique particulière, servait déjà au Moyen Age de liaison cérémonielle entre les sphères sacrées et les sphères sécu-

lares du pouvoir. Il existait déjà en France à l'époque de Bouznigac une tradition bien définie dans la composition du *Te Deum* ; sa musique à huit voix de l'hymne ambrosiaque, comme l'une des rares œuvres liturgiques et en même temps l'une des plus étendues du compositeur, succède, en ce qui concerne la forme, directement aux motets. Composée probablement en 1624 à Bourges, Bouznigac renonce dans cette musique aux répétitions de certains passages des textes et présente une mise en musique la plupart du temps syllabique des vers de grande envergure : des passages homophones alternent, avec un double chœur antiphoné et à des passages à deux ou trois voix de rythmique marquée, réservés à des solistes, succèdent des parties des deux chœurs en plein chant, d'une étendue sonore très marquée et rythmiquement plus paisible. Parti d'un « Sanctus » d'une grande ampleur, fondé dans une triple répétition sur l'intensification, le *Te Deum* développe un cérémoniel spirituel global.

Bouznigac a, à côté des dialogues et des Scènes sacrées, composé aussi des motets strictement polyphones. Les motets *Alleluia ! Deus Dixit* et *Ego gaudebo* en font aussi partie comme le *Jubilate Deo*, écrit sur les paroles du centième psaume, dont la confrontation du chantre (alto) et du puissant tutti au chœur aboutit à un joyeux Alléluia, qui, en tant que ritournelle sera par la suite répété par deux fois. Marqué par le désir opposé de retranchement, le motet de deuil *Beati mortui*,

grâce à sa simplicité impressionnante, est à compter parmi les œuvres les plus belles de Bouzignac.

La conviction des interprètes de notre CD, que la beauté et l'intensité des compositions de Bouzignac se développent le mieux possible dans une musique exécutée a-capella, trouve ici une confirmation saisissante ; bien que la pratique habituelle de l'époque, de jouer avec ou sans instrument accompagnateur, aussi en ce qui concerne les motets enregistrés sur ce CD, puisse tout à fait s'appliquer, on renonça ici pour l'enregistrement, après avoir considéré tous les arguments, à utiliser une formation vocale-instrumentale mélangée, comme aussi à utiliser une basse continue, qui fut parfois rajoutée par la suite aux compositions dans la deuxième moitié du XVII^{ème} siècle.

Même si les motets de Guillaume Bouzignac n'influencèrent pas durablement le développement de la musique française du XVII^{ème} et du XVIII^{ème} siècle et si son style paraît être à première vue inférieur aux nouvelles formes musicales avec une basse continue, ils témoignent pourtant de la force créatrice d'un compositeur qui ne se laissa jamais impressionner par les grands courants musicaux de l'époque, et lui permirent pourtant – ou justement pour cette raison – de composer une *autre* musique de très grande qualité.

Gregor Hermann

L'Ensemble Vocal de Saxe

L'ensemble

L'ensemble Vocal de Saxe, fondé en 1996 à Dresde par Matthias Jung, devint très rapidement une des formations musicales les plus en vue au niveau national et international. Des concerts de musique ancienne servant de référence, un style sans faille, une précision d'articulation, une intonation souveraine, une virtuosité et une profondeur émotionnelle caractérisent à présent cet ensemble.

La musique de l'époque entre Heinrich Schütz et Jean Sébastien Bach est un élément capital de son répertoire, où apparaissent aussi, au centre des programmes, des compositions rarement jouées du répertoire musical de la Cour de Saxe. Avec l'aide de Matthias Jung, des œuvres du paysage musical d'Allemagne centrale ont été redécouvertes et présentées par le chœur. L'Ensemble Vocal de Saxe se voue aussi avec un engagement tout particulier à la musique moderne, avec également des concerts d'œuvres écrites justement pour lui. L'Ensemble travaille depuis sa fondation pour différentes radios et est l'invité de festivals de renom. L'Ensemble attire tout particulièrement l'attention au niveau international par son interprétation des œuvres de Jean Sébastien Bach.

L'enregistrement sur CD des « Motets » de Bach (TACET 108) reçu, en 2002, le Prix international le plus en vue pour la musique classique : celui du « Cannes Classical Award ».

En 2004, le premier enregistrement de l'œuvre profane pour chœur de très haut niveau de Ernst Pepping « Heut und Ewig » (TACET 123) reçut un prix trimestriel de la critique allemande du disque. Il existe de lui aussi d'autres CD contenant des œuvres de Heinrich Schütz, Georg Philipp Telemann, Antonio Lotti, Johann Adolf Hasse, Robert Schumann et Felix Mendelssohn Bartholdy.

Matthias Jung

Né à Magdebourg en 1964, il reçut une formation musicale à l'École Spécialisée pour l'Éducation Musicale et à la chorale pour enfants de la Radio de Wernigerode.

Il poursuivit ses études de Direction de chœur dans la classe de Gerd Frischmuth et de Direction d'orchestre avec Gunther Kahlert au Conservatoire Supérieur de Musique « Franz Liszt » de Weimar. Jung prit part à des stages de direction, avec entre autres Erwin Ortner (Vienne) et Helmuth Rilling (Stuttgart). Jung débuta sa carrière artistique en tant que collaborateur musical dans le chœur pour garçons de Tölz (Bavière). Le Consort Vocal de Weimar, fondé par lui, remporta plusieurs prix lors de concours internationaux et prit part à des enregistrements de radio et de CD.

Matthias Jung commença à travailler avec le Chœur de l'Église Sainte-Croix (Kreuzchor) de Dresde en 1991. Il en obtint, en 1994, la direction en tant que chef de Chœur provisoire de l'Église Sainte-Croix, poste qu'il

conserva jusqu'en 1996. Le chœur fit, sous sa direction, des enregistrements pour la Société Deutsche Grammophon. De nombreuses compositions de musique sacrée de l'église de la Cour de Dresde furent révélées par lui et représentées à nouveau (Antonio Lotti, Johann Georg Schürer et Nicola Porpora).

Matthias Jung fut engagé par des ensembles de renom, comme le Chœur de la Radio de Berlin, le Chœur de la Radio de Cologne et le Chœur de la Radio de l'Allemagne du Nord à Hambourg et entreprit avec succès à plusieurs reprises des tournées en Europe et aux États-Unis.

En 2001, Matthias Jung remporta le Prix de Perfectionnement pour les Arts et la Culture de Dresde, Capitale de la Saxe.

1 Dum silentium (*Solo, Chor*)

Dum silentium tenerent omnia, et nox in suo cursu
iter abiret apparuit Jesus a regalibus sedibus venit.

Exiit edictum a Caesare Augusto ut describeretur
universus orbis.

Tunc silentium, pastores montis vigiliis agentes,
Gabriel ad pastores ait:

Pastores! / Quis est hoc?

Pastores! / Vox clamat de caelo.

Pastores! / Quis est hoc?

Nolite timere. / O vox dulcis et consolatrix.

Annuntio vobis ... / Quid?

gaudium magnum. / Quale?

natus est vobis ... / Quis?

Salvator. / Quando?

Hodie! / Ubi?

In Bethlehem Judae civitate David.

Facta est cum angelo multitudo caelestis,
laudantium et dicentium: Gloria in altissimus Deo

et in terra pax pro Papa nostro

et in terra pax pro Rege nostro

et in terra pax pro principe Henrico.

Pax haereticis?

Non! Sed hominibus bonae voluntatis.

2 Alleluja! Deus dixit

Alleluja! Deus dixit. Et facta sunt.

Deus mandavit et creata sunt.

Omnia quaecumque voluit fecit in caelo,

et in terra in maris et in omnibus abyssis.

Dixit que Deus:

«Fiat lux» et factum est ita. Alleluja.

«Fiat firmamentum; frondes et flores producat terra.»

Et factum est ita. Alleluja.

Dixit que Deus:

«Surge et ambula, remittuntur tibi peccata.»

1 Dum silentium

Während über allem Stille lag und die Nacht ihren
Lauf nahm, erschien Jesus und kam vom königlichen
Thron herab. Es ging ein Gebot von dem Kaiser Au-
gustus aus, dass alle Welt geschätzt würde. Während
der Stille hielten Hirten auf dem Felde Nachtwache
bei ihren Herden, Gabriel sprach zu den Hirten:

Hirten! / Wer ist da?

Hirten! / Eine Stimme spricht vom Himmel!

Hirten! / Wer ist da?

Fürchtet euch nicht. / Welch sanfte und trostreiche

Stimme! / Ich verkündige euch ... / Welche Dinge? /

große Freude. / Welcher Art?

Euch ist geboren... / Wer?

der Heiland. / Wann?

Heute! / Wo?

In Bethlehem, der Stadt Davids im jüdischen Lande.

Und da war bei dem Engel die Menge der himmlis-
chen Heerscharen, die lobten Gott und sprachen:

Ehre sei Gott in der Höhe und Friede auf Erden

unserem Papst und Friede auf Erden unserem König

und Friede auf Erden dem Herzog Heinrich.

Friede auch den Ketzern?

Nein! Aber den Menschen, die guten Willens sind.

2 Alleluja! Deus dixit

Alleluja! Gott sprach und es ward.

Gott befahl und es wurde geschaffen.

Alles, was er wollte, schuf er im Himmel,

auf der Erde und im Meer und in allen Tiefen.

Und Gott sprach

„Es werde Licht“ und es ward so. Alleluja!

„Es werde das Firmament; Laub und Blumen bringe

die Erde hervor!“ Und es ward so. Alleluja!

Und Gott sprach: „Stehe auf und wandle,

dir sind deine Sünden vergeben!“

Et factum est ita, Alleluja.
Dixit que Deus: «Hoc est corpus meus.»
Dixit que Deus: «Hic est sanguis meus.»
Et factum est ita. Alleluja.

3 Ego gaudebo in Domino

Ego gaudebo in Domino, et exultabo in Deo salutari meo. Cordis delictum, Jesu dulcissime, servorum vota suscipe. Eya Jesu, tibi nostrum cor si libet lustra totum pio tuo sanguine. Bone Jesu, fontes fluent in cor nostrum toti ruant gratiarum rivum.

4 Vulnerasti cor meum

Vulnerasti cor meum, soror mea sponsa, in uno oculorum tuorum, in uno crine colli tui.
Vulnerasti cor meum, soror mea sponsa.

Quam pulchrae sunt mammae tuae, pulchriora sunt ubera tua vino et odor unguentorum tuorum super omnia aromata.
Vulnerasti cor meum, soror mea sponsa.

5 Tota pulchra es

Tota pulchra es, Amica mea.
Surge, propera, / Formosa, mea,
Columba mea, / Amica mea, et veni.
Ecce tu pulcheres, dilecte mi.
Dilectus meus mi, et ego illi.
Tota pulchra es, Amica mea.

6 Fuge, dilecte mi

Fuge, dilecte mi, assimilare caprea, super montes, super Bethel.
Alleluja. Revertere.
Similis iste caprea hinnuloque cervorum super montes aromatum. Alleluja.

Und es geschah so. Alleluja!
Und Gott sprach: „Dies ist mein Leib.“
Und Gott sprach: „Dies ist mein Blut.“
Und es geschah so. Alleluja!

3 Ego gaudebo in Domino

Ich werde mich im Herren freuen und jauchzen in Gott, meinem Heil. Empfange die Bitten deiner Knechte, du Freude des Herzens, süßester Jesus. Eia, Jesus, wenn dir unser Herz gefällt, reinige es ganz durch dein heiliges Blut. Guter Jesus, die Quellen fließen in unser Herz, alle ergießen sich als Bach des Dankes.

4 Vulnerasti cor meum

Du hast mein Herz verwundet, meine Schwester, liebe Braut, mit einem Blick deiner Augen, mit einer einzigen Kette an deinem Hals.
Du hast mein Herz verwundet, meine Schwester, liebe Braut.
Wie schön sind deine Brüste, sie sind schöner als Weintrauben und der Duft deiner Salben ist köstlicher als alle Gewürze. Du hast mein Herz verwundet, meine Schwester, liebe Braut.

5 Tota pulchra es

Du bist vollkommen schön, meine Freundin, stehe eilends auf, meine Schöne, meine Taube, meine Freundin, und komm. Siehe, du bist schön, meine Geliebte. Mein Geliebter ist mein und ich bin sein.
Du bist vollkommen schön, meine Freundin.

6 Fuge, dilecte mi

Fliehe, meine Geliebte, gleich einer Gazelle über die Berge, über Bethel.
Alleluja! Wende dich zurück.
Diese dort ist gleich einer Gazelle und einem Hirschkälbchen, das über die blütenduftenden Berge eilt.
Alleluja!

7 Ave Maria (Solo, Chor)

Ave Maria gratia plena Dominus tecum.
Quae cum audisset turbata est in sermone eius
et cogitabat qualis esset ista salutatio.
Ne timeas Maria: ecce concipies in utero
et paries filium et vocabis nomen eius Jesum.

Quomodo fiet istud quoniam virum non cognosco?
Spiritus sanctus superveniet in te
et virtus Altissimi obumbrabit tibi.
Ecce ancilla Domini fiat mihi secundum verbum tuum.

8 Tu quis es

Tu quis es?
Ego vox clamantis in deserto.
Tu quis es?
Non sum Christus.
Helyas es tu?
Non.
Propheta es tu?
Non.
Quid dices de te ipso? Tu quis es?
Ego vox clamantis in deserto.
Quis es, ut responsum demus his qui miserunt nos.
Ego vox clamantis in deserto.
Cur ergo baptizas, si tu non es Christus
neque Helyas neque Propheta?

Noel!
Veni Salvator Ludovicum et Galliae regnum.
Noel!

9 Stella refulget

Stella refulget.
Ubi est qui natus est Rex Judaeorum?
Ecce tres Reges ab Oriente venerunt
Hierosolymam, dicentes:
Ubi est qui natus est Rex Judaeorum?
Vidimus stellam ejus in Oriente.

7 Ave Maria

Sei begrüßt, Maria, voll der Gnade, der Herr ist mit dir.
Als sie das hörte erschrak sie über seine Worte
und gedachte, was dieser Gruß wohl bedeuten sollte.
Fürchte dich nicht, Maria: siehe, du wirst schwanger
werden und einen Sohn gebären und du sollst ihm
den Namen Jesus geben.
Wie soll dies geschehen, da ich doch von keinem Mann
weiß? Der Heilige Geist wird über dich kommen, und
die Kraft des Allerhöchsten wird dich überschatten.
Siehe, ich bin des Herrn Magd, mir soll geschehen
wie du gesagt hast.

8 Tu quis es

Wer bist du?
Ich bin die Stimme eines Rufers in der Wüste.
Wer bist du?
Ich bin nicht Christus.
Bist du Elias?
Nein.
Bist du ein Prophet?
Nein.
Was sagst du selbst über dich? Wer bist du?
Ich bin die Stimme eines Rufers in der Wüste.
Wer bist du? – Dass wir Antwort geben denen,
die uns gesandt haben
Ich bin die Stimme eines Rufers in der Wüste.
Doch warum taufst du, wenn du weder Christus
noch Elias noch ein Prophet bist?
Frohe Weihnachten! Erscheine, Heiland, König Lud-
wig und dem Königreich Frankreich.
Frohe Weihnachten!

9 Stella refulget

Der Stern erstrahlt.
Wo ist der neugeborene König der Juden?
Siehe, drei Könige aus dem Morgenland kommen
nach Jerusalem und fragen:
Wo ist der neugeborene König der Juden?
Wir haben seinen Stern gesehen im Morgenland.

Et venimus cum muneribus adorare Dominum.
Et ecce stella quam viderant in oriente
antecedebat eos. Videntes stellam Magi
gavisi sunt gaudio magno.
Et intrantes domum adoraverunt eum.

10 Ex ore infantium

Ex ore infantium perfecisti laudem,
non loquendo sed moriendo
perfecisti laudem nascente Domino.
Terra, caelum, pastores, Angeli, reges,
innocentes, Herodes, Jerosolyma,
omnia turbantur.
Terra? – dat Bethlehem.
Caelum? – dat stellam.
Pastores? – rustica dona.
Angeli? – cantant gloriam.
Reges? – adorant.
Innocentes? – dant vitam.
Herodes? – crudelitatem.
Hierosolyma? – dat mortem.
Omnia turbantur.
Ex ore innocentium perfecisti laudem.
Ubi nascetur Christus? – in Bethlehem.
Occidite! – o crudelis.
Pugnabat mater, pugnabat carnifex,
ista tenebat, iste trahebat.
Latro, occide matrem! – alia dicebant.
Veni, Salvator! Videat te miles, non occidat infan-
tes! – alia clamant. Omnia turbantur.
Ex ore infantium perfecisti laudem.
Verum, o Ludovice, o Rex Franciae,
Anglos superando, Rupellenses obsidendo.
Ex ore infantium perfecisti laudem.

11 In pace in idipsum

In pace, in idipsum dormiam et requiescam.
Si dedero somnum oculis meis
et palpebris meis dormitationes.
Dormiam et requiescam.

Wir kommen mit Gaben, um den Herrn anzubeten.
Und siehe, der Stern, den sie im Morgenland gese-
hen hatten, ging vor ihnen her. Als sie den Stern
erblickten, waren sie von großer Freude erfüllt.
Und traten in das Haus und beteten ihn an.

10 Ex ore infantium

Aus dem Mund der Kinder erfährst Du Lob.
Nicht durch Reden sondern durch Sterben erfährst
Du Lob bei der Geburt des Herrn.
Erde, Himmel, Hirten, Engel, Könige,
Kinder, Herodes, Jerusalem,
alle sind in Aufruhr.
Die Erde? – gibt Bethlehem.
Der Himmel? – gibt den Stern.
Die Hirten? – die bäurischen Geschenke.
Die Engel? – besingen den Ruhm.
Die Könige? – beten an.
Die Unschuldigen? – geben ihr Leben.
Herodes? – die Grausamkeit.
Jerusalem? – wird den Tod bringen.
Alle sind in Aufruhr.
Aus dem Mund der Unschuldigen erfährst Du Lob.
Wo wird Christus geboren werden? – in Bethlehem.
Tötet ihn! – wie grausam. Die Mutter kämpfte, der
Henker kämpfte, diese hielt, jener zog.
Söldner, töte die Mutter! – sprachen die einen.
Komm, Heiland! Könnte der Soldat dich sehen, er
könnte die Unmündigen nicht töten! – rufen die
anderen. Alle sind in Aufruhr.
Aus dem Mund der Kinder erfährst Du Lob.
Recht ist es, o Ludwig, König Frankreichs,
die Engländer zu überwinden und die Einwohner
La Rochelles zu belagern.
Aus dem Mund der Kinder erfährst Du Lob.

11 In pace in idipsum

In Frieden möchte ich schlafen und ruhen.
Doch will ich meinen Augen keinen Schlaf und mei-
nen Augenlidern keinen Schlummer gönnen.
Ich möchte schlafen und ruhen.

12 Beati mortui

Beati mortui qui in Domine moriuntur.
Audistis frequenter talia.
Consolatores onerosi omnes vos estis.

13 Hodie cum gaudio

Hodie, cum gaudio dicamus:
Lacta mater filium. Lacta virgo Christum.
Cum gaudio dicamus:
Lacta panem de coelo. Lacta eum qui fecit te.

Hodie in templo presentatur
et a sene Simeone agnoscitur.
Tunc cognovit, tunc adoravit, et tunc dixit:
Nunc dimittis servum tuum, Domine,
secundum verbum tuum in pace!

Hodie exultent virgines: virgo peperit Christum.
Hodie exultent viduae:
Anna vidua infanтем cognovit.
Hodie exultent conjugatae: Elisabeth prophetavit.
Hodie exultent pueri: Christus puer factus est.
Exultent senes: senex Simeon Jesum accepit
et dixit: Nunc dimittis servum tuum, Domine,
secundum verbum tuum in pace!

14 Ecce festivitas amoris

Ecce festivitas amoris,
ergo dies laetitiae et lacrimarum.
Datur Corpus Christi, ergo dies laetitiae.
Recolimus poenas. Ecce memoria passionis.

O amor, o dolor!
Pavesco, stupesco.
Ecce dies laetitiae, o mel dulce.
Ecce memoria passionis, o natura amara.
Haec admiratio non parit verbum sed silentium.
Ecce festivitas amoris, ecce memoria passionis.

12 Beati mortui

Selig sind die Toten die im Herrn sterben!
Ihr habt solches gehört.
Ihr alle seid des Trostes voll.

13 Hodie cum gaudio

Heute sagen wir mit Freude:
Mutter, stille den Sohn! Jungfrau, ernähre Christus!
Mit Freude sagen wir: Sorge für das Brot des Himmels.
Sorge für den, der dich erschaffen hat.

Heute wird er im Tempel dargestellt
und vom Greis Simeon erkannt.
Dann erkannte er ihn und betete ihn an und sprach:
Herr, nun entläßt du deinen Diener im Frieden,
wie du gesagt hast.

Heute jubeln die Jungfrauen: eine Jungfrau brachte
Christus zur Welt. Heute jubeln die Witwen:
Anna, die Witwe, erkannte ihren Enkel. Heute jubeln
die Verheirateten: Elisabeth hat es geweihsagt.
Heute jubeln die jungen Knaben: Christus ist Knabe
geworden. Es jubeln die Alten: Simeon hat Jesus
aufgenommen und spricht: Herr, nun entlässt du
deinen Diener im Frieden, wie du gesagt hast.

14 Ecce festivitas amoris

Dies ist das Fest der Liebe, ein Tag der Freude und
der Tränen. Der Leib Christi wird für uns gegeben,
ein Tag der Freude. Wir gedenken der Schmerzen.
Dies ist das Gedächtnis seiner Passion.

O Liebe, o Schmerz! Ich zittere, ich kann es nicht
fassen. Dies ist der Tag der Freude, o süßer Honig!
Dies ist das Gedächtnis seiner Passion, o bitterer
Lattich! Dies Staunen macht mich nicht redend,
sondern schweigend. Dies ist das Fest der Liebe,
dies ist das Gedächtnis seiner Passion.

15 Unus ex vobis (*Solo, Chor*)

Heu!

Unus ex vobis me tradet hodie.

Numquid ego Rabbi?

Tu dixisti.

Pater mi, si fieri potest transeat a me calix iste.

Tamen non mea voluntas, sed tua fiat!

Simon, dormis? Surgite, eamus:

Ecce qui me tradit prope est.

Ave, Rabbi!

Amice, ad quid venisti?

Juda, Filium hominis tradis?

Ecce turba multacum gladii et fustibus.

Quem quaeritis?

Jesum Nazarenum!

Ego sum!

Abierunt retrorsum.

Quem quaeritis?

Jesum Nazarenum!

Ego sum! Si ergo me quaeritis, sinite hos abire!

16 Queram quem diligit

Queram quem diligit anima mea.

In lectulo meo per noctes quaeram quem diligit anima mea.

Jesus, verus Joseph, quid quaeris?

Fratres meos quaero.

Quid quaeris in cruce?

Fratres meos quaero.

Quid in sepulchro?

Fratres meos quaero.

Queram quem diligit anima mea.

O Jesu mi quid me quaeris?

Quia frater meus es.

Si perio quid me quaeris?

Non quaererem nisi perisses.

Si perio, quid me quaeris?

Quaero quia peristi.

Queram quem diligit anima mea.

15 Unus ex vobis

Wehe!

Einer unter euch verrät mich heute.

Bin ich es, Rabbi?

Du hast es gesagt.

Mein Vater, wenn es möglich ist, so gehe dieser Kelch an mir vorüber. Dennoch geschehe nicht mein Wille, sondern der deine.

Simon, schläfst du? Steht auf, lasst uns gehen!

Siehe, der mich verrät, ist nahe.

Sei gegrüßt, Rabbi!

Mein Freund, warum bist du gekommen?

Judas, verrätst du des Menschen Sohn?

Siehe, die große Menge mit Schwertern und Stangen.

Wen sucht ihr?

Jesus von Nazareth!

Ich bin es!

Da weichen sie zurück.

Wen sucht ihr?

Jesus von Nazareth!

Ich bin es! Suchet ihr denn mich, so lasst diese gehen!

16 Queram quem diligit

Ich möchte suchen, den meine Seele liebt.

Auf meinem Lager zur Nacht suche ich, den meine Seele liebt.

Jesus, du wahrer Joseph, was suchst du?

Ich suche meine Brüder.

Was suchst du am Kreuz?

Ich suche meine Brüder.

Was suchst du im Grabe?

Ich suche meine Brüder.

Ich möchte suchen, den meine Seele liebt.

O mein Jesus, was suchst du mich?

Weil du mein Bruder bist.

Wenn ich vorbeigehe, was suchst du mich?

Ich würde dich nicht suchen, wenn du nicht vorbeigegangen wärst. / Wenn ich vorbeigehe, was suchst du mich? / Ich suche dich, weil du vorbeigegangen bist. / Ich möchte suchen, den meine Seele liebt.

17 Ecce homo (*Solo, Chor*)

Ecce homo!

Crucifige, crucifige eum!

Regem vestrum crucifigam?

Tolle, tolle crucifige eum!

Quid enim mali fecit?

Crucifige, crucifige eum!

Ecce, Rex vester!

Non habemus Regem, nisi Caesarem!

Dimittam illum in Pascha?

Non hunc, sed Barrabam!

Quid faciam de Jesu?

Tolle, tolle, crucifige eum!

Quid enim mali fecit?

Crucifige, crucifige eum!

18 Clamant clavi

Clamant clavi, clamant spinae,
clamant crux et vulnera.

Clamat lancea, clamat vulnus,
clamant sputa, clamant opprobria.

„Nos reconcilia Patri“ clamant suspiria,
clamant et dolores.

19 Ha! Plange

Ha! Plange, filia Jerusalem!

Ha! Plange, virgo filia Sion!

En manus, en pedes, en latus,
en corpus crudeli lancea perforatum!

O amor, o dolor!

Horrescunt sidera, tristantur omnia, natura deficit.

Ha! Plange, filia Jerusalem!

Ha! Plange, virgo filia Sion!

20 O! Flamma divini amoris

O! Flamma divini amoris.

Jesus, quis te vulneravit?

Quis te crudeliter caedit?

17 Ecce homo

Seht, welch ein Mensch!

Kreuzige, kreuzige ihn!

Soll ich euren König kreuzigen?

Nimm, nimm ihn, kreuzige ihn.

Was hat er denn Übles getan?

Kreuzige, kreuzige ihn!

Seht, das ist euer König!

Wir haben keinen König außer dem Kaiser!

Soll ich ihn zum Passahfest freigeben?

Nicht diesen, sondern Barrabas!

Was soll ich mit Jesus machen?

Nimm, nimm ihn, kreuzige ihn!

Was hat er Übles getan?

Kreuzige, kreuzige ihn!

18 Clamant clavi

Es schreien die Nägel, es schreien die Dornen,
es schreien Kreuz und Wunden.

Es schreit die Lanze, es schreit die Wunde,
es schreien die Bespöttelungen, es schreien die
Beschimpfungen. „Versöhne uns mit dem Vater“
rufen die Seufzer und schreien die Schmerzen.

19 Ha! Plange

Ach, weine, Tochter Jerusalem!

Ach, weine, Jungfrau, Tochter Zion!

Siehe, an Händen, den Füßen, der Seite, am Körper
ist er durch die fürchterliche Lanze durchbohrt.

O Liebe, o Schmerz!

Die Sterne erzittern, alles trauert, die Natur ermattet.

Ach, weine, Tochter Jerusalem!

Ach, weine, Jungfrau, Tochter Zion!

20 O! Flamma divini amoris

O Flamme der göttlichen Liebe.

Jesus, wer hat dich verwundet?

Wer geht mit dir grausam um?

Jungamus flammis flammis et ignes ignibus.
Hei mi, deficit anima mea.
Moreris, Jesu, moreris propter iniquos.
En, flamma divini amoris.
Ha! moreris, moreris, Fili!
Mater, morior pro filiis.
Quomodo vulneratus,
amor est medicina doloris.
Jungamus flammis flammis et ignes ignibus.
Ha, moreris Jesu!
Quis plangis, mater ?
Ha! moreris, moreris, Fili!
Mater cesset lacrimari.
Jungamus flammis flammis et ignes ignibus.
Quis amarum fel et durum acetum dedit?
Flamma divini amoris!

21 Te Deum

Te Deum laudamus,
te Dominum confitemur.
Te aeternum Patrem
omnis terra veneratur.
Tibi omnes Angeli,
tibi caeli et universa potestatis,
tibi Cherubim et Seraphim
incessabili voce proclamant:
Sanctus
Dominus Deus Sabaoth.
Pleni sunt caeli et terra
majestatis Gloriae tuae.
Te gloriosus Apostolorum chorus,
Te Prophetarum laudabilis numerus,
Te Martyrum candidatus laudat exercitus.
Te per orbem terrarum
sancta confitetur Ecclesia:
Patrem immensae majestatis,
Venerandum Tuum Verum, et Unicum Filium,
Sanctum quoque Paraclitum Spiritum.
Tu, Rex gloriae Christe,
Tu Patris Sempiternus es Filius.
Tu ad liberandum suscepturus hominem

Lasst uns die Flammen mit den Flammen und die Feuer
mit den Feuern verbinden. Wehe, meine Seele vergeht mir.
Du stirbst, Jesus, du stirbst wegen der Ungerechtigkeiten.
Siehe, die Flamme der göttlichen Liebe.
Ach, du stirbst, du stirbst, Sohn!
Mutter, ich sterbe für die Kinder.
Wie bist du verwundet?
Liebe ist die Heilung des Schmerzes.
Lasst uns die Flammen mit den Flammen und die Feuer
mit den Feuern verbinden. Ach, du stirbst, Jesus.
Was weinst du, Mutter?
Ach, du stirbst, du stirbst, Sohn!
Die Mutter geht und weint.
Lasst uns die Flammen mit den Flammen und die Feuer
mit den Feuern verbinden. Wer gab dir bittere Galle und
scharfen Essig? Flamme der göttlichen Liebe!

21 Te Deum

Dich, o Gott, loben wir.
Dich, o Gott, preisen wir.
Dich, den ewigen Vater,
betet der ganze Erdkreis an.
Alle Engel, die Himmel
und alle Kräfte,
die Cherubim und Seraphim
singen dir unaufhörlich:
Heilig ist der Herr, Gott Sabaoth.
Himmel und Erde sind voll
des Ruhmes deiner Herrlichkeit.
Dich preist der Apostel glorreicher Chor.
Dich lobt der Propheten lobwürdige Zahl.
Dich rühmt der Martyrer Leuchtendes Heer.
Überall auf Erden
bekennt die heilige Kirche dich.
Den Vater unermesslicher Herrlichkeit
Auch deinen anbetungswürdigen, wahren
und einzigen Sohn,
Und den heiligen Geist, den Tröster,
König der Herrlichkeit, Christus.
Du bist des Vaters ewiger Sohn.
Du hast zur Erlösung der Menschen

non horruisti Virginis uterum.
Tu devicto mortis aculeo,
aperuisti credentibus regna caelorum.
Tu ad dexteram Dei sedes,
in gloria Patris.
Judex crederis esse venturus.
Te ergo quaesumus :
tuis famulis subveni.
quos pretioso sanguine redemisti.
Aeterna fac cum sanctis tuis
in gloria numerari.
Salvum fac populum tuum, Domine,
et benedic hereditati tuae.
Et rege eos, et extolle illos usque in aeternum.
Per singulos dies, benedicimus te.
Et laudamus nomen tuum in saeculum,
et in saeculum saeculi.
Dignare, Domine, die isto
sine peccato nos custodire,
Miserere nostri, Domine.
Fiat misericordia tua, Domine, super nos,
quemadmodum speravimus in Te.
In Te, Domine, speravi.
Non confundar in aeternum.

22 Jubilate Deo

Jubilate Deo omnis terra,
servite Domino in laetitia.
Alleluja.
Sanctum Jubile celebrat ecclesia.
Introite fideles in conspectu ejus,
sumite panem sanctum in exultatione.
Alleluja.
Scitote quoniam ille qui pascit nos est Deus.
Ipse fecit nos et non ipsi nos.
Jubilate Deo omnis terra,
servite Domino in laetitia.
Alleluja.

der Jungfrau Schoß nicht verschmäht.
Du hast den Stachel des Todes überwunden
und den Gläubigen geöffnet das Himmelreich.
Du sitzt zur Rechten Gottes
in des Vaters Herrlichkeit.
Wir glauben, dass du als Richter kommen wirst.
Dich also flehen wir an.
Steh deinen Dienern bei,
die du mit deinem Blute teuer erworben hast.
Lass uns in ewiger Seligkeit
deinen Heiligen beigezählt werden.
Hilf deinem Volk, o Herr,
und segne dein Erbteil.
Und führe die deinen, hege und erhebe sie in Ewigkeit.
Von Tag zu Tag preisen wir dich,
und rühmen deinen Namen
von Geschlecht zu Geschlecht.
Wolle heute, o Herr, an diesem Tag
uns vor Sünde bewahren.
Erbarme dich unser, o Herr.
Lass deine Barmherzigkeit mit uns sein,
gleichwie wir gehofft auf dich.
Auf dich, o Herr, hab ich meine Hoffnung gestellt,
du lässt mich nicht zuschanden werden in alle Ewigkeit

22 Jubilate Deo

Jauchzet dem Herrn, alle Welt,
dienet dem Herrn mit Freuden.
Alleluja!
Die Kirche feiert ein Jubelfest.
Kommt, Gläubige, vor sein Angesicht,
nehmt das heilige Brot mit Jauchzen.
Alleluja!
Wisst, dass der, der uns behütet, Gott ist.
Er hat uns gemacht und nicht wir selbst.
Jauchzet dem Herrn, alle Welt,
dienet dem Herrn mit Freuden.
Alleluja!

Further releases

Weitere CD-Veröffentlichungen
mit dem Sächsischen Vocalensemble

TACET 99

Heinrich Schütz

Chorwerke / Vocal Music

TACET 108

Johann Sebastian Bach

Die Motetten / The Motets

(auch als DVD-Audio

im TACET Real Surround Sound)

TACET 123

Ernst Pepping

Heut und Ewig

Liederkreis für Chor

nach Gedichten von Goethe

TACET 142

Felix Mendelssohn Bartholdy

Sämtliche Lieder für gemischten Chor

a cappella mit zwei Ersteinspielungen

Impressum

Recorded 2006, Michaeliskirche Bautzen

Technical equipment: TACET

Translations: Celia Skrine (English),

Stephan Lung (French)

Cover photo: Annette Spreer
(Saint-Étienne, Auxerre)

Cover design: Julia Zancker

Booklet layout: Toms Spogis

Recording: Andreas Spreer

Produced by Andreas Spreer

© 2007 TACET

ℙ 2007 TACET

Audio System Requirements

1. How many loudspeakers do I need?

In order to enjoy the acoustic finesse of this SACD to the full you need a system with more than two speakers. The most common are surround systems in 5.1 standard: five speakers + one bass speaker. TACET SACDs were designed for this formation. For artistic reasons, not all channels are occupied all the time: for example, the special bass channel is mainly unused. You do not need to make any alterations, however.

2. How must I position the speakers?

In an imaginary circle with you the listener seated in the centre. The more evenly spread the speakers are around this imaginary circle the better. If two speakers are too close to each other or too far apart, the perception of the instrument positions is impaired. The quality of the timbre and the musical enjoyment will however be roughly the same.

3. Excellent: Listening in a car

Do you have a SACD player and a surround system in your car? Then you should take care to fasten your seatbelt. For in many cars the advantages of SACDs can really be enjoyed to the full. Warning: we take no responsibility for any accidents you might cause while listening raptly.

Three last recommendations:

- Adjust all the speakers to the same volume before playing your SACD.

- Try to avoid filters etc. which could alter the sound.
- Do not set the volume too high; be kind to your ears.

Anforderungen an die Wiedergabeanlage

1. Wieviele Lautsprecher brauche ich?

Um die klanglichen Feinheiten dieser SACD vollständig erfassen zu können, benötigen Sie eine Anlage mit mehr als 2 Lautsprechern. Am weitesten verbreitet sind Surround Anlagen im 5.1 Standard: 5 Lautsprecher + 1 Basslautsprecher. Dafür werden TACET SACDs konzipiert. Aus künstlerischen Gründen sind auf diesen Aufnahmen nicht immer alle Kanäle belegt; z. B. bleibt der spezielle Basskanal meistens leer. Sie müssen deswegen jedoch nichts verändern.

2. Wie muss ich die Lautsprecher aufstellen?

Auf einem gedachten Kreis, in dessen Mittelpunkt Sie als Hörer sitzen. Je gleichmäßiger die Verteilung auf diesem gedachten Kreis ist, umso besser. Stehen 2 Lautsprecher zu dicht bei- oder zu weit auseinander, lässt die Richtungswahrnehmung nach. Die Klangfarbenqualität und der Musikgenuss werden aber einigermassen gleich bleiben.

3. Optimal: Die Wiedergabe im Auto

Haben Sie einen SACD Spieler und eine Surround Anlage im Auto? Dann sollten Sie sich gut anschauen. Denn in vielen PKW kommen die Vorzüge unserer SACDs voll zur Geltung. Ach-

tion: Für Unfälle, die Sie verursachen könnten, weil Sie zu fasziniert gelauscht haben, übernehmen wir keine Haftung.

Drei letzte Tipps:

- Stellen Sie vor dem Abspielen der SACD alle Lautsprecher gleich laut ein.
- Versuchen Sie, klangerstellende Filter usw. zu vermeiden.
- Hören Sie nicht zu laut; schonen Sie Ihre Ohren.

Du matériel de reproduction ...

De combien d'enceintes ai-je besoin ?

Pour bénéficier pleinement de la finesse sonore de ce SACD vous avez besoin de plus de deux enceintes. Les systèmes sonores les plus répandus sont les systèmes Surround 5.1: 5 enceintes + une enceinte pour les graves. C'est pour ce type d'équipement que les SACD Tacet sont conçus. Pour des raisons artistiques, l'ensemble des canaux n'est pas pertuellement sollicité. Le canal véhiculant les graves n'est ici quasiment pas utilisé. Vous n'avez néanmoins aucun réglage particulier à effectuer.

Comment dois-je placer mes enceintes ?

Il vous faut imaginer un cercle dont vous, auditeur, seriez le centre. Plus la répartition des sources sonores au sein de ce cercle est régulière, meilleur sera le résultat. Si deux sources sont trop proches ou trop distantes, la perception

de l'espace sera perturbée, même si la couleur sonore reste préservée.

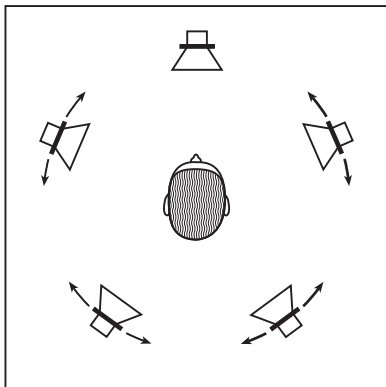
L'optimum: la voiture comme salon d'écoute!

Si vous avez un lecteur de SACD et un système surround dans votre voiture vous allez attacher vos ceintures, car vous allez pouvoir bénéficier de toutes les potentialités de nos SACD.

Attention : nous ne sommes pas responsables d'éventuels accidents que votre fascination sonore entraînerait!

Trois tuyaux pour finir

- Mettez avant écoute toutes vos enceintes au même niveau sonore.
- Essayez d'éviter les filtres qui modifient le son
- N'écoutez pas à trop fort niveau : épargnez vos oreilles.



Motets · Motetten

1	Dum silentium	4'02	13	Hodie cum gaudio	3'43
2	Alleluia! Deus dixit	2'38	14	Ecce festivitas amoris	2'10
3	Ego gaudebo in Domino	1'50	15	Unus ex vobis	2'39
4	Vulnerasti cor meum	4'10	16	Quaeram quem diligit	2'30
5	Tota pulchra es	3'22	17	Ecce homo	1'21
6	Fuge, dilecte mi	1'16	18	Clamant clavi	1'42
7	Ave Maria	2'09	19	Ha! Plange	2'49
8	Tu quis es	1'40	20	O! Flamma divini amoris	3'20
9	Stella refulget	2'24	21	Te Deum	6'44
10	Ex ore infantium	3'16	22	Jubilare Deo	1'54
11	In pace in idipsum	2'46			
12	Beati mortui	2'39		<i>Total time / Gesamtspielzeit:</i>	61'14

Sächsisches Vocalensemble Matthias Jung