

PURCELL 15 FANTASIEN

ARS
MUSI
CI

LA GAMBA
Ekkehard Weber



HENRY PURCELL (1659–1695)

Orlando Gibbons (1583–1625)

William Byrd (1543–1623)

PURCELL · 15 Fantasien für Gamben-Consort Gibbons · Byrd · Orgelkompositionen

HENRY PURCELL

① Fantasia à 3 in g	[2:30]	⑪ Fantasia à 4 in G (19. August 1680)	[3:20]
② Fantasia à 3 in F	[2:50]	⑫ Fantasia à 4 in F (14. Juni 1680)	[3:31]
③ Fantasia à 3 in d	[3:00]	⑬ Fantasia à 4 in c (19. Juni 1680)	[5:03]

Orlando Gibbons

④ The Italian Ground	[1:58]	⑭ Fantasia à 4 in d (31. August 1680)	[3:22]
⑤ Preludium	[1:38]		

HENRY PURCELL

⑥ Fantasia à 4 in d (22. Juni 1680)	[3:50]	William Byrd ⑮ O Mistris Myne (aus dem Fitzwilliam Virginal Book)	[5:24]
⑦ Fantasia à 4 in a (23. Juni 1680)	[3:41]	HENRY PURCELL ⑯ Fantasia à 5 in F (Upon one note)	[3:04]
⑧ Fantasia à 4 in g (10. Juni 1680)	[3:40]	⑰ Fantasia à 6 in g (In Nomine)	[2:00]
⑨ Fantasia à 4 in e (30. Juni 1680)	[4:15]	⑱ Fantasia à 7 in g (In Nomine)	[3:31]
⑩ Fantasia à 4 in B (11. Juni 1680)	[3:37]		
		Total Time:	60:22

LA GAMBA, Freiburg

Leitung: Ekkehard Weber

Ekkehard Weber	Diskantgambe
Angela Knapp	Diskantgambe
Petra Manz	Altgambe
Matthias Müller	Altgambe
Michael Spengler	Baßgambe
Robert Sagasser	Baßgambe
Gerhard Gnann	Orgelpositiv

(LC)5152

© + © 1995 Freiburger Musik Forum
Aufnahmeleitung/Recording supervision:
Stefan Weinzierl

Schnitt/Editing: Stefan Weinzierl

Technik/Technical equipment: SWF, Fütterer

Aufgenommen/Recorded: 20.-22.10.1994

St. Sebastian, Bombach

Photo Titelseite/Front cover: Jeremy Whitaker

Photo Rückseite/Back cover: H. Weber

Redaktion/Editing: Dr. Jens Markowsky

All rights reserved

Titelbild/Front cover picture:
Lancelot Volders Brussels 1666 family group
Finchcocks, Goudhurst, Kent, England
Mit besonderem Dank an/with special thanks to
Richard Burnett

FREIBURGER MUSIK FORUM
D-79104 FREIBRUG



Eine Coproduktion mit
A co-production with
Südwestfunk, Landesstudio Freiburg



Henry Purcells Gambenfantasien

Der „Orpheus britannicus“ war das Kind einer musikbegeisterten Zeit in einem musikbegeisterten Land. Als Henry Purcell Ende 1659 geboren wurde, hatten der englische Bürgerkrieg und die anschließende Diktatur Oliver Cromwells Platz gemacht für ein liberaler gesonnenes monarchistisches Regime, das sich vermehrt wieder sinnlichem Genuß, der Kunst und der Geselligkeit hingab. Die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts war in England vor allem die Zeit musikalischer Aktivitäten. Unter den Adligen gehörte es vielfach zum guten Ton, aus den Reihen des Dienstpersonals eigene Kapellen und Vokalensembles zu erstellen. Und in den Kreisen des aufstrebenden Bürgertums konnte sich vor allem profilieren, wer möglichst viele der damals beliebtesten Instrumente (wie etwa Laute, Viola da gamba, Theorbe, Flöte, Spinett) spielen konnte. Mit Musik umgab man sich ständig – sei es nun bei Bootsfahrten auf der Themse, beim Warten im Barbierladen (wo anstelle der heutigen Journale zum Zeitvertreib der Kunden Instrumente an den Wänden hingen) oder beim spontanen Zusammentreffen singfreudiger

Bürger an beliebten Ausflugsorten. In bürgerlichen Salons wurden die ersten öffentlichen Konzerte abgehalten; die Musik, die dort erklang, diente nach allgemeinem Verständnis in erster Linie der geistigen und seelischen Erbauung, sollte Entspannung und Vergnügen bereiten. So vollzog sich – wenngleich auf eine mitunter nicht unbedingt tiefgründige Weise – die Loslösung der Musik von den strengen Banden sakraler Form-Vorgaben im 17. Jahrhundert über ihre allmähliche Verbürgerlichung. Neue Formen und Inhalte fand man dabei vornehmlich in der Instrumentalmusik: Sie vor allem bot schließlich den Nährboden für die weithin geforderte Freiheit der Phantasie.

Dabei mußte für die Unzahl dilettierender Musiker eine entsprechende weltliche Instrumental-Literatur erst noch geschaffen werden. Als Muster hierfür diente zunächst die geistliche Motette mit ihrer imitierenden Durchführung eines vorgegebenen Themas. Die englische „Fancy“ („Fantasie“) entsteht, wird zur wichtigsten englischen Instrumentalgattung und entwickelt sich im Laufe des 17. Jahrhunderts von einer genuin polyphonen zu einer immer stärker homo-

phonen, melodisch sehr individuell gehaltenen Form, bei der zunehmend die dramatischen Elemente vor den strukturellen Gegebenheiten überwiegen. Immer stärker wirkt im Laufe der Zeit das Komponierte rein instrumental konzipiert, und immer häufiger auch schlägt sich das Ausdrucksstreben der Komponisten in einem ausgefallenen Umgang mit Harmonik und Tonalität nieder.

Als Henry Purcell 1680 seine 15 Fantasien für drei bis sieben Violen schrieb, war er zwanzig Jahre alt und bekleidete bereits die wichtige Stellung als Organist von Westminster; vier Jahre später sollte er zum Hofkomponisten und Instrumenten-Verwalter der „King's Musick“ avancieren. Im Entstehungsjahr der Gambenfantasien war freilich die Popularität jener englischen Violenensembles, die noch im 16. Jahrhundert europaweites Aufsehen erregt hatten, lange schon im Sinken begriffen. Zusammen mit anderen, vor allem italienischen Einflüssen der Musik des Kontinents nahm jetzt auch in England die allgemeine Tendenz zu subjektiverem, emotionalerem Ausdruck immer mehr Raum ein. Dem waren die verhaltenen, „objektiver“ klingenden und weniger

virtuos angelegten Violen nicht mehr gewachsen – der Siegeszug des einstigen „niederer“ Volksinstrumentes Violine hatte spürbar begonnen. Es war die Zeit des Stilwandels von der Renaissance hin zum Barock, in der die expressive Melodielinie über einem stützenden („General“-)Baß allmählich das kontrapunktisch gearbeitete paritätische Miteinander der alten Instrumentalensembles ablöste. Purcells Gambenfantasien waren also schon zur Zeit ihrer Entstehung anachronistisch. Nicht mehr ganz zeitgemäß sind sie auch insofern, als Purcell hier zwar zu ausdrucksstarker Melodik und kühner, chromatisch angereicherter Harmonik findet, kaum jedoch mehr als eine homophone Passage in sein streng polyphon gehaltenes Stimmgeflecht einschleibt.

Losgelöst von ihrer Zeit und ihrer historischen Stellung teilen Purcells Gambenfantasien indes das Los vieler Meisterwerke: In ihrem Versuch, traditionelle Formen und Inhalte nicht etwa zu verändern, sondern zu schillernder Vollendung zu bringen, sind sie von ebenso zeitloser Qualität wie beispielsweise Johann Sebastian Bachs „Kunst der

Fuge“. Purcell war kein Neuerer – doch führten seine schier unerschöpfliche musikalische Erfindungsgabe und sein hohes satztechnisches Können das Überkommene zu einer noch weit im Nachhinein faszinierenden Reife. So bemerkt man in seinen Fantasien – wohl den letzten kammermusikalischen Fantasien der Musikgeschichte – eine enorme Ausdrucksfreiheit, die sich mit Vorliebe immer wieder unvermittelter Vorhalte, Querstände oder Akzente sowie einer exzessiven Chromatik und einer Harmonik voller harscher Dissonanzen bedient. In ihrer Vorliebe für jene Terzen und Sexten, auf denen vor allem der berühmte englische „Vollklang“ gründete, stehen Purcells Werke dabei durchaus in der musikalischen Tradition seines Landes; dennoch lassen sich deutlich auch französische (verschiedene Tanztypen, Ouvertüren-Stil), deutsche (Sonatenform) und italienische Einflüsse (aufkommende Dynamik- und Tempobezeichnungen als Kennzeichen individueller Emotion) feststellen. Purcells Gambenfantasien, im traditionellen, strengen formalen Rahmen konzipiert und der vergehenden Spätrenaissance weit eher zugeneigt als dem

beginnenden Barock, wirken in ihrer sehr persönlichen Ausstrahlung geradezu wie Charakterstücke.

So dürften etwa die beiden sechs- bzw. siebenstimmigen „In Nomine“-Kompositionen – motettenartige Stücke, die über den Cantus firmus einer Messe John Taverners gebaut sind – in ihrer konsequenten Polyphonie ihresgleichen so schnell nicht finden. Dabei wirkt die sechsstimmige Version, die den Cantus firmus durch rhythmische Verschiebungen dem einfacher strukturierten harmonischen Verlauf angleicht, in Gestus und Ausdruck deutlich avancierter als die siebenstimmige, die über dem Cantus firmus (der in sogenannten „Pfundnoten“ erscheint) je zwei Sopran-, Tenor- und Baßstimmen imitatorisch aufschichtet.

Die Fantasien selbst, sämtlich im C-Takt konzipiert, leben von der Kraft ihrer vorgegebenen Themen, welche die Struktur der einzelnen – zumeist vierstimmigen – Stücke bis ins letzte Detail durchdringen. Mit Finesse handhabt Purcell dabei auch den Rhythmus, der ihm nicht nur etwa die gleichzeitige Anwendung von thematischer Vergrößerung und Verkürzung im stimmlichen Gegeneinan-

der ermöglicht, sondern der auch höchst kunst- und wirkungsvolle Verlagerungen des kompositorischen Schwerpunktes erlaubt. Alle Fantasien sind enorm konzentriert; nur fünf Stücke enthalten mehr als fünfzig Takte. Ihre strenge Gliederung in mehrere, durch Zwischenspiele getrennte, zuweilen durch ein Vorspiel eröffnete oder durch eine Coda beendete Formteile bewirkt einen ständigen Wechsel des Ausdrucks (etwa von kontrapunktischer Kühle zu ausgreifender Emotion) und auch der Satztechnik.

Am zukunftsweisendsten ist wohl die Fantasie „upon one note“ („über eine Note“), deren Stimmgeflecht über dem Orgelpunkt C in der vierten Stimme der Polyphonie nurmehr in Ansätzen gerecht wird. Unter seinen Gambenfantasien ist dies das Stück, in dem Henry Purcell sich am weitesten nach vorne vorwagt. Neun Jahre später bedient er mit „Dido and Aeneas“ erstmals eine Gattung, die dem barocken Repräsentationsbedürfnis, Selbstempfinden und Weltbild weit eher entsprach als das Miteinander gleichartiger Instrumente: die Oper. Die Emanzipation der Melodie, die strenge Unterscheidung zwischen Ober- und

(stützenden) Unterstimmen, die melodische Virtuosität: All dies waren Themen des neuen Zeitalters. Mit vokalen Werken vor allem erarbeitete sich Purcell in den letzten fünf Jahren seines kurzen Lebens (bis 1695) jenen Ruhm, der bis heute nachwirkt. Seine instrumentale Kammermusik ist dagegen bis heute geblieben, was sie einstmals schon war: eine Sache für Spezialisten unter den Zuhörern und für leidenschaftliche Liebhaber unter den Musikern.

Susanne Benda

LA GAMBA und Ekkehard Weber

Das Ensemble LA GAMBA wurde 1985 in Freiburg von Ekkehard Weber gegründet. Es besteht aus ehemaligen Studenten der Musikhochschule Freiburg. LA GAMBA widmet sich vornehmlich barocker und vorbarocker Gambenmusik, wobei die Gruppe je nach den Erfordernissen der Musik um andere Instrumente oder Singstimmen erweitert wird. Seit seiner Gründung hat das Ensemble LA GAMBA durch Rundfunk- und Schallplattenaufnahmen sowie durch Konzerte im In- und Ausland auf sich

aufmerksam gemacht und viel Anerkennung erfahren.

Der Gründer und Leiter des Ensembles, Ekkehard Weber, ist seit 1974 Lehrer für Viola da Gamba an der Staatlichen Hochschule für Musik Freiburg im Breisgau und hat sich als Solist durch zahlreiche Konzerte in fast allen Ländern Europas einen internationalen Namen gemacht. Er war Gast zahlreicher Festivals für Alte Musik. Zu Webers vielfältigen musikalischen Aktivitäten zählen desweiteren Rundfunk-, Fernseh- und Schallplattenaufnahmen sowie das Wirken als Dozent bei musikalischen Kursen. Die anderen Mitglieder des Ensembles sind seit Abschluß ihres Studiums auf künstlerischem und pädagogischem Gebiet tätig.

Gerhard Johannes Gnann

wurde 1962 in Bad Buchau geboren. Bereits während seiner Schulzeit erhielt er Orgelunterricht bei Heinrich Hamm in Weingarten. Ab 1981 studierte er Kirchenmusik in Freiburg (Orgel bei Ludwig Doerr, Cembalo bei Stanislav Heller). 1986–1988 absolvierte er ein Auslandsstudium am Sweelinck-Conservatorium in

Amsterdam, wo Ton Koopman sein Cembalo-Lehrer war und Ewald Kooiman ihn an der Orgel unterrichtete.

Anfang der neunziger Jahre war Gnann Stipendiat des Deutschen Akademischen Austauschdienstes, und er erhielt 1992 sein Solistendiplom in Basel.

Gerhard Johannes Gnann ist Preisträger mehrerer internationaler Wettbewerbe und seit 1983 als Organist an der Mutterhauskirche der Barmherzigen Schwestern vom heiligen Vinzenz von Paul in Freiburg tätig.

* * *

Henry Purcell's Gamba Fantasias

The "Orpheus britannicus" was the child of a music-loving era in a country which loved music. When Henry Purcell was born at the end of 1659 the English Civil War and the ensuing dictatorship of Oliver Cromwell had made way for a liberally-minded regime under the monarchy which was once again focusing increasingly on the sensual pleasures, art and social intercourse. In England, the second half of the seventeenth century was above all a time of musical activity. Among the aristocracy it was the fashion to form instrumental and vocal ensembles from the ranks of one's servants and in the circles of the rising middle class it was those people who could play as many as possible of the most popular instruments of the period (such as lute, viola da gamba, theorbo, flute, spinet) who were really able to make an impression. People constantly surrounded themselves with music – whether on a boat trip on the Thames, while waiting at the barber's shop (where, in contrast to today's magazines for customers, musical instruments hung on the walls for their amusement) or at a spontaneous

gathering of amateur singers at a popular resort. The first public concerts were being given in middle-class salons; the music heard there was meant to be primarily a spiritual and emotional uplifting and was also meant to offer relaxation and enjoyment. So it was that music in the 17th century gradually escaped – albeit in a somewhat casual manner – from the strict requirements of sacred music by its gradual absorption into everyday life. New concepts and ideas were to be found especially in the field of instrumental music: it was this area above all which offered such rich ground for the generally demanded freedom of the imagination.

First of all, however, it was necessary for a whole new secular instrumental literature to be written for these numerous amateur musicians. The religious motet with its imitating treatment of a given theme was initially a model for this. The English "Fancy" ("Fantasy") came into being, growing into the most important English instrumental category and developing, over the course of the 17th century, from a genuine polyphonic to an ever stronger homophonic, melodic-

ally very individualistic form in which the dramatic elements increasingly outnumbered the structural ones. As time went on compositions were based on an ever stronger purely instrumental concept and the composers' efforts at expression were more and more expressed in an idiosyncratic treatment of harmony and tonality.

Henry Purcell was 20 when, in 1680, he wrote his 15 Fantasias for three to seven viols, and he already held the important post of organist at Westminster; four years later he was to be appointed court composer and instrument administrator of the "King's Musick". In the year in which the fantasias for viols were written, however, the popularity of those English viol ensembles which had attracted so much attention throughout Europe in the 16th century was well in decline. Together with other, primarily Italian influences in continental music, the general tendency in England was now more and more towards a more subjective, emotional expression. The reticent, more "objective" sounding and less virtuoso viols were not equal to this – the triumphal

march of the "lower" traditional folk instrument, the violin, had clearly begun. It was the era of a changing style from Renaissance to Baroque, in which the expressive melody line over a supporting ("thorough") bass was gradually replacing the contrapuntally handled commonwealth of the old instrumental ensemble. Purcell's gamba fantasias were thus anachronistic even at the time they were written. They are not entirely up to date, either, in their strictly polyphonic treatment of the voices, broken really by only one homophonic passage, although Purcell does adopt expressive melody and bold, chromatically enriched harmony.

Separated from their time and their historical status, Purcell's gamba fantasias now share the fate of many masterpieces: in their attempt to build on traditional forms and contents not by changing them but by bringing them to shimmering perfection, they are of the timeless quality to be found, for example, in J S Bach's "Art of Fugue". Purcell was not an innovator – but his simply inexhaustible stock of musical invention and high compositional ability brought the tradition to a peak that would continue to

fascinate long afterwards. In his fantasias – undoubtedly the last chamber-music fantasies in the history of music – we are aware of an immense freedom of expression, which makes ready use of free suspensions, false relations and accents along with excessively chromatic passages and a harmony full of harsh dissonances. In their love of those thirds and sixths which form the very foundation of the celebrated English “full tone”, Purcell’s works take their rightful place in the musical tradition of his country; but there is clear evidence of influences from French (various dance types, overture style), German (sonata form) and Italian (introduction of tempo and dynamics markings as signs of individual emotion) music. Purcell’s gamba fantasias, set in the traditional, strictly formal mould and owing much more to the outgoing late Renaissance than to the newly arrived Baroque, are of a very personal nature, quite like character pieces.

Thus the two six-part and seven-part “In Nomine” compositions – motet-like pieces built up on the *cantus firmus* of a Mass by John Taverner – are likely to

find no equal in their rigorous polyphony. Here the six-part version, which uses rhythmic shifts to approximate the *cantus firmus* to the more simply structured harmonic pattern, is much more progressive in treatment and expression than the seven-part work, which makes the *cantus firmus* (here appearing in long-sustained notes) into a foundation for imitative pairs of soprano, tenor and bass voices.

The fantasias themselves, all set in common time, live from the vigour of their appointed themes, which penetrate the structure of the individual – mostly four-part – pieces down to the last detail. Purcell shows finesse in his handling of the rhythm, which allows him not only the simultaneous application of thematic expansion and abbreviation in the opposition of the different parts but also opens the way to highly artistic and effective shifts in the compositional emphasis. All the fantasias are greatly concentrated; only five pieces run to more than fifty bars. Their strict subdivision into several formal sections, separated by interludes and sometimes introduced by a prelude or closed by a

coda, brings about a constant change in expression (from contrapuntal coolness, say, to unashamed emotion) and in compositional technique.

The most advanced piece is surely the Fantasia "upon one note", whose blend of voices over the pedal point C in the fourth part does only approximate justice to polyphony. Of all his gamba fantasias, this is the one in which Henry Purcell pushes furthest forward. Nine years later, with "Dido and Aeneas", he entered a field which did far more to satisfy Baroque pomp, sensitivity and general world-view than the fellowship of like instruments: the opera. The emancipation of the melody, the strict differentiation between upper and (supporting) lower voices, the melodic virtuosity: all these were the subject of a new era. It was with vocal works above all that Purcell, in the last five years of his short life (he died in 1695), won the fame he still enjoys today. His instrumental chamber music, by comparison, has remained what it first was: a matter for specialists among listeners and for passionate enthusiasts among musicians.

Susanne Benda

Translation: Janet and Michael Berridge

LA GAMBA and Ekkehard Weber

The ensemble LA GAMBA was founded in 1985 in Freiburg/Germany by Ekkehard Weber. It is made up of former students of the Freiburg College of Music. LA GAMBA has devoted itself above all to the performance of Baroque and pre-Baroque music for violas da gamba, whereby the group is often supplemented by other instruments or voices when required by the music.

Since its foundation, LA GAMBA has drawn attention to itself and won acclaim through radio and record productions and through concert appearances at home and abroad.

The founder and director of the ensemble, Ekkehard Weber, has taught viola da gamba at the State College of Music in Freiburg since 1974. He has made a name for himself as a soloist through many concerts all over Europe. He has been a guest at many festivals for early music. Weber's wide ranging musical activities include radio, television and record productions, as well as teaching at courses and workshops.

Following the completion of their studies, the other members of the ensemble have been active as teachers and performers.

Gerhard Johannes Gnann

was born in Bad Buchau. He received organ lessons from Heinrich Hamm during his primary school education. From 1981 he studied church music in Freiburg (organ with Ludwig Doerr, harpsichord with Stanislav Heller). From 1986–1988 he attended the Sweelinck Conservatory in Amsterdam, where he studied harpsichord with Ton Koopman and organ with Ewald Kooiman.

At the beginning of the 90's, Gnann was a scholarship recipient of the *Deutscher Akademischer Austauschdienst*. In 1992 he received the soloist's diploma in Basel.

Gerhard Johannes Gnann has won prizes at a number of international competitions. Since 1983 he has been active as organist at the convent church of the Sisters of Mercy of St. Vincent de Paul in Freiburg.

* * *

Les fantaisies pour violes de Henry Purcell

L'«Orpheus britannicus» était l'enfant d'une époque mélomane dans un pays mélomane. Lorsque Henry Purcell est né vers la fin de l'année 1659, la guerre civile anglaise et la dictature d'Oliver Cromwell qui y succéda avaient cédé à un régime monarchiste plus libéral qui s'adonnait de façon intense au plaisir sensuel, à l'art et aux réunions amicales. En Angleterre, la seconde moitié du 17ème siècle était avant tout une époque d'activités musicales. Chez les nobles il était souvent de bon ton de s'établir des chapelles et ensembles vocaux à partir du propre personnel. Et dans les milieux de la bourgeoisie prenant de l'ascendant c'était avant tout celui qui savait jouer autant que possible des instruments appréciés à cette époque-là (tels que le luth, la viole de gambe, le théorbe, la flûte, l'épinette) qui pouvait se mettre en valeur. On s'entourait en permanence de musique – soit à l'occasion d'une promenade en bateau sur la Tamise, soit en attendant chez le barbier (où au lieu des journaux proposés aujourd'hui des instruments étaient accrochés aux murs,

destinés au divertissement des clients) soit lorsque des bourgeois férus de chant se rencontraient spontanément aux lieux d'excursion appréciés. Dans les salons bourgeois on tenait les premiers concerts publics; la musique que l'on entendait à ces occasions, servait selon la compréhension générale en premier lieu à l'édification spirituelle et morale, elle devait apporter détente et divertissement. Ainsi s'est accompli au moyen de son embourgeoisement graduel – quoique d'une façon parfois pas forcément profonde – la séparation de la musique des liens rigides des prescriptions formales sacrées au 17^{ème} siècle. C'était principalement dans la musique instrumentale que l'on trouvait des formes et contenus nouveaux. C'était finalement elle qui a présenté le terrain favorable à la liberté de la fantaisie largement exigée.

A cette occasion il a fallu encore créer une littérature instrumentale profane correspondant au nombre immense de musiciens amateurs. En tant que modèle servait en premier lieu le motet sacré avec son développement imitant un thème donné. Le «fancy» (fantaisie) anglais prend naissance, il devient le

genre instrumental anglais le plus important et se développe au cours du 17^{ème} siècle à partir d'une forme au début polyphone vers une forme toujours plus homophone et très individuelle quant à la mélodique où les éléments dramatiques prédominent de plus en plus les faits structuraux. Avec le temps la composition semble de plus en plus conçue de façon purement instrumentale et toujours plus souvent les tendances expressives des compositeurs se traduisent par le traitement inhabituel de l'harmonique et de la tonalité.

Lorsque Henry Purcell a composé en 1680 ses 15 fantaisies pour trois à sept violes, il avait vingt ans et occupait déjà la fonction importante d'organiste de Westminster; quatre ans plus tard il devait passer au rang de compositeur de la cour et administrateur des instruments de la «King's Musick». Toutefois, l'année de la composition des fantaisies pour violes, la popularité de ces ensembles de violes anglais qui avaient fait sensation sur le plan international encore au cours du 16^{ème} siècle, en était déjà à son déclin. Avec d'autres influences provenant de la musique du continent, surtout

les influences italiennes, la tendance générale à une expression plus subjective, plus émotionnelle tenait une grande place également en Angleterre. Les violes réservés, d'un son plus «objectif» et conçues de façon moins virtuose ne pouvaient plus être à la hauteur de cela – la marche triomphale de l'instrument populaire jugé autrefois «inférieur», à savoir le violon, avait manifestement commencé. C'était la période du changement de style à partir de la Renaissance jusqu'au Baroque où la ligne mélodique expressive au-dessus du soutien d'une basse (chiffrée) remplaçait successivement l'ensemble paritaire contrapuntique des anciens ensembles instrumentaux. Les fantaisies pour violes de Purcell étaient donc anachroniques dès leur composition. Elles ne sont également plus tout à fait modernes dans la mesure où Purcell parvient ici certes à une mélodique très expressive et à une harmonique audacieuse, enrichie chromatiquement, cependant en n'insérant guère plus d'un passage homophone dans son réseau de parties rigoureusement polyphone.

Indépendamment de leur époque et de leur importance historique toutefois, les

fantaisies pour violes de Purcell partagent le destin d'un grand nombre de chefs d'oeuvres: Avec leur tentative de ne pas transformer des formes et contenus traditionnels mais de les amener à la perfection miroitante, elles sont de la même qualité indémodable que par exemple «L'art de la fugue» de Jean Sébastien Bach. Purcell n'était pas un innovateur – toutefois son talent presque inépuisable d'inventions musicales et ses grandes capacités compositives ont conduit les éléments traditionnels à une maturité captivante encore bien longtemps après. Ainsi on remarque dans ses fantaisies – vraisemblablement les dernières fantaisies en musique de chambre de l'histoire musicale – une liberté d'expressions énorme se servant de préférence à maintes reprises de retards, fausses relations ou accents inattendus ainsi que d'un chromatisme excessif et d'un harmonique pleine de dissonances rudes. Avec leur prédilection pour ces tierces et sixtes fondant avant tout le célèbre «plein son» anglais, les oeuvres de Purcell se situent tout à fait dans la tradition musicale de son pays; toutefois on peut également remarquer nettement des influences fran-

çaises (différents types de danse, style d'ouvertures), allemandes (forme sonate) et italiennes (le début des indications dynamiques et de tempo caractérisant des émotions individuelles). Les fantaisies pour violes de Purcell, conçues dans le cadre traditionnel, rigident formel et nettement plus enclin à la Renaissance tardive plutôt qu'au Baroque débutant, font avec leur expression personnelle presque l'effet de pièces de caractère.

Ainsi les deux compositions «In Nomine» à respectivement six et sept voix – des pièces à la manière d'un motet, composées au-dessus du Cantus firmus d'une messe de John Taverner – ne devraient guère avoir leur pareil quant à leur polyphonie de principe. A l'occasion de quoi la version à six voix, assimilant le Cantus firmus au moyen de déplacements rythmiques à la ligne harmonique plus simple quant à leur structure, semble nettement plus en avant quant à sa geste et expression que celle à sept voix, superposant de façon imitatoire chaque fois deux voix de soprano, de ténor et de basse au-dessus du Cantus firmus (se présentant en valeurs longues).

Les fantaisies elles-mêmes, toutes conçues dans la mesure à quatre-quatre, sont animées de la vigueur de leur thèmes qui pénètrent la structure des différentes pièces – pour la plupart du temps à quatre voix – jusqu'au plus petit détail. Purcell manie également avec finesse le rythme qui lui permet non seulement l'application simultanée de l'augmentation et de la réduction thématique dans l'action réciproque des voix mais également des déplacements extrêmement artistiques et pleins d'effet du point central compositoire. Toutes les fantaisies sont énormément concentrées; rien que cinq pièces comportent plus de cinquante mesures. Leur organisation rigide en plusieurs parties formales, séparées par des intermèdes, parfois ouvertes par un prélude ou achevées par une coda, produit un changement permanent de l'expression (par exemple à partir d'une froideur contrapuntique jusqu'à une émotion de grande portée) et de la technique d'écriture.

Vraisemblablement la plus tournée vers l'avenir est la fantaisie «upon one note» (au-dessus d'une note) dont l'entre-lacs de voix au-dessus du point d'orgue

ut dans la quatrième voix ne satisfait plus qu'en ébauche à la polyphonie. Parmi ses fantaisies pour violes c'est la pièce où Henry Purcell ose avancer le plus. Neuf ans plus tard il présente avec «Didon et Enée» pour la première fois un genre, correspondant beaucoup plus au besoin de représentation, à la connaissance de soi-même et à la vue du monde baroques que l'ensemble d'instruments semblables: l'opéra. L'émancipation de la mélodie, la différenciation rigide entre voix supérieures et voix inférieures (soutenantes), la virtuosité mélodique: Tout cela étaient des thèmes de l'ère nouvelle. C'était avant tout avec des œuvres vocales que Purcell s'est acquis durant les dernières cinq années de sa brève vie (jusqu'à 1695) cette gloire ayant des répercussions jusqu'à nos jours. Sa musique de chambre par contre est restée jusqu'à nos jours ce qu'elle a déjà été dès le début: une chose pour les spécialistes parmi les auditeurs et pour les amoureux passionnés parmi les musiciens.

LA GAMBA et Ekkehard Weber

L'ensemble LA GAMBA a été fondé en 1985 à Fribourg-en-Brisgau par Ekkehard Weber. Il se compose d'anciens étudiants de l'Ecole Supérieure de Musique de Fribourg. LA GAMBA se consacre avant tout à la musique pour violes de gambe du Baroque et de l'époque précédente, à l'occasion de quoi le groupe est renforcé par d'autres instruments ou voix selon les exigences de la musique. Depuis sa fondation l'ensemble LA GAMBA s'est fait remarquer par des enregistrements radiophoniques et de disques ainsi que par des concerts à l'intérieur comme à l'étranger et a été fortement approuvé. Le fondateur et chef de l'ensemble, Ekkehard Weber, est depuis 1974 professeur de viole de gambe auprès de l'Ecole Supérieure de Musique de Fribourg-en-Brisgau et s'est fait un nom sur le plan international en tant que soliste grâce à de nombreux concerts dans presque tous les pays européens. Il a été invité à de nombreux festivals de musique ancienne. Parmi les activités musicales multiples de Weber comptent en outre des enregistrements radiophoniques, télévisées et de disque et il est chargé de cours lors de

séminaires musicaux. Les autres membres de l'ensemble sont actifs depuis la fin de leurs études dans le domaine artistique et pédagogique.

Gerhard Johannes Gnann

est né 1962 à Bad Buchau. Durant ses années de scolarité il prenait déjà des leçons d'orgue chez Heinrich Hamm à Weingarten. Dès 1981 il a étudié la musique religieuse à Fribourg-en-Brigau (orgue chez Ludwig Doerr, clavecin chez Stanislav Heller). De 1986–1988 il a fait des études à l'étranger auprès du Sweelinck-Conservatoire d'Amsterdam, où Ton Koopman était son professeur de clavecin et Ewald Kooiman lui enseignait l'orgue. Au début des années 90 Gnann était boursier du Service d'Echanges Académique Allemande et en 1992 il a obtenu son diplôme de soliste à Bâle. Gerhard Johannes Gnann est lauréat de plusieurs concours internationaux et depuis 1983 il est organiste à l'église mère des Sœurs de la Miséricorde de St. Vincent de Paul à Fribourg.

Traduction: Christa Trautner-Suder



ARS MUSICI

HENRY PURCELL (1659-1695)

Orlando Gibbons (1583-1625)

William Byrd (1543-1623)

AM 1135-2

DDD

COMPACT
disc
DIGITAL AUDIO

PURCELL · 15 Fantasien für Gamba-Consort
Gibbons · Byrd · Orgelkompositionen

HENRY PURCELL

- ☐ Fantasia à 3 in g [2:30]
- ☐ Fantasia à 3 in F [2:50]
- ☐ Fantasia à 3 in d [3:00]

Orlando Gibbons

- ☐ The Italian Ground [1:58]
- ☐ Preludium [1:38]

HENRY PURCELL

- ☐ Fantasia à 4 in d [3:50]
- ☐ Fantasia à 4 in a [3:41]
- ☐ Fantasia à 4 in g [3:40]
- ☐ Fantasia à 4 in e [4:15]
- ☐ Fantasia à 4 in B [3:37]
- ☐ Fantasia à 4 in G [3:20]
- ☐ Fantasia à 4 in F [3:31]
- ☐ Fantasia à 4 in c [5:03]
- ☐ Fantasia à 4 in d [3:22]

William Byrd

- ☐ O Mistris Myne [5:24]

HENRY PURCELL

- ☐ Fantasia à 5 in F [3:04]
- ☐ Fantasia à 6 in g [2:00]
- ☐ Fantasia à 7 in g [3:31]

Total Time: 60:22

LA GAMBA Freiburg

Leitung:
Ekkehard Weber

Orgelpositiv:
Gerhard Gnann

FREIBURGER MUSIK FORUM D-79104 FREIBURG

All rights reserved

© + © 1995 Freiburger Musik Forum, D-79104 Freiburg
Printed in Germany · Imprimé en Allemagne.

Eine Coproduktion mit
A co-production with
Südwestfunk
Landesstudio Freiburg



GEMA

LC 5152