

PORTUS FELICITATIS

JOHANN GEORG REUTTER

Motets & Arias
for the Pantaleon



MONIKA MAUCH
STANISLAVA JIRKŮ
MARGIT ÜBELLACKER
LA GIOIA ARMONICA
JÜRGEN BANHOLZER

PORTUS FELICITATIS

JOHANN GEORG REUTTER
(1708-1772)

MOTETS AND ARIAS FOR THE PANTALEON
MOTETTEN UND ARIEN FÜR DAS PANTALEON
MOTETS ET ARIAS POUR LE PANTALÉON

1. Aria *Venga l'età vetusta* 6:59
(from the FESTA DI CAMERA PER MUSICA *La magnanimità di Alessandro*, 1729)
2. Mottetto de ominibus Sanctis *Justorum animae in manu Dei sunt* (1732) 5:34
3. Pizzicato 5:29
4. Aria *Dura legge a chi t'adora* 7:20
(from the FESTA TEATRALE *Archidamia*, 1727)
5. Allegro 3:20
6. Mottetto de quovis Sancto vel Sancta *Hodie in ecclesia sanctorum* (1753?) 7:37

7.	Mottetto de Sancto Wenceslau <i>Wenceslaum Sanctissimum</i> (1752?)	5:09
8.	Aria <i>Del pari infeconda</i> (from the AZIONE SACRA <i>La Betulia liberata</i> , 1734)	6:42
9.	Mottetto de Resurrectione Domini <i>Surrexit Pastor bonus</i> (1748?)	8:13
10.	Mottetto de Sanctissima Trinitate <i>Deus Pater paraclytus</i> (1744?)	6:21
11.	Aria <i>Soletto al mio caro</i> (from the DRAMMA PER MUSICA <i>Alcide trasformato in dio</i> , 1729)	6:45
	TOTAL	69:36



MONIKA MAUCH	soprano
STANISLAVA JIRKŮ	alto

LA GIOIA ARMONICA

MERET LÜTHI	violin
SABINE STOFFER	violin
LUCILE CHIONCHINI	viola
FELIX KNECHT	cello
ARMIN BEREUTER	violone
MARGIT ÜBELLACKER	dulcimer
MICHAEL FREIMUTH	archlute, theorbo
JÜRGEN BANHOLZER	organ, direction

The ensemble LA GIOIA ARMONICA was founded by Austrian dulcimer-player Margit Übellacker and German organist and singer Jürgen Banholzer. One of the ensemble's objectives is to explore the baroque repertoire for dulcimer, in particular in connection with the legendary pantaleon. The size of the group varies from dulcimer-organ duet to large chamber-music settings. The musicians are all specialised in historically-informed performance practices, and combine broad experience drawn from their involvement in various international ensembles. La Gioia Armonica's debut CD – *Cantate, Sonate ed Arie*, dedicated to music of Antonio Caldara – was also released by Ramée, and gained various awards, among which the Pizzicato Supersonic Award, Goldberg 5 Stars, and the Prelude Classical Award 2006 for best debut CD. Since then, the ensemble has been invited to perform in Germany and abroad, including at the Halle Händelfestspiele, the Dordrecht Bach Festival, the Middle-Germany Heinrich Schütz Days, the Bottrop Organ Plus Festival, and the Bad Homburg Fugato organ festival.

Das Ensemble LA GIOIA ARMONICA wurde von der österreichischen Hackbrett-Spielerin Margit Übellacker und dem deutschen Organisten und Sänger Jürgen Banholzer gegründet. Ein Arbeitsschwerpunkt des Ensembles liegt in der Erkundung des barocken Repertoires rund um das Hackbrett, speziell das sagenumwobene Pantaleon. Die Besetzungstärke des Ensembles ist variabel und reicht vom Duo Hackbrett-Orgel bis zu größeren kammermusikalischen Formationen, in denen Musiker zusammengeführt werden, die sich auf dem Gebiet der Historischen Aufführungspraxis spezialisiert haben und über reiche Erfahrungen aus verschiedenen internationalen Ensembles verfügen. Mit *Antonio Caldara: Cantate, Sonate ed Arie* legte La Gioia Armonica beim Label Ramée seine erste Einspielung vor. Die CD erhielt mehrere Preise (Pizzicato Supersonic Award, Goldberg 5 Sterne, Prelude Classical Award 2006 für die beste Debut-CD). Seitdem wurde das Ensemble zu Konzerten im In- und Ausland eingeladen, u.a. zu den Händelfestspielen in Halle, zum Bachfestival Dordrecht, zu den Mitteldeutschen Heinrich Schütz Tagen, zum Festival Orgel Plus Bottrop und zum Orgelfestival Fugato Bad Homburg.

L'ensemble LA GIOIA ARMONICA, fondé par la joueuse de psaltérion autrichienne Margit Übellacker et l'organiste et chanteur allemand Jürgen Banholzer, a pour objectif d'explorer le répertoire baroque pour psaltérion, en particulier celui destiné au légendaire pantaleon. L'effectif de l'ensemble est variable, allant du duo psaltérion-orgue à de grandes formations de musique de chambre ; les musiciens sont spécialisés dans le domaine des pratiques d'exécution historiques et jouissent d'une large expérience grâce à leur collaboration avec différents ensembles internationaux. La Gioia Armonica a publié son premier CD chez Ramée, *Cantate, Sonate ed Arie*, consacré à la musique d'Antonio Caldara. Celui-ci a remporté de nombreuses récompenses (Pizzicato Supersonic Award, Goldberg 5 Étoiles, Prelude Classical Award 2006 pour le meilleur premier CD). Depuis lors, l'ensemble a été invité à se produire en concert en Allemagne et à l'étranger, entre autres aux Händelfestspiele de Halle, au festival Bach de Dordrecht, aux Mitteldeutsche Heinrich Schütz Tage, au festival Orgel Plus de Bottrop et au festival d'orgue Fugato de Bad Homburg.



MONIKA MAUCH studied with Richard Wistreich in Trossingen, and Jill Feldman in Paris, and has performed with the Ricercar Consort (Philippe Pierlot), La Fenice (Jean Tubéry), Ordo Virtutum (Stefan Morent), the Taverner Consort (Andrew Parrott) and Red Byrd. She has recorded works from the *Altbachisches Archiv* and Bach's Mass in B-minor with Cantus Cölln, and performed and recorded with La Capella Ducale and Musica Fiata (Roland Wilson), Weser-Renaissance (Manfred Cordes), and Collegium Vocale Gent (Philippe Herreweghe). Monika has also worked with Concerto Palatino, the ensemble directed by Bruce Dickey and Charles Toet, and recorded the much-acclaimed CD *Morimur* with the Hilliard Ensemble. Other groups with which she has worked include Ensemble Daedalus (Roberto Festa), CordArte Ensemble Köln, Ensemble Caprice (Matthias Maute), Montréal Baroque, Les Cornets Noirs, and Private Musicke. Monika has performed various concert programmes with lutenist Nigel North, a collaboration which led to a recording in ECM New Series of Robert Dowland's *Musical Banquet*.

MONIKA MAUCH studierte bei Richard Wistreich in Trossingen und Jill Feldman in Paris. Sie arbeitete mit Ricercar Consort (Philippe Pierlot), mit La Fenice (Jean Tubéry), im Ensemble Ordo Virtutum (Stefan Morent), mit dem Taverner Consort (Andrew Parrott) und mit Red Byrd. Mit Cantus Cölln nahm sie Werke aus dem *Altbachischen Archiv* und Bachs h-moll Messe auf. Sie sang in Konzerten und Aufnahmen mit La Capella Ducale und Musica Fiata (Roland Wilson), mit Weser-Renaissance (Manfred Cordes) und mit Collegium Vocale Gent (Philippe Herreweghe). Sie arbeitet mit dem von Bruce Dickey und Charles Toet geführten Concerto Palatino zusammen und nahm mit dem Hilliard Ensemble die besonders erfolgreiche CD *Morimur* auf. Sie ist zu hören mit Ensemble Daedalus (Roberto Festa), dem CordArte Ensemble Köln, dem Ensemble Caprice (Matthias Maute), mit Montréal Baroque, Les Cornets Noirs, dem Ensemble Private Musicke. In letzter Zeit hat Monika Mauch mit dem Lautenisten Nigel North an einigen Konzertprogrammen gearbeitet, die schließlich zu einer ECM New Series Aufnahme des *Musical Banquet* von Robert Dowland geführt haben.

MONIKA MAUCH étudie avec Richard Wistreich à Trossingen et Jill Feldman à Paris. Elle se produit avec le Ricercar Consort (Philippe Pierlot), La Fenice (Jean Tubéry), Ordo Virtutum (Stefan Morent), le Taverner

Consort (Andrew Parrott) et Red Byrd. Elle a enregistré des œuvres tirées de l'*Altbachisches Archiv* et la messe en *si mineur* de Bach avec Cantus Cölln. Elle se produit en concert et enregistre avec La Capella Ducale et Musica Fiata (Roland Wilson), Weser-Renaissance (Manfred Cordes) et le Collegium Vocale Gent (Philippe Herreweghe). Elle travaille en collaboration avec le Concerto Palatino, l'ensemble dirigé par Bruce Dickey et Charles Toet, et a enregistré avec le Hilliard Ensemble le CD *Morimur*, qui a rencontré un vif succès. On peut encore l'entendre avec l'Ensemble Daedalus (Roberto Festa), l'ensemble CordArte de Cologne, l'Ensemble Caprice (Matthias Maute), le Montréal Baroque, Les Cornets Noirs et Private Musicke. Dernièrement, Monika Mauch a travaillé avec le luthiste Nigel North à différents programmes de concert, collaboration qui a finalement débouché sur un enregistrement ECM New Series du *Musical Banquet* de Robert Dowland.

STANISLAVA JIRKŮ studied voice at the Conservatory in Teplice with Jitka Slavíčková, and at the Academy of Performing Arts in Prague with Ivan Kusnjer. She has also attended international interpretation courses with Gabriela Beňačková (operas and oratorios) and Peter Mikuláš (songs). In 2000 and 2002 she received a scholarship for the International Sommerakademie Prag-Wien-Budapest in Austria, where she performed at several concerts under the artistic guidance of Prof. Ralf Döring. Since the 2005/2006 season she has been a soloist with the National Theatre Opera, performing as Händel's Goffredo (*Rinaldo*), Mozart's Second Lady (*Die Zauberflöte*), Dorabella (*Così fan tutte*) and Cherubino (*Le Nozze di Figaro*), among others. She has also



regularly sung at concerts across Europe, including in Spain, Germany, the Netherlands, France and the UK. In 2007 she also recorded a song cycle by the Czech composer Miroslav Kubička. In May 2011, she sang Ludmila in a concert recording of Smetana's *The Bartered Bride* with the BBC Orchestra and conductor Jiří Bělohlávek in London. Her repertoire is very extensive, ranging from Baroque to contemporary music, and from songs and oratorios to operas.

STANISLAVA JIRKŮ studierte Gesang am Konservatorium in Teplice bei Jitka Slavíčková und an der Akademie der musischen Künste in Prag bei Ivan Kusnjer. Sie vervollkommnete sich in internationalen Meisterkursen bei Gabriela Beňačková (Oper und Oratorium) und Peter Mikuláš (Lied). 2000 und 2002 erhielt sie Stipendien für die internationale Sommerakademie Prag-Wien-Budapest in Österreich, wo sie unter Prof.

Ralf Döring mehrere Konzerte gab. Seit 2005 ist sie Solistin des National-Theaters in Prag. Dort trat sie u.a. als Goffredo (*Rinaldo*), Zweite Dame (*Zauberflöte*), Dorabella (*Così fan tutte*) und Cherubino (*Le Nozze di Figaro*) auf. Konzerte führten sie nach Spanien, Deutschland, Frankreich, in die Niederlande und nach Großbritannien. 2007 nahm sie einen Liederzyklus des tschechischen Komponisten Miroslav Kubička auf. Im Mai 2011 sang sie die Ludmila in Smetanas *Verkaufte Braut* in einem Konzertmitschnitt mit dem BBC Orchestra unter Jiří Bělohlávek in London. Ihr Repertoire reicht vom Barock bis zur Gegenwart, von Liedern über Oratorien bis zu Opern.

STANISLAVA JIRKŮ étudie le chant au conservatoire de Teplice avec Jitka Slavíčková et à l'Académie des arts de la scène à Prague avec Ivan Kusnjer. Elle suit des cours d'interprétation avec Gabriela Beňáčková (opéra et oratorio) et Peter Mikuláš (lied). En 2000 et en 2002, elle obtient une bourse pour l'Académie d'été Prague-Vienne-Budapest en Autriche, où, sous la direction artistique du professeur Ralf Döring, elle se produit lors de plusieurs concerts. Depuis la saison 2005-2006, elle est soliste au National Theatre Opera de Prague, se produisant entre autres dans les rôles de Goffredo (*Rinaldo* de Händel), Seconde Dame (*La Flûte enchantée*), Dorabella (*Così fan tutte*) et Cherubino (*Les Noces de Figaro*). Elle donne également des concerts à l'étranger : en Espagne, en Allemagne, aux Pays-Bas, en France et en Grande-Bretagne. En 2007, elle a enregistré un cycle de chansons du compositeur tchèque Miroslav Kubička. En mai 2011, elle a chanté le rôle de Ludmila lors d'une représentation de *La Fiancée vendue* de Smetana avec l'Orchestre de la BBC, sous la direction de Jiří Bělohlávek à Londres. Son vaste répertoire s'étend de la musique baroque à la musique contemporaine, et du lied et de l'oratorio à l'opéra.

MARGIT ÜBELLACKER has devoted herself primarily to the revival of baroque and medieval music for historical dulcimers, including the pantaleon, salterio and dulcemelos. Her studies at the Schola Cantorum, Basel, as well as in Linz and Munich, laid the basis for this specialisation, and she is the co-founder of the ensembles La Gioia Armonica, dulcian.dulcimer@org and Dulce Melos. She has also taken part in numerous tours and concerts, as well as radio, television, DVD and CD recordings with the groups L'Arpeggiata (Christina Pluhar), Shield of Harmony (Andreas Scholl), Musica Alta Ripa, Les Passions de l'Âme, Musica Fiorita, Coriandolo, Il Suonar Parlante, Oni Wytars, the Australian Brandenburg Orchestra, the Orchestre philharmonique de Radio France, the WDR-Rundfunkorchester in Cologne, the Mozarteum-Orchester (Ton Koopman), L'Orfeo Barockorchester Linz (Michi Gaigg) and with Maurice Steger. Margit has also played in duet with Crawford Young (lute), and with Aline Zylberajch (fortepiano), and has appeared right across Eu-



rope, as well as in South America, Australia, Japan, Hong Kong, India, Russia and the United States.

MARGIT ÜBELLACKER, widmet sich in erster Linie der Wiederbelebung barocker und mittelalterlicher Repertoires für historische Hackbrett-Typen (Pantaleon, Salterio, Dulcemelos). Wichtige Impulse dazu bekam sie in ihren Studien in Basel (Schola Cantorum Basiliensis), Linz und München. Sie ist Mitbegründerin der Ensembles La Gioia Armonica, dulcian.dulcimer@org sowie Dulce Melos und spielt außerdem bei zahlreichen Tourneen, Konzerten, Rundfunk-, Fernseh- CD- und DVD-Aufnahmen mit den Ensembles L'Arpeggiata (Christina Pluhar), Shield of Harmony (Andreas Scholl), Musica Alta Ripa, les Passions de l'Âme, Musica Fiorita, Coriandolo, Il Suonar Parlante, Oni Wytars, dem Australian Brandenburg Orchestra, dem Orchestre philharmonique de Radio France, dem WDR-Rundfunkorchester Köln, dem Mozarteum-Orchester (Ton Koopman), dem L'Orfeo Barockorchester Linz (Michi Gaigg) und

mit Maurice Steger. Sie konzertierte im Duo mit Crawford Young (Laute) und mit Aline Zylberajch (Fortepiano). Auftritte führten sie in viele Länder Europas sowie nach Südamerika, Australien, Japan, Hong Kong, Indien, Rußland und in die USA.

Depuis ses études à Bâle (Schola Cantorum Basiliensis), Linz et Munich, MARGIT ÜBELLACKER se consacre essentiellement à faire revivre les répertoires médiéval et baroque pour l'instrument historique de type psaltérion (pantaléon, salterio, dulce melos). Elle est cofondatrice des ensembles La Gioia Armonica, dulcian.dulcimer@org et Dulce Melos et se produit en outre, lors de tournées de concerts et d'enregistrements radio, CD et DVD, avec les ensembles L'Arpeggiata (Christina Pluhar), Shield of Harmony (Andreas Scholl), Musica Alta Ripa, Les Passions de l'Âme, Musica Fiorita, Coriandolo, Il Suonar Parlante, Oni Wytars, l'Australian Brandenburg Orchestra, l'Orchestre philharmonique de Radio France, le WDR-Rundfunkorchester Köln, le Mozarteum-Orchester (Ton Koopman), L'Orfeo Barockorchester Linz (Michi Gaigg) ainsi qu'avec Maurice Steger. Elle joue en duo avec Crawford Young (luth) et avec Aline Zylberajch (pianoforte). Ses concerts l'ont menée dans de nombreux pays européens ainsi qu'en Amérique du Sud, en Australie, au Japon, à Hong Kong, en Inde, en Russie et aux USA.

JÜRGEN BANHOLZER studied organ in Boston with James David Christie, received a scholarship from the Studienstiftung des deutschen Volkes to study church-music with Ludger Lohmann in Stuttgart, and continued with Jean Boyer at the Lyon Conservatoire Supérieur de Musique. He went on to study singing at the Schola Cantorum, Basel, and also received a PhD in musicology from the University of Mainz. His special interest lies with 17th- and 18th-century organs and organ-music, and he has performed as an organist in Germany, Austria, France, Romania and Switzerland. He has also appeared as a counter-tenor in concerts, as well as in radio and CD recordings, with conductors such as Thomas Hengelbrock, Ivor Bolton, Harry Christophers and Jean-Claude Malgoire, as well as with many orchestras and ensembles, including the Clemencic Consort, Concerto Köln, Concerto poetico Zürich, Das Kleine Konzert, Il Seminario Musicale, La Gamba, L'Arpa festante and L'Orfeo Barockorchester. Jürgen has also performed in staged opera productions at the Ludwigsburger Schloßfestspiele, the Music Festival of Haut-Jura, the Wiener Festwochen, at the Munich Prinzregententheater, at the Feldkirch-Festival and at the Festspielhaus in Baden-Baden. He has also sung in various vocal ensembles, including the Huelgas Ensemble, the Johann Rosenmüller Ensemble, Capella Ducale & Musica Fiata, La Fenice, Weser-Renaissance, La Chapelle Rhénane, the Balthasar-Neumann-Chor and the Amsterdam Baroque Choir in numerous European festivals, as well as in the United States and China. Since 2004 he has been a lecturer at the musicology institute of the Johannes Gutenberg University in Mainz.



JÜRGEN BANHOLZER studierte Orgel in Boston bei James David Christie, dann als Stipendiat der Studienstiftung des deutschen Volkes bei Ludger Lohmann in Stuttgart (Kirchenmusik A) und bei Jean Boyer am Conservatoire Supérieur de Musique in Lyon. Es folgte ein Gesangsstudium an der Schola Cantorum Basiliensis. Im Fach Musikwissenschaft promovierte er an der Universität Mainz. Als Organist konzertierte er in Deutschland, Österreich, Frankreich, Rumänien und der Schweiz. Sein besonderes Interesse gilt der Orgelmusik und den Orgeln des 17. und 18. Jahrhunderts. Solistische Auftritte als Countertenor führten ihn in Konzerten, Rundfunk- und CD-Aufnahmen mit Dirigenten wie Thomas Hengelbrock, Ivor Bolton, Harry Christophers oder Jean-Claude Malgoire und mit Orchestern und Ensembles wie Clemencic Consort, Concerto Köln, Concerto poetico Zürich, Das Kleine Konzert, Il Seminario Musicale, La Gamba, L'Arpa festante und dem L'Orfeo Barockorchester zusammen. Szenische Aufgaben übernahm er bei den Ludwigsburger Schloß-

JÜRGEN BANHOLZER studierte Orgel in Boston bei James David Christie, dann als Stipendiat der Studienstiftung des deutschen Volkes bei Ludger Lohmann in Stuttgart (Kirchenmusik A) und bei Jean Boyer am Conservatoire Supérieur de Musique in Lyon. Es folgte ein Gesangsstudium an der Schola Cantorum Basiliensis. Im Fach Musikwissenschaft promovierte er an der Universität Mainz. Als Organist konzertierte er in Deutschland, Österreich, Frankreich, Rumänien und der Schweiz. Sein besonderes Interesse gilt der Orgelmusik und den Orgeln des 17. und 18. Jahrhunderts. Solistische Auftritte als Countertenor führten ihn in Konzerten, Rundfunk- und CD-Aufnahmen mit Dirigenten wie Thomas Hengelbrock, Ivor Bolton, Harry Christophers oder Jean-Claude Malgoire und mit Orchestern und Ensembles wie Clemencic Consort, Concerto Köln, Concerto poetico Zürich, Das Kleine Konzert, Il Seminario Musicale, La Gamba, L'Arpa festante und dem L'Orfeo Barockorchester zusammen. Szenische Aufgaben übernahm er bei den Ludwigsburger Schloß-

festspielen, beim Festival de Musique du Haut-Jura, den Wiener Festwochen, am Münchner Prinzregententheater, beim Feldkirch-Festival und im Festspielhaus Baden-Baden. Den Ensemblegesang pflegte er u.a. mit dem Huelgas Ensemble, dem Johann Rosenmüller Ensemble, mit Capella Ducale & Musica Fiata, La Fenice, Weser-Renaissance, La Chapelle Rhénane, Balthasar-Neumann-Chor, Amsterdam Baroque Choir bei Festivals in zahlreichen europäischen Ländern, sowie in U.S.A. und China. Seit 2004 ist er außerdem Lehrbeauftragter am musikwissenschaftlichen Institut der Johannes Gutenberg Universität Mainz.

JÜRGEN BANHOLZER a étudié l'orgue à Boston auprès de James David Christie, puis comme boursier de la Studienstiftung des Deutschen Volkes auprès de Ludger Lohmann à Stuttgart (musique d'église) et auprès de Jean Boyer au Conservatoire supérieur de Musique de Lyon. Il a également étudié le chant à la Schola Cantorum Basiliensis. Il est docteur en musicologie de l'Université de Mayence. En tant qu'organiste, il se produit en Allemagne, en Autriche, en France, en Roumanie et en Suisse. Son intérêt se porte particulièrement vers la musique d'orgue et les orgues des XVII^e et XVIII^e siècles. Il se produit en soliste comme contreténor, lors de concerts et d'enregistrements, avec des chefs tels que Thomas Hengelbrock, Ivor Bolton, Harry Christophers ou Jean-Claude Malgoire et avec des orchestres et des ensembles tels que Clemencic Consort, Concerto Köln, Concerto poetico Zürich, Das Kleine Konzert, Il Seminario Musicale, La Gamba, L'Arpa festante et L'Orfeo Barockorchester. Il a participé à des productions scéniques au Ludwigsburger Schloßfestspielen, au Festival de Musique du Haut-Jura, aux Wiener Festwochen, au Münchner Prinzregententheater, au Feldkirch-Festival et au Festspielhaus de Baden-Baden. En ensemble, il se produit entre autres avec le Huelgas Ensemble, le Johann Rosenmüller Ensemble, la Capella Ducale & Musica Fiata, La Fenice, Weser-Renaissance, La Chapelle Rhénane, le Balthasar-Neumann-Chor ou l'Amsterdam Baroque Choir, lors de festivals dans de nombreux pays européens, aux USA et en Chine. Depuis 2004, il est chargé de cours à l'Institut de musicologie de l'Université Johannes Gutenberg de Mayence.

JOHANN GEORG REUTTER THE YOUNGER

With this recording we pay homage to a man who was not only one of the most successful Viennese opera composers during the 1730's, but also that city's most influential church-music composer for almost thirty years. He enjoyed the esteem of Charles VI (who elevated him to the peerage in 1740, just before his death, in recognition of his oeuvre) and of Maria Theresa (whose daughters Reutter had taught singing). The fact that copies of Reutter's church music can be found in numerous Austrian libraries testifies to the breadth of recognition they received right up to the end of the 18th century.

Today, Reutter is only known to a small number of connoisseurs, usually only by name, and even then only in connection with more famous composers. We know, for example, that Reutter, then *Kapellmeister* at Saint Stephen's, recruited a seven-year-old Haydn to the choir in 1739 following an audition in Hainburg. Haydn consequently boarded at the Saint Stephen's choir school from 1740 to 1749, although he was not officially taught composition by Reutter. Reutter is equally known through his connection with Christoph Willibald Gluck, this time as court *Kapellmeister* – of which more later. Two psalms and a *Kyrie-Fugue*, formerly attributed to Wolfgang Amadeus Mozart, are actually works by Reutter that Mozart copied. Musicologists have also identified a *Missa Rorate coeli desuper* as being either a work by Reutter, an early work of

Haydn, or a sketch by Reutter completed by Haydn the choirboy. As late as 1832 Beethoven studied a Reutter mass.

Recently, music researchers have become interested in Reutter's connection with Bach's B-minor Mass: in the 2009 *Bach-Jahrbuch*, Michael Maul launched a hypothesis regarding the work's first performance that goes beyond all that we could have imagined up to now. There are indications that it was first performed on the feast of St Cecilia, November 22, 1749 for a Viennese congregation – part of a tradition of performance of similarly large-scaled works, as they could not be performed anywhere else within either the catholic or protestant Imperial territories. If this theory is confirmed, Johann Georg Reutter could have been, in the function of second *Kapellmeister* at the court chapel and *Kapellmeister* at Saint Stephen's, both of which posts he occupied, and as one of the leading members of the congregation, the conductor of the B-minor mass's first ever performance.

Reutter's reputation during the 18th century is in stark contrast with the universally negative assessment of his work and activities during the 19th and 20th centuries. Among the most important reasons for this current rejection must be the fact the Reutter directed the chapel of the Viennese court – formerly very well equipped – at a time when it was subjected to far-reaching budgetary restrictions. The consequent decay in the institution has unjustly been blamed on Reutter himself, and his music has been consistently criticised

since Charles Burney's influential publication. He was regarded in the 19th century as "a composer capable in his own way, yet without spirit", representing "the pre-Haydn and Mozart period", responsible for "an unending decline and secularisation of the style of sacred music", which led "within Haydn-Mozartism – as a direct consequence of the Reutter's attitude in the field of sacred music – to the most crude and wild degeneracies against the spirit of dignity of the sacroratorical art" (Ferdinand Graf Laurencin, *Oratorien-Componisten des 18. Jahrhunderts*, 1882). Despite two works advocating a more balanced judgement of Reutter (Stollbrock, 1892, and Hofer, 1905), his works were still considered as being of "little artistic value" in the 11th edition of Riemann's *Dictionary of Music* of 1929. And while the church-music of Haydn and Mozart was being more positively evaluated, in particular during the 20th century, Reutter was still regarded as a minor master, representing a "transition period". To consider the music performed at the Viennese court around 1750 only as the precursor to Viennese classicism hardly seems just. This restricted view has led to a lasting disinterest in, and consequently to a still widespread ignorance of, a repertoire that is only fragmentally represented in modern editions. We have based the pieces played on this recording on autographs and/or contemporary editions.

Born in 1708, Reutter was the son of Johann Georg Reutter the Elder, court organist and *Kapellmeister* at the Cathedral of Saint Stephen's. He received his first music lessons from his father, and

compositional training from the vice-*Kapellmeister* Antonio Caldara. He travelled to Italy in 1729 or 1730, and was appointed court composer on his return to Vienna in 1731. In this same year he married Theresia Holzbauer, the highest-paid singer at court, and praised by Agricola as one of the best of German vocalists. He was appointed first *Kapellmeister* at Saint Stephen's in 1738, and vice-*Kapellmeister* to the court chapel in 1747, and also became *Kapellmeister* to the cathedral's *Gnadenbild* in 1756. In 1769 he was officially named first *Kapellmeister* to the court, a post he had occupied *de facto* since 1751. This impressive array of titles, and the influence they carried within Viennese musical life, were nevertheless undermined by the austerity measures imposed on the court orchestra, doubtless partly due to the expense of the War of the Austrian succession and the Silesian wars, as well as, later, the Seven-Years' War. A contract settled with Reutter in 1751 stipulated the conditions of "externalisation" of the court chapel. A budget was allocated from which he would certainly not have been able to fulfil the allotted tasks, and which must have inevitably led to a reduction in quality. And yet, Reutter has himself been blamed until recently for the lowering of standards. He was also not responsible for the austerity imposed on the chapel and himself, and we can't be certain of the actual situation from the reduction to seemingly ridiculous levels of musicians recorded in the court statutes. Reutter was not given the power to draw up new contracts of remuneration that would have given access to the court-service pension, and was consequently left dependent on employing out-

siders from other chapels, and perhaps the cathedral musicians, on an *ad hoc* basis. It is certain that in the case of unavailability of court musicians he was contractually obliged to engage those musicians who had lost their jobs at the dissolution of the private chapel of the Empress-dowager. Complaints from the Viennese town council concerning the state of music in the cathedral may indicate that Reutter considered his post as *Kapellmeister* there as a means of acquiring competent singers and instrumentalists for service at court. The appointment of count Giacomo Durazzo, a figure of great influence within the Viennese theatrical world since the 1750's (in particular thanks to his support for Gluck) as *cavaliere di musica* (director of court music) in 1760 led to a fierce conflict with Reutter. Durazzo tried to blame him for the debasement of the chapel's standards, while Reutter felt his responsibility for table- and chamber music threatened by Durazzo and Gluck, complaining that Durazzo's enrolling the court musicians in the service of the theatre hindered the correct performance of church music. A decree of 1761, which foreshadowed a new contract, must have been a further serious insult to Reutter: he would have been forced to resign all his commissions except those relating to church music. But the contract never eventuated, and Reutter remained the only court *Kapellmeister* until his death in 1772. He was interred with great ceremony, and is buried in Saint Stephen's cathedral. His son Karl became a monk, and later abbot of the Cistercian abbey at Heiligenkreuz, taking with him an extensive collection of autographs and contemporary copies of his father's works, as well as

a pastel drawing of Johann Georg Reutter, which still hangs in the abbot's office today.

Up until 1740, Reutter was very busy composing dramatic works and oratorios. Operas and smaller-scale dramatic forms were performed on the imperial family's celebratory days, their themes being drawn from history, or ancient or allegorical mythology. The librettists were, early on, Giovanni Claudio Pasquini, and later Pietro Metastasio. The former wrote the text for Reutter's first opera, the *festa teatrale* "Archidamia" (1727), as well as for the *festa di camera* "La magnanimità di Alessandro" (1729). The aria "Venga l'età vetusta" is the so-called *licenza* of the latter: an epilogue often presented at the end of a theatrical work where homage was paid to the member of the royal household in whose honour the work had been performed – for example on their birthday, name-day, or as part of their wedding celebrations. Reutter also wrote oratorios for the court, performed in addition to the services during Holy Week, and based on themes drawn from the Old Testament, or the lives of the saints. The *azione sacra* "La Betulia liberata" of 1734 is the first setting of Metastasio's text.

The soprano arias chosen for this recording all require an instrument called a "*salterio*" in the parts. The Italian word *salterio* is derived from the Latin *psalterium*, and denotes a type of dulcimer. Pantaleon Hebenstreit, originally a violinist and dancing-master, developed a chromatic instrument with a large range, based on a traditional model at the turn of the 18th cen-

ture, and performed on it as a virtuoso across Europe. It seems that the instrument was later dubbed a "pantaleon" by Louis XIV, after its inventor, and was briefly in vogue at several court chapels, including Eisenach, Darmstadt, Dresden, Rudolstadt and Vienna. Its sonorous dynamic effects, made possible by varying both the stringing and materials for the mallets, gave great impetus to central-German pianoforte construction at the time. Hebenstreit, engaged as pantaleon player at the Dresden court, had his instruments made by Gottfried Silbermann, the celebrated organ builder, who was also a pioneer of pianoforte manufacture. From 1724, the Viennese court chapel employed Hebenstreit's student Maximilian Hellmann as pantaleon player, and Reutter is one of the few composers whose works for the instrument – at the time very well known – have been preserved. Like Caldara, Reutter uses the Pantaleon as an obbligato solo instrument in opera and oratorio arias. In the aria "Dura legge", an archlute – usually reserved for the continuo, and only rarely used solistically – is employed, in a particularly original pairing, as a second obbligato instrument. The piece entitled *Pizzicato*, which survives only in manuscript, is in fact a solo for violin, and may be the slow movement of a lost concerto. A performance of the solo part on the *salterio* seemed interesting to us, as the small number of surviving original works for pantaleon, as well as their inherent character suggest that improvisation was often employed, and numerous arrangements, probably often of violin music, were made for the instrument.

When his father died in 1738, Reutter reassumed the functions of *Kapellmeister* at Saint Stephen's cathedral, where he had anyway already been assisting for some years. He soon began composing church music to satisfy the court's needs. According to a 1746 assessment of the office of the imperial *Oberhofmeister* (chief court functionary), Reutter resumed conducting duties at the court chapel right from the accession of Maria Theresa, to help the vice-*Kapellmeister* Luca Antonio Predieri. (The post of *Kapellmeister* had not been occupied since the death of Johann Joseph Fux.) Another assessment of 1750 states that Reutter "has himself served the chapel with great zeal since 1741, and composed the majority of the music for it", even though this was officially Predieri's responsibility. The subsequent appointment on September 2nd, 1747, of Predieri as "first", and Reutter as "additional" *Kapellmeister* gave Reutter sole charge of the church music, and left Predieri in charge of dramatic music and public table-music. The transfer of the management of the theatre to the city of Vienna must have already been discussed around this time (it actually occurred in 1752), but Reutter remained unaffected by the reduction in the number of dramatic representations, while Predieri held responsibility only for the public table-music. Predieri found himself with very little actual duty, as Reutter retained all the work of the church- and chamber music. As Predieri asked for permission to resign in 1751 – he would eventually leave Vienna in 1757 – practically all music-direction responsibilities fell from that time to Reutter. Nevertheless, the contract imposed on him in 1751, which was renewed

in similar terms in 1757, placed considerable obstacles in the way of his work. A revealing aspect of the budgetary constraints and lack of interest at court for concerted church music is that Reutter was asked in 1754 to heed the call in Pope Benedict XIV's 1749 encyclical (*Annus qui*) for a *Musica alla Romana*, which demanded a total elimination of instrumental music in the service. This would have meant that vocal music could only be accompanied with continuo. Discussions with Reutter led to a compromise of maintaining the upper instruments, which would from then on play only *colla parte* with the vocal parts, and no solo vocal parts would be permitted henceforth. Nevertheless, in many cases, these limitations were sidestepped.

The motets included on this CD were performed at the services at the court, probably during the Gradual or Offertory. The performance dates of these works are recorded in the parts-folders of the court chapel, conserved at the National Library of Vienna. It may well be that the dates noted on the folders don't coincide with the original purpose of the composition, as worn-out original covers have probably been replaced, and certain works could have been written for Saint Stephen's. The 1945 fire that struck the cathedral there has made it difficult to test this theory, as almost all the musical archives were destroyed, and not a single score from Reutter's period has been conserved. The dates followed by a question-mark in the programme are those of the first performance taken from the covers, if no alternative autograph otherwise dated is available. For some of the motets, various liturgical

purposes are indicated on the covers for the Viennese folders, which contain the vocal parts from different versions, with different texts. These motets could have been performed on different feast-days, perhaps because they were specially appreciated. Indications about the original text that Reutter used for his composition may be gained by the date of the first known performance as stated on the covers, by the liturgical use initially recorded on them, by the *incipits* in the instrumental parts (or the texts of the recitatives in the continuo part), or by some of the word-painting. Yet all these indications can prove contradictory. In the Saint-Wenceslas motet, the recitative text is absent in all the voices, so we have had to re-create it, in accordance with the existing notes.

Jürgen Banholzer
Translation: Will Wroth

JOHANN GEORG REUTTER DER JÜNGERE

Diese CD würdigt einen Komponisten, der sich in den 1730er Jahren als einer der erfolgreichsten Opernkomponisten Wiens durchsetzen konnte und fast drei Jahrzehnte lang der einflussreichste Komponist von Kirchenmusik in Wien war. Er erfreute sich der Wertschätzung Karls VI. (der 1740 kurz vor seinem Tod Reutter in Anerkennung seiner musikalischen Leistungen in den Adelsstand erhob) und Maria Theresias (deren Töchter Reutter im Gesang unterrichtete). Abschriften kirchenmusikalischer Werke Reutters in zahlreichen österreichischen Stiftsbibliotheken zeugen von der weiten Verbreitung seiner Werke bis zum Ende des achtzehnten Jahrhunderts.

Reutter ist heute nur einer geringen Zahl von Kennern geläufig, meist bloß dem Namen nach und im Zusammenhang mit prominenteren Komponisten. So ist bekannt, dass Reutter als Kapellmeister von St. Stephan 1739 den etwa siebenjährigen Haydn nach einem Vorsingen in Hainburg als Chorknabe rekrutierte. Haydn wohnte daraufhin von 1740 bis 1749 im Kapellhaus von St. Stephan, wurde aber von Reutter nicht förmlich in der Komposition unterrichtet. Auch aus der Biographie Christoph Willibald Glucks ist Reutter bekannt, hier in seiner Eigenschaft als Hofkapellmeister, wie unten noch näher berichtet wird. Zwei früher Wolfgang Amadeus Mozart zugeschriebene Psalmkompositionen und eine Kyrie-Fuge konnten als von Mozart kopierte Werke Reutters identifiziert

werden. Eine *Missa Rorate coeli desuper* ist von der Musikwissenschaft als Werk Reutters, als frühe Arbeit Haydns oder als eine vom Kapellknaben Haydn stammende Ergänzung einer von Reutter stammenden Vorlage gewertet worden. Noch 1832 studierte Beethoven eine Messe Reutters.

Neuerdings ist die Musikwissenschaft im Zusammenhang mit Bachs h-Moll-Messe auf Reutter aufmerksam geworden: Michael Maul hat im Bach-Jahrbuch 2009 einen »jenseits des bislang Vorstellbaren liegenden Entstehungsanlass« zur Diskussion gestellt. Demnach deutet einiges darauf hin, dass dieses Werk für die Feier der Wiener Cäcilien-Kongregation am 22.11.1749 fertiggestellt worden sein könnte, wo jährlich Messen von solchen Proportionen zur Ausführung gelangten, während es weder im katholischen noch im protestantischen Reichsgebiet andere Aufführungsmöglichkeiten für solche Werke gegeben zu haben scheint. Falls diese Hypothese zutrifft, könnte Johann Georg Reutter in seinen Funktionen als damals zweiter Hofkapellmeister und Kapellmeister an St. Stephan sowie als führendes Mitglied der Kongregation möglicherweise der Dirigent der Uraufführung der h-Moll-Messe gewesen sein.

Reutters Ansehen im 18. Jahrhundert steht die überwiegend negative Bewertung seines Werks und seines Wirkens im 19. und 20. Jahrhundert gegenüber. Unter den Gründen, die für seine heutige Vernachlässigung verantwortlich sind, spielt sicher die Tatsache eine große Rolle, dass Reutter die vormals reich aus-

gestattete und berühmte Wiener Hofkapelle in einer Zeit zu leiten hatte, wo sie erheblichen Mittelkürzungen ausgesetzt war. Dies hatte einen Verfall der Institution zur Folge, der Reutter zu Unrecht angelastet wurde. Insbesondere aber sind seit Charles Burney abschätzigere Urteile über Reutters Musik tradiert worden. Dem 19. Jahrhundert konnte er als »in seiner Art gewandter, aber geistloser Tonmensch« erscheinen, als Vertreter »der vor Haydn-Mozartischen Epoche« und Verantwortlicher einer »bodenlosen Verflachung und Verweltlichung des Kirchenmusikstils«, die sich dann im »Haydn-Mozartismus, der unmittelbaren Konsequenz aus Reutter's Gebahren auf geistlich-musikalischem Felde [...] die größten und tollsten Ausartungssünden wider den Geist der kirchlich-oratorischen Kunstwürde« zuschulden kommen ließ (Ferdinand Graf Laurencin, *Oratorien-Componisten des 18. Jahrhunderts*, 1882). Trotz zweier Arbeiten, die für eine ausgewogenere Beurteilung Reutters eintraten (Stollbrock 1892, Hofer 1905), heißt es in der 11. Auflage des Riemann-Lexikons von 1929 noch rundweg, Reutters Werke seien »von geringem Kunstwert«. Wo die Kirchenmusik Haydns und Mozarts positiver bewertet wurde, besonders im 20. Jahrhundert, galt Reutter weiterhin als Kleinmeister und Vertreter einer »Übergangszeit«. Selbstverständlich wird man der am Wiener Hof um 1750 gepflegten Musik nicht gerecht, wenn man sie nur als Vorgeschichte der Wiener Klassik zu begreifen und zu werten in der Lage ist. Solche perspektivische Verengung führte aber zu nachhaltigem Desinteresse und folglich zu einer noch heute akuten Unkenntnis eines Repertoires, das nur bruch-

stückhaft in modernen Ausgaben greifbar ist. Die Werke unserer CD sind von autographen Partituren oder/und zeitgenössischen Stimmen übertragen bzw. spartiert worden.

Johann Georg Reutter der Jüngere wurde 1708 als Sohn J. G. Reutters des Ältern geboren, der Hoforganist und Kapellmeister am Stephansdom war. Reutter junior wurde von seinem Vater unterrichtet und in der Komposition vom Vizekapellmeister Antonio Caldara unterwiesen. 1729 oder 1730 begab er sich auf eine Italienreise und wurde nach seiner Rückkehr 1731 in Wien zum Hofkomponisten ernannt. Im selben Jahr heiratete er Theresia Holzbauer, die höchstdotierte Sängerin des Hofes, von Agricola 1757 als eine der besten deutschen Sängerinnen gerühmt. Reutter wurde 1738 erster Kapellmeister an St. Stephan, 1747 zweiter Hofkapellmeister, 1756 kam noch eine zweite Kapellmeisterstelle zum Gnadenbild am Dom hinzu. 1769 erfolgte die Ernennung zum ersten Hofkapellmeister, nachdem Reutter dieses Amt schon seit 1751 faktisch ausgeübt hatte. Diese eindrucksvolle Ämterhäufung und die damit verbundene einflussreiche Stellung im Wiener Musikleben wurden allerdings von den Sparmaßnahmen überschattet, die der Hof, teils wohl im Zusammenhang mit Ausgaben für den Österreichischen Erbfolgekrieg und die Schlesischen Kriege, später für den Siebenjährigen Krieg, der Hofkapelle auferlegte. Ein mit Reutter 1751 geschlossener Kontrakt regelte die Umstände der »Ausgliederung« der Hofkapelle. Ihm wurde eine pauschale Summe bezahlt, mit der für die vorgesehenen Aufgaben unter keinen Um-

ständen auszukommen war und unter deren Vorgabe die Leistungsfähigkeit der Kapelle abnehmen musste. Dafür ist Reutter bis in die jüngere Vergangenheit der Vorwurf gemacht worden, er habe das Herabsinken der Hofkapelle auf ihren Tiefpunkt zu verantworten gehabt. Weder trifft Reutter die Schuld an dem Sparzwang, dem er und seine Kapelle ausgesetzt waren, noch kann aufgrund der bis ins Lächerliche schrumpfenden Anzahl der in den Hofstatuten aufgeführten Musiker auf die tatsächlichen Verhältnisse zurückgeschlossen werden. Reutter waren pensionsberechtigte Neueinstellungen in den Hofdienst untersagt und folglich war er auf Aushilfen aus anderen Kapellen, auf *ad hoc* Engagements, vielleicht auch auf die Dienste seiner Dommusiker angewiesen. Gesichert ist, dass er bei Ausfällen bestellter Hofmusiker zur Berücksichtigung der durch die Auflösung der Privatkapelle der Kaiserinwitwe brotlos gewordenen Musiker kontraktgemäß verpflichtet war. Klagen des Rats der Stadt Wien über den Zustand der Dommusik könnten darauf hindeuten, dass Reutter seine Kapellmeisterstellen am Dom als Mittel zur Beschaffung fähiger Sänger und Musiker für den Hofdienst ansah. Als 1760 Giacomo Graf Durazzo, seit den 1750er Jahren von maßgeblichem Einfluss auf das Theaterschaffen in Wien (insbesondere durch die Förderung Chr. W. Glucks), zum neuen *cavaliere di musica* (Hofmusikdirektor) ernannt wurde, kam es zu einem erbitterten Konflikt mit Reutter, dem Durazzo die inzwischen herabgesunkene Spielkultur der Hofkapelle vorhalten konnte. Reutter sah seine Zuständigkeit für die Tafel- und Kammermusik durch Durazzo und Gluck bedroht und klagte,

dass durch Durazzos Heranziehung von Hofmusikern zu Theaterdiensten Reutters Besetzung der Kirchenmusiken beeinträchtigt würden. Ein Dekret vom Januar 1761 stellte einen neuen Kontrakt in Aussicht, der für Reutter eine weitere schwere Kränkung bedeuten musste, denn es sollten ihm außer der Kirchenmusik alle anderen Zuständigkeiten entzogen werden. Der Kontrakt kam jedoch nie zustande und Reutter blieb bis zu seinem Tod 1772 einziger Hofkapellmeister. Er wurde mit großem Zeremoniell beerdigt und in einer Gruft des Stephansdoms beigesetzt. Sein Sohn Karl wurde Mönch, später Abt des Zisterzienserstifts Heiligenkreuz und brachte eine große Sammlung von Autographen und zeitgenössischen Abschriften der Werke seines Vaters in das Kloster, zusammen mit einem Pastellbild Johann Georg Reutters, das noch heute im Amtszimmer des Abtes hängt.

Reutter war bis 1740 mit der Komposition von dramatischen Werken und Oratorien vielbeschäftigt. Opern und kleinere dramatische Formen wurden zu Festtagen der kaiserlichen Familie aufgeführt und bezogen ihre Stoffe aus der Geschichte, der antiken Mythologie oder sind der Allegorie verpflichtet. Reutters Textdichter waren zunächst Giovanni Claudio Pasquini und später Pietro Metastasio. Von ersterem stammt der Text von Reutters erster Oper überhaupt, der *festa teatrale* »Archidamia« (1727), ebenso wie der von der *festa di camera* »La magnanimità di Alessandro« (1729). Die Arie »Venga l'età vetusta« bildet die sogenannte *licenza* der letztgenannten *festa di camera*, also den am Ende eines theatralischen Werks häufig

erscheinenden Epilog, wo der fürstlichen Person gehuldigt wird, deren Geburts- oder Namenstag, Vermählung oder ähnliches den Anlass zur Aufführung der betreffenden Festoper bildete. Reutters Oratorien entstanden ebenfalls für den Hof und wurden außerhalb gottesdienstlicher Funktionen in der Karwoche aufgeführt. Die Stoffe stammen aus dem Alten Testament oder aus der Heiligenlegende. Reutters *azione sacra* »La Betulia liberata« (1734) ist die erste Vertonung von Metastasios Libretto.

Die für unsere CD ausgewählten Sopranarien zeichnen sich durch die Mitwirkung eines in den Partituren »*Salterio*« genannten Instruments aus. Das italienische Wort »*Salterio*« entspricht dem lateinischen »*Psalterium*« und meint einen im Deutschen als Hackbrett bezeichneten Instrumententypus. Nachdem Pantaleon Hebenstreit, ursprünglich Geiger und Tanzmeister, um die Wende zum 18. Jahrhundert aus bäuerlichen Vorformen ein chromatisches Instrument mit großem Tonumfang entwickelt hatte und als Virtuose in ganz Europa aufgetreten war, wurde das angeblich von Ludwig XIV. nach ihm benannte »Pantaleon« für kurze Zeit ein in mehreren Hofkapellen (Eisenach, Darmstadt, Dresden, Rudolstadt, Wien) vertretenes Modeinstrument. Die dynamischen Klangwirkungen, die durch unterschiedliche Saitenbezüge, besonders aber durch verschiedenartige Materialien der Schlägel und deren Umwicklungen ermöglicht wurden, gaben dem mitteldeutschen Fortepianobau entscheidende Impulse. Hebenstreit, als Pantaleonist am Dresdener Hof angestellt, ließ sich seine Instrumente von dem

berühmten Orgelbauer Gottfried Silbermann anfertigen, der auch ein Pionier des Hammerklavierbaus war. Die Wiener Hofkapelle beschäftigte seit 1724 mit Maximilian Hellmann einen Schüler Hebenstreits und Johann Georg Reutter ist einer der wenigen Komponisten, von denen Kompositionen für dieses seinerzeit so berühmte Instrument erhalten sind. Ähnlich wie Caldara setzt Reutter das Pantaleon als obligates Soloinstrument in Arien von Opern und Oratorien ein. In der Arie »Dura legge« tritt in einer besonders aparten Mischung als zweites Obligatinstrument ein Arciliuto hinzu, ein Instrument, welches in der Regel für das Generalbassspiel, seltener für solistische Aufgaben benutzt wird. Das handschriftlich einzeln überlieferte *Pizzicato* ist eigentlich ein Solo für die Violine und vielleicht ein erhaltener langsamer Satz aus einem verlorenen Violinkonzert. Eine Ausführung der Solostimme auf dem Hackbrett schien uns reizvoll, da die spärliche Überlieferung originaler Werke für das Pantaleon und die Idiomatik der überlieferten Werke darauf hindeuten, dass auf diesem Instrument viel improvisiert oder arrangiert wurde, im letzteren Fall wohl vielfach Musik für die Geige.

Reutter übernahm 1738 von seinem verstorbenen Vater das Domkapellmeisteramt an St. Stephan, in dem er schon einige Jahre assistiert hatte. Kirchenmusik komponierte Reutter schon früh auch für die Erfordernisse des Hofes. Aus einem Gutachten des k.k. Oberhofmeisteramts von 1746 geht hervor, dass Reutter bereits seit dem Regierungsantritt Maria Theresias Direktionstätigkeiten in der Hofkapelle über-

nahm, zur Unterstützung des Vizekapellmeisters Luca Antonio Predieri (die erste Hofkapellmeisterstelle wurde nach dem Tod von Johann Joseph Fux nicht wiederbesetzt). Ein Gutachten des Oberhofmeisteramts von 1750 attestiert Reutter, dass »er seit 1741 die Hofcapellendienst allein mit allem Eifer versehen, die meisten Musicalien in der Zeit hierzu componiret«, obgleich dafür von Amts wegen Predieri zuständig gewesen wäre. Die am 2. September 1747 erfolgte Ernennung Predieris zum »ersten« und Reutters zum »anderen« Kapellmeister beauftragt Reutter hinfort allein mit der Kirchenmusik, während Predieris Aufgaben in der Direktion von dramatischen Werken und öffentlichen Tafelmusiken festgesetzt werden. Da am Hof die Übergabe der Theaterverwaltung an die Stadt Wien zu dieser Zeit schon diskutiert worden sein dürfte (sie erfolgte 1752), war nicht Reutter, sondern Predieri durch den Rückgang dramatischer Aufführungen betroffen, ihm blieben nur noch die öffentlichen Tafelmusiken. Predieri war jetzt fast ohne Aufgaben und Reutter hatte alle Erfordernisse der Kirchen- und Kammermusik zu versehen. Da Predieri 1751 um seine Beurlaubung ansuchte (und Wien wohl 1757 verließ), fiel seit 1751 praktisch die gesamte Direktionsstätigkeit an Reutter. Der 1751 (und ähnlich noch einmal 1757) mit Reutter abgeschlossene Vertrag bescherte seinem Wirken jedoch erhebliche Hindernisse. Bezeichnend für die Sparzwänge und das Desinteresse des Hofes an konzertierender Kirchenmusik war, dass 1754 ein Vorschlag von Reutter verlangt wurde, der zugunsten einer *Musica alla Romana*, wie sie 1749 die Enzyklika *Annus qui* Papst Benedikts XIV. gefordert

hatte, die gänzliche Abschaffung jeglicher Instrumentalmusik im Gottesdienst umsetzen sollte. Das hätte künftig eine bloß generalbassbegleitete gottesdienstliche Vokalmusik bedeutet. Die Verhandlungen mit Reutter liefen auf den Kompromiss einer Beibehaltung der Oberstimmeninstrumente hinaus, die allerdings nur mehr *colla parte* die Singstimmen mitspielten, solistische Gesangspartien durfte es nicht mehr geben. Oftmals wurden jedoch nachher diese Bestimmungen im Einzelfall umgangen.

Die Motetten auf unserer CD wurden in den Hofgottesdiensten vermutlich an der Stelle des Graduale oder des Offertoriums aufgeführt. Die Stimmenhefte der Hofkapelle, heute in der Wiener Nationalbibliothek, verzeichnen die Aufführungsdaten dieser Werke. Es lässt sich zeigen, dass die auf den Mappen verzeichneten Aufführungsdaten nicht mit dem Anlass der Komposition übereinstimmen müssen, denn verschlissene Umschläge sind vermutlich erneuert worden und manche Komposition dürfte ursprünglich für St. Stephan geschaffen worden sein. Eine Überprüfung der letztgenannten Vermutung wird durch den Umstand erschwert, dass beim Brand des Stephansdoms 1945 fast das gesamte Dommusikarchiv vernichtet wurde und aus der Zeit Reutters keinerlei Noten erhalten sind. Die in der Programmfolge mit Fragezeichen versehenen Jahreszahlen zeigen die ersten auf den Umschlägen verzeichneten Aufführungen an, wenn für das betreffende Werk ein anderweitig datiertes Autograph nicht vorhanden ist. Auf den Umschlägen der Wiener Mappen sind einige Motetten mit mehr-

fachen liturgischen Bestimmungen versehen und die Mappen enthalten dann die Gesangspartien in mehrfacher Ausführung mit unterschiedlichen Texten. Dadurch konnten diese Motetten, vielleicht weil sie besonders gefielen, an unterschiedlichen Festtagen zur Aufführung gelangen. Hinweise darauf, welche Worte Reutter seiner Komposition ursprünglich zugrunde legte, können das auf dem Umschlag zuerst genannte Aufführungsdatum geben, die auf dem Umschlag zuerst genannte liturgische Bestimmung, die in den Instrumentalstimmen befindlichen Textmarken (oder textierte Rezitative in den Continuo-Stimmen) sowie einzelne Tonmalereien. Doch können sich alle diese Indizien als widersprüchlich erweisen. Bei der Motette vom heiligen Wenzel fehlt in allen Stimmen der Text des Rezitativs, er musste für unsere Aufführung zu den vorhandenen Noten erst erfunden werden.

Jürgen Banholzer

JOHANN GEORG REUTTER LE JEUNE

Qu'hommage soit rendu, par cet enregistrement, à un compositeur d'opéra viennois qui connut le plus grand succès dans les années 1730 et qui, durant près de trente ans, fut le compositeur de musique sacrée le plus influent à Vienne. Johann Georg Reutter jouissait de l'estime de Charles VI (en 1740, peu avant sa mort, celui-ci éleva le compositeur à la pairie en signe de reconnaissance pour son travail) et de Marie-Thérèse (aux filles de laquelle il enseigna le chant). La présence de copies d'œuvres sacrées dans de nombreuses bibliothèques autrichiennes témoigne de la large diffusion dont elles bénéficièrent jusqu'à la fin du XVIII^e siècle.

Reutter n'est plus connu aujourd'hui que d'un petit nombre de spécialistes, généralement par son seul nom et en association avec des compositeurs célèbres. Ainsi, on sait que Reutter, maître de chapelle de Saint-Étienne, recruta pour le chœur en 1739 un Haydn alors âgé de 7 ans, après une audition à Hainburg. Haydn vécut ensuite de 1740 à 1749 à la *Kapellhaus* de Saint-Étienne, mais ne fut pas officiellement formé par Reutter à la composition. Ce dernier est également connu pour ses liens avec le maître de chapelle de la cour Christoph Willibald Gluck – ce point sera développé plus loin. Deux psaumes précédemment attribués à Wolfgang Amadeus Mozart et un *Kyrie-Fugue* sont en fait des œuvres de Reutter qui furent copiées par Mozart. Une *Missa Rorate coeli desuper* a été identifiée par les musicologues comme étant soit de la main

de Reutter, soit une œuvre précoce de Haydn, soit encore une ébauche de Reutter complétée par l'enfant de chœur Haydn. En 1832 encore, Beethoven étudia une messe de Reutter.

Récemment, la musicologie s'est intéressée à Reutter autour de la messe en *si* mineur de Bach. En effet, Michael Maul a avancé, dans le *Bach-Jahrbuch* de 2009, une hypothèse quant à la naissance de l'œuvre qui va plus loin que tout ce qui a pu être imaginé jusqu'ici. Il existe certains indices que cette œuvre fut achevée pour la fête de la congrégation viennoise de Sainte-Cécile le 22 novembre 1749, où chaque année des messes de pareilles proportions étaient données, alors que nulle part ailleurs dans les territoires impériaux catholiques et protestants n'existait la possibilité de jouer de telles œuvres. Si cette hypothèse se vérifie, Johann Georg Reutter pourrait avoir été, dans le cadre de ses fonctions de second maître de chapelle de la cour et de maître de chapelle de Saint-Étienne ainsi qu'en tant que l'un des principaux membres de la congrégation, le chef d'orchestre de la première représentation de la messe en *si* mineur.

La réputation de Reutter au XVIII^e siècle se pose en contradiction avec l'appréciation globalement négative de ses œuvres et de ses activités que se sont forgées les XIX^e et XX^e siècles. Le fait que Reutter dut diriger la célèbre chapelle de la cour de Vienne, auparavant richement dotée, à une époque où elle fut soumise à d'importantes compressions budgétaires joue certainement un rôle important dans les

raisons de son rejet actuel. L'institution connut une certaine dégradation, ce qui fut injustement reproché à Reutter. Sa musique en particulier fut fermement critiquée dès Charles Burney. Au XIX^e siècle, il apparaissait comme « un compositeur habile dans sa façon, mais sans esprit », le représentant « de l'époque pré-Haydn et Mozart » et le responsable « d'une sécularisation et d'un tassement abyssaux du style de la musique sacrée », qui mèneraient ensuite, « dans le haydn-mozartisme – conséquence directe de l'attitude de Reutter dans le domaine musical sacré –, aux dégénérescences les plus grossières et folles contre l'esprit de la dignité de l'art oratoire sacré » (Ferdinand Graf Laurencin, *Oratorien-Componisten des 18. Jahrhunderts*, 1882). Malgré deux études prônant un jugement plus équilibré sur Reutter (Stollbrock, 1892 et Hofer, 1905), les œuvres du compositeur étaient encore considérées comme étant de « peu de valeur artistique » dans la 11^e édition du *Dictionnaire de musique* de Riemann (1929). Alors que la musique sacrée de Haydn et de Mozart bénéficiait d'une appréciation plus positive, en particulier au XX^e siècle, Reutter était encore classé comme un maître mineur, le représentant d'une « période de transition ». Bien entendu, ne considérer la musique pratiquée à la cour de Vienne autour des années 1750 que comme un préliminaire au Classicisme viennois n'est pas lui rendre justice. Une perspective aussi étroite a causé un désintérêt durable, et par conséquent une ignorance profonde d'un répertoire qu'on ne trouve que de façon fragmentaire dans les éditions modernes. Les œuvres de cet enregistrement sont

jouées d'après des transcriptions de partitions autographes et/ou d'éditions d'époque.

Fils de Johann Georg Reutter l'Aîné, organiste de la cour et maître de chapelle de la cathédrale Saint-Étienne, Johann Georg Reutter le Jeune naquit en 1708. Il reçut des leçons de son père et fut formé à la composition par le vice-maître de chapelle Antonio Caldara. En 1729 ou 1730, il fit un voyage en Italie et fut nommé compositeur de la cour en 1731, après son retour à Vienne. Cette même année, il épousa Theresia Holzbauer, la chanteuse la mieux payée de la cour, vantée par Agricola pour être l'une des meilleures chanteuses allemandes. Reutter fut nommé premier maître de chapelle de Saint-Étienne en 1738 et second maître de chapelle de la cour en 1747 ; en 1756 s'ajouta un second poste de maître de chapelle au *Gnadenbild* à la cathédrale. En 1769, Reutter fut nommé premier maître de chapelle de la cour, poste qu'il occupait déjà dans les faits depuis 1751. Ce cumul impressionnant de casquettes et donc de positions influentes dans la vie musicale viennoise fut cependant éclipsé par les mesures d'austérité que la cour, en partie sans doute à cause des dépenses liées aux guerres de Succession d'Autriche et de Silésie et plus tard à la Guerre de Sept ans, imposa à son orchestre. Un contrat conclu avec Reutter en 1751 réglait les conditions d'« externalisation » de la chapelle. Une somme forfaitaire lui était allouée, avec laquelle il ne pouvait certainement pas remplir les tâches qui lui incombaient ; une baisse de qualité était inévitable. Pourtant, il fut reproché à Reutter jusque dans un passé récent d'avoir mené

la chapelle de la cour jusqu'à son niveau le plus bas. Reutter n'était pas responsable de l'austérité imposée à sa chapelle et à lui-même, de même que l'on ne peut déduire la situation réelle de cette réduction jusqu'au ridicule du nombre de musiciens figurant dans les statuts de la cour. Reutter se vit refuser le droit d'établir de nouveaux contrats d'embauche donnant accès à la pension du service de la cour et, par conséquent, dut dépendre d'extras venant d'autres chapelles, d'engagements *ad hoc*, peut-être aussi de services de ses musiciens de la cathédrale. Nous savons qu'en cas d'indisponibilité de musiciens de la cour, il était contractuellement obligé d'embaucher les musiciens qui avaient perdu leur travail par la dissolution de la chapelle privée de l'impératrice douairière. Des plaintes du Conseil de la Ville de Vienne à propos de l'état de la musique de la cathédrale semblent indiquer que Reutter considérait son poste de maître de chapelle de la cathédrale comme un moyen de se procurer des chanteurs et des musiciens compétents pour le service à la cour. Lorsque, en 1760, le comte Giacomo Durazzo, personnalité d'une influence majeure sur la création théâtrale à Vienne (en particulier par le soutien à Gluck) depuis les années 1750, fut nommé « *cavaliere di musica* » (directeur de la musique de la cour), un conflit acharné l'opposa à Reutter. Durazzo pouvait reprocher à Reutter la baisse de niveau de la chapelle de la cour. Reutter vit sa responsabilité de la musique de table et de chambre menacée par Durazzo et Gluck et se plaignit que le recrutement par Durazzo de musiciens de la cour pour des services au théâtre entravait l'assurance correcte de la musique à l'église.

Un décret de janvier 1761 fit entrevoir un nouveau contrat, un nouvel affront grave pour Reutter, qui lui aurait retiré toutes ses responsabilités, excepté celle de la musique d'église. Le contrat ne se réalisa cependant jamais et Reutter resta l'unique maître de chapelle de la cour jusqu'à sa mort en 1772. Il fut enterré en grande pompe et inhumé dans la cathédrale Saint-Étienne. Son fils Karl devint moine, plus tard abbé de l'abbaye cistercienne de la Sainte-Croix et emporta au cloître une grande collection d'autographes et de copies contemporaines de l'œuvre de son père, ainsi qu'un portrait au pastel de Johann Georg Reutter, qui pend encore aujourd'hui dans le bureau de l'abbé.

Jusqu'en 1740, Reutter fut très occupé à composer des œuvres dramatiques et des oratorios. Des opéras et de plus petites formes dramatiques étaient donnés les jours de fête de la famille impériale, aux thèmes tirés de l'histoire, de la mythologie antique ou allégoriques. Les librettistes de Reutter furent d'abord Giovanni Claudio Pasquini puis Pietro Metastasio. Le premier est l'auteur du texte du premier opéra de Reutter, la *festa teatrale* « Archidamia » (1727), de même que de celui de la *festa di camera* « La magnanimità di Alessandro » (1729). L'aria « Venga l'età vetusta » forme la « *licenza* » de la *festa di camera* précédemment citée : à la fin d'une œuvre théâtrale apparaît souvent un épilogue où il est rendu hommage à la personne royale en l'honneur de qui l'œuvre est représentée, à l'occasion de son anniversaire, de la fête de son nom ou de son mariage, par exemple. Reutter écrivit également des oratorios pour la cour, joués en dehors des services

religieux lors de la Semaine Sainte, dont les thèmes étaient tirés de l'Ancien Testament ou des légendes des saints. *L'azione sacra* « La Betulia liberata » (1734) est la première adaptation d'un livret de Metastasio.

Les airs de soprano choisis pour notre enregistrement sont caractérisés par la présence d'un instrument désigné dans les partitions sous le nom de « *salterio* ». Le mot italien *salterio* provient du latin *psalterium* et désigne un instrument du type du tympanon. Pantaleon Hebenstreit, à l'origine violoniste et maître à danser, développa au tournant du XVIII^e siècle un instrument chromatique au large ambitus sur un modèle traditionnel et se produisit comme virtuose de l'instrument dans toute l'Europe ; l'instrument fut ensuite, semble-t-il, nommé « pantaléon » par Louis XIV selon le nom de son concepteur et connut une certaine vogue durant une courte période dans plusieurs chapelles de cour (Eisenach, Darmstadt, Dresde, Rudolstadt, Vienne). Les effets sonores dynamiques, rendus possibles par différents types de cordage ainsi que par des mailloches de différents matériaux, donnèrent une impulsion décisive à la facture centre-allemande du pianoforte. Hebenstreit, engagé comme pantaléoniste à la cour de Dresde, faisait réaliser ses instruments par le célèbre facteur d'orgue Gottfried Silbermann, également pionnier dans la facture du pianoforte. La chapelle de la cour de Vienne employa dès 1724, en la personne de Maximilian Hellmann, un élève de Hebenstreit. Reutter est l'un des rares compositeurs dont les œuvres pour cet instrument, à l'époque si célèbre, ont été conservées. Comme Caldara, Reut-

ter fait appel au pantaléon comme instrument soliste obligé dans des arias d'opéras et d'oratorios. Dans l'aria « Dura legge », un archiluth – instrument destiné à jouer la basse continue et rarement sollicité pour des rôles solistiques – se fait entendre, en un mariage particulièrement original, comme deuxième instrument obligé. La pièce *Pizzicato*, conservée uniquement sous forme manuscrite, est en fait un solo pour le violon et constitue peut-être le mouvement lent d'un concerto perdu. Une exécution de la partie solo sur le psaltérion nous semblait intéressante, parce que le petit nombre d'œuvres originales pour le pantaléon conservées et leur idiome indiquent que l'on improvisait souvent sur cet instrument, auquel de nombreux arrangements – et souvent de musique pour violon – étaient également destinés.

À la mort de son père en 1738, Reutter reprit ses fonctions de maître de chapelle de la cathédrale Saint-Étienne, dans lesquelles il l'assistait déjà depuis quelques années. Il commença tôt à composer de la musique d'église pour les besoins de la cour. Selon une expertise du bureau de l'*Oberhofmeister* impérial de 1746, Reutter reprit dès l'avènement de Marie-Thérèse des activités dirigeantes à la chapelle de la cour, afin d'aider le vice-maître de chapelle Luca Antonio Predieri (le poste de premier maître de chapelle de la cour n'était plus occupé depuis la mort de Johann Joseph Fux). Une autre expertise du bureau de l'*Oberhofmeister* (1750) atteste que Reutter « lui seul depuis 1741 rempli[ssai]t avec grand zèle le service de la chapelle de la cour et compos[ait] pour

celui-ci la plupart des musiques », même si Predieri était officiellement compétent. La nomination qui suivit, le 2 septembre 1747, de Predieri comme « premier » et de Reutter comme « autre » maître de chapelle chargea Reutter seul de la musique d'église, tandis qu'à Predieri était confiée la direction des œuvres dramatiques et des musiques de table publiques. Le transfert de la gestion du théâtre à la Ville de Vienne devait déjà être discuté à cette époque (il eut lieu en 1752) ; Reutter ne fut donc pas affecté par la réduction des représentations dramatiques, mais bien Predieri à qui il ne restait que les musiques de table publiques. Predieri se trouva alors presque sans charge alors que Reutter conservait tous les impératifs de la musique d'église et de chambre. Quand Predieri sollicita son congé en 1751 (il quitta Vienne en 1757), les fonctions dirigeantes échouèrent alors pratiquement toutes à Reutter. Cependant, le contrat conclu avec Reutter en 1751 (et à nouveau, de façon semblable, en 1757) mit des obstacles considérables à son travail. Élément révélateur des contraintes budgétaires et du manque d'intérêt de la cour pour la musique d'église concertante, il fut demandé à Reutter en 1754 de proposer la réalisation d'une *Musica alla Romana* qui respecte l'encyclique *Annus qui* (1749) du pape Benoît XIV, qui exigeait l'élimination totale de la musique instrumentale du culte. Cela signifiait qu'à l'office, la musique vocale devait être simplement accompagnée de la basse continue. Les discussions avec Reutter parvinrent au compromis d'un maintien des instruments aigus, qui joueraient désormais *colla parte* avec les voix ; il n'y aurait plus de parties

de chant solo. Dans de nombreux cas, cependant, ces dispositions furent ensuite contournées.

Les motets présents sur cet enregistrement furent donnés aux services religieux de la cour probablement au moment du Graduel ou de l'Offertoire. Les cahiers de parties de la chapelle de la cour, aujourd'hui conservés à la Bibliothèque nationale à Vienne, recensent les dates des représentations de ces œuvres. Celles-ci ne coïncident pas avec la raison de leur composition, car des couvertures usées ont probablement été renouvelées et certaines compositions pourraient à l'origine avoir été écrites pour Saint-Étienne. L'incendie de la cathédrale Saint-Étienne en 1945 rend compliqué l'examen de cette dernière hypothèse : presque toutes les archives musicales de la cathédrale ont été détruites et aucune partition de l'époque de Reutter ne subsiste. Les dates qui, dans le programme de ce disque, sont notées avec un point d'interrogation sont celles des premières représentations indiquées sur les couvertures, quand aucun autographe daté différemment n'est disponible par ailleurs. Pour certains motets, plusieurs destinations liturgiques sont mentionnées sur les couvertures des fardes viennoises, qui contiennent alors les parties de chant dans différentes versions, avec des textes différents. Ces motets ont ainsi pu, peut-être parce qu'ils étaient particulièrement appréciés, être représentés lors de différents jours de fête. Des indications au sujet du texte que Reutter utilisa pour la composition peuvent être données par la date de la première représentation connue indiquée sur la couverture,

par la destination liturgique qui figure en premier lieu sur cette couverture, par les incipits présents dans les parties instrumentales (ou les textes des récitatifs dans les parties de continuo) ou encore par quelques figurations. Mais tous ces indices peuvent se révéler contradictoires. Dans le motet de Saint-Wenceslas, le texte du récitatif manque à toutes les voix ; nous avons dû l'inventer en fonction des notes existantes.

Jürgen Banholzer

Traduction : Catherine Meeùs

Venga l'età vetusta

Venga l'età vetusta,
narrando i pregi suoi,
e di sognati Eroi,
pompa si faccia.

Ben la tua Fama Augusta,
Farà che si confonda,
che per rossor si asconda,
e che si taccia.

Justorum animae in manu Dei sunt

Justorum animae in manu Dei sunt
et non tanget illos tormentum malitiae
visi sunt oculi insipientium mori
illi autem sunt in pace.
Alleluja.

Dura legge a chi t'adora

Dura legge a chi t'adora
che mi tronca in fior la speme
di godere un dì quel Bene
ch'or non è più ben per me.
Giorni amari io trassi ognora
in sospiri, affanni e pene
per mercede le catene
or mi spezza amor dal piè.

Hodie in ecclesia sanctorum

Hodie in Ecclesia Sanctorum
gloriosa exultat Sancta Magdalena

Venga l'età vetusta

May the ancient times attend,
Recount their accomplishments,
And vaunt the glory
Of their legendary heroes.
Your imperial fame
Would disconcert them
Such that they blush, hide,
And fall silent.

Justorum animae in manu Dei sunt

The souls of the righteous are in God's hands,
Untroubled by the torment of hatred.
They seemed to die in the eyes of the foolish,
Yet they are at peace.
Alleluia.

Dura legge a chi t'adora

Hard is the law for those who adore it,
Which cuts off in the bud all hope
That I may, once, savour a joy
Which is now no longer good for me.
I spend my days in bitterness
Sighs, torments and grief.
For mercy's sake,
May Love remove my fetters.

Hodie in ecclesia sanctorum

Today, in the church of saints,
Glorious saint Madeleine exults,

Venga l'età vetusta

Mag das Altertum kommen,
erzählend von seinen Verdiensten,
und von geträumten Helden
mag es viel Aufhebens machen.

Wohl wird dein kaiserlicher Ruhm
bewirken, dass es ganz verwirrt werde,
dass es sich verkriechen wird vor Schamröte
und stille schweigen wird.

Venga l'età vetusta

Que vienne l'âge vénérable
dire ses qualités
et faire la gloire
de ses héros légendaires.

Ton auguste renommée
le déconcertera certainement,
de sorte que de rougeur
il se cache et se tait.

Justorum animae in manu Dei sunt

Der Gerechten Seelen sind in Gottes Hand,
und die Qual der Boshaftigkeit rührt sie nicht.
Im Auge des Unverständigen schienen sie zu sterben,
aber sie sind im Frieden.
Halleluja.

Justorum animae in manu Dei sunt

Les âmes des justes sont dans la main de Dieu
et le tourment de la malice ne les atteint pas.
Ils semblaient mourir aux yeux des insensés
mais ils sont en paix.
Alleluia.

Dura legge a chi t'adora

Gesetz, hart für den, der dich anbetet,
das mir in ihrer Blüte abschneidet die Hoffnung,
eines Tages jenes Glück zu genießen,
das nun nicht mehr gut für mich ist.
Bittere Tage verbringe ich,
stündlich in Seufzen, Kummer und Qualen.
Aus Erbarmen möge die Fesseln
Amor mir von den Füßen lösen.

Dura legge a chi t'adora

Sévère loi pour celui qui t'adore,
qui coupe mon espoir dans la fleur
de jouir un jour du bien
qui n'est plus bon pour moi.
Je passe des jours amers
en soupirs, peines et douleurs.
Par pitié, l'amour,
ôte les chaînes de mon pied !

Hodie in ecclesia sanctorum

Heute jubelt in der Kirche der Heiligen
die ruhmreiche Heilige Magdalena,

Hodie in ecclesia sanctorum

Aujourd'hui dans l'église des saints
exulte la glorieuse sainte Madeleine

qui ob splendorem sanctitatis
proemium sibi meruit beatitatis.

In Petra Christi gaude
tibi applaude
christiadum cohors
caelorum tibi consors surrexit magna Lux.

Portum felicitatis
splendore Sanctitatis
hodie tibi signat
magna in caelis Dux.

Alleluja.

Wenceslaum Sanctissimum

Wenceslaum Sanctissimum
Ducem Patronum Martyrem,
magnum jubar Bohemiae
laeto canamus carmine.

ducorum specimen
benedixisti pauperem
et servulos redemisti
et destruxisti patibula
numquam hoste iratus es,
Salve Princeps amabilis.

Digne Princeps amabilis,
Christi Jesu clementiam
deprecare propitius
ut nos ducat ad Patriam.
Amen.

For she has gained, through the splendour of her holiness,
The reward of salvation.

Rejoice in the fortress of the Lord,
Applaud, Christian cohort,
Companion of Heavens,
A great light is come to you.
A great celestial princess
Has by the splendour of her sanctity
Today indicated to you
The haven of felicity.

Alleluia.

Wenceslaum Sanctissimum

To Wenceslas, most holy,
Prince, protector and martyr,
Bohemia's shining light,
We sing a joyous song.

Ideal of princes,
You blessed the poor,
Liberated the enslaved,
And destroyed the gallows.
You tolerate ceaselessly each enemy;
Hail!, amiable prince.

Worthy and adorable prince,
Implore the benevolence of Jesus Christ,
That he may lead us graciously
To the fatherland.
Amen.

die ob des Glanzes ihrer Heiligkeit
sich den Lohn der Seligkeit erwarb.

Erfreue dich an Christi Felsen,
applaudiere dir,
christliche Schar:
Als Gefährtin der Himmel erstand dir ein großes Licht.
Den Zufluchtshafen der Glückseligkeit
hat durch den Glanz der Heiligkeit
dir heute angezeigt
eine große Fürstin in den Himmeln.

Halleluja.

Wenceslaum Sanctissimum

Wenzel, den hochheiligen
Herzog, Schutzherrn und Märtyrer,
das strahlende Licht Böhmens
wollen wir mit einem frohen Lied besingen.

Du Vorbild der Fürsten!
Der du den Armen segnetest
und die jungen Sklaven loskauftest
und die Galgen zerstörtest,
du zürnst niemals einem Feind,
sei begrüßt, du liebenswerter Fürst!

Würdiger und liebenswerter Fürst,
Christi Jesu Güte erflehe,
auf dass er uns gnädig
zum Vaterland führe.
Amen.

qui a gagné par la splendeur de sa sainteté
la récompense de son salut.

Réjouis-toi au rocher du seigneur,
applaudis le troupeau christique,
compagnon des cieux,
une grande lumière a surgi.
Une grande princesse dans les cieux
te montre aujourd'hui
par la splendeur de la sainteté
le port de félicité.

Alleluia.

Wenceslaum Sanctissimum

Wenceslas, très saint
prince, protecteur et martyr,
lumière rayonnante de la Bohème,
nous te louons par un chant joyeux.

Toi, modèle des princes,
Tu bénis les pauvres
et rachetas les esclaves
et détruisis le gibet,
tu n'es jamais fâché contre un ennemi,
salut prince aimable.

Digne prince aimable,
implore la bonté de Christ Jésus
pour qu'il nous conduise,
bienveillant, à la patrie.
Amen.

Del pari infeconda

Del pari infeconda
del fiume è la sponda
se torbido eccede
se manca d'umor.

S'quista baldanza
per troppo speranza
si perde la fede
per troppo timor.

Surrexit Pastor bonus

Surrexit Pastor bonus
qui animam suam
posuit pro ovibus suis
et pro suo grege
mori dignatus est.

Debellata et prostrata est mors
Restituta salutis jam sors
Hoc divini amoris est dos.

Sempiternus cor expugnasset luctus
Ni venisset redemptionis fructus
Et Coelestis Salvator ad nos.

Alleluja.

Deus Pater paraclytus

Deus Pater paraclytus
Cum Verbo Dominus
regnat per omne sæculum
Unus essentialiter
Trinus sed personaliter.

Del pari infeconda

As the riverbanks
Are barren
If the stream be too wild
Or too shallow.

So does audacity grow
Through excess hope;
And faith retreat
Through excess fear.

Surrexit Pastor bonus

The good shepherd is risen.
He who gave his life,
For his sheep
And who chose
To die for his flock.

Death is defeated and laid low;
The fate of salvation is now restored,
This is the gift of divine love.

Eternal suffering had subdued the soul;
If the fruit of redemption
And the divine saviour were not come to us.

Alleluia.

Deus Pater paraclytus

God, Father and consoler,
Lord who reigns with the Word
In eternity;
In essence one,
Yet in three persons,

Del pari infeconda

Gleich unfruchtbar
ist das Ufer des Flusses,
wenn das Wasser allzu trüb ist
oder wenn an Feuchte es fehlt.

Kühnheit erlangt man
durch allzuviel Hoffnung,
den Glauben verliert man
durch allzuviel Furcht.

Surrexit Pastor bonus

Der gute Hirte erhebt sich,
der sein Leben
ablegte für seine Schafe
und für seine Herde
zu sterben nicht verschmähte.

Besiegt und niedergestreckt ist der Tod,
wiederhergestellt ist schon das Schicksal des Heils.
Dies ist das Geschenk der göttlichen Liebe.

Ewige Trauer hätte das Herz bezwungen,
wäre nicht zu uns gekommen die Frucht
der Erlösung und der himmlische Retter.

Halleluja.

Deus Pater paraclytus

Gott, der Vater und der Tröster
mitsamt dem Wort, der Herr,
herrscht für alle Ewigkeit,
wesenhaft eins,
doch in drei Personen,

Del pari infeconda

Tout aussi infertile
est la rive de la rivière
si l'eau est trop trouble
ou trop basse.

On gagne en audace
par trop d'espoir,
on perd la foi
par trop de crainte.

Surrexit Pastor bonus

Le bon berger s'est levé,
celui qui a offert sa vie
pour ses moutons
et pour son troupeau
a voulu mourir.

La mort est vaincue et terrassée,
le sort du salut est maintenant restitué,
c'est le don de l'amour divin.

La souffrance éternelle avait soumis l'esprit ;
si le fruit de la rédemption
et le sauveur divin n'étaient pas venus à nous.

Alleluia.

Deus Pater paraclytus

Dieu, père et protecteur,
Seigneur qui règne avec le Verbe
pour l'éternité,
essentiellement un,
mais en trois personnes.

Qvem poplite flexo
colunt Angeli et Archangeli
et omnes adorant
Sancti Cæli terræqve Domini.

Alleluja.

Soletto al mio caro

Soletto al mio caro
servo l'amo e taccio
et in favellar con quello
del ben mi ricorderò.
Et il amar di sola
quel petto pur consola.

Whom angels and archangels
Adore on bended knee,
And all the saints of Heaven
and of the Lord's earthly dominion worship.

Alleluia.

Soletto al mio caro

Alone, I serve my dear one
I love him, and keep silent.
And speaking with him
I will recall the felicity.
And only love
Consoles though this heart.

Translation: Will Wroth

den gebeugten Knies
Engel und Erzengel verehren
und den alle Heiligen des Himmels
und die Reiche des Herrn anbeten.

Halleluja.

Soletto al mio caro

Ganz allein diene ich meinem Liebsten
ich liebe ihn und schweige.
Und wenn ich mit ihm spreche,
werde ich mich des Glücks erinnern.
 Und nur die Liebe allein
 tröstet doch dieses Herz.

*Übersetzung: Jürgen Banholzer,
außer Del pari infeconda: Rainer Mauch*

Que les anges et les archanges
vénèrent le genou fléchi
et que tous les saints du ciel et
de la terre du Seigneur adorent.

Alleluia.

Soletto al mio caro

Seule, je sers à mon chéri,
je l'aime et me tais
et en parlant avec lui,
je me souviendrai du bonheur.
 Et seul l'amour
 console pourtant ce cœur.

Traduction : Catherine Meeùs

Recorded in May, 2012 at the Sendesaal, Bremen, Germany

Recording engineer: Siegbert Ernst

Recording producer: Renate Wolter-Seevers

Executive production: Outhere

Graphic concept: © Laurence Drevard

Cover: Chamberlain's key, Austria mid-eighteenth century

Cover photo: © RMN-Grand Palais (musée de la Renaissance, château d'Ecouen) / Stéphane Maréchalle

La Gioia Armonica would like to thank the following persons and institutions for their support of this project:

Dr. Gabriele Buschmeier (Academy of Sciences and Literature, AdW Mainz), Prof. Dr. Klaus Pietschmann (Johannes Gutenberg University Mainz), Dr. Petra Roth (former mayor of Frankfurt a.M.), the Cronstett- and Hynspersgische Evangelische Stiftung (Frankfurt a.M.), the Protestant Parish of Bergen-Enkheim, the staff of the Austrian National Library in Vienna, P. Gregor Henckel Donnersmarck OCist (former abbot of the Cistercian monastery of Heiligenkreuz), P. Prior Simeon Wester OCist and Prof. P. Dr. Kosmas Thielmann OCist (Stift Heiligenkreuz), Pater Franz Hörmann OSB (Stift Seitenstetten) and Mr. Ralf Schmidt (Baden-Baden).



Cronstett- und Hynspersgische
evangelische Stiftung zu Frankfurt am Main

RAMÉE

RAM 1302

www.ramee.org

www.facebook.com/ramee.records



A co-production with
Radio Bremen

 radiobremen

© Radio Bremen 2012

outhere
MUSIC

© 2013 Outhere

www.outhere-music.com

www.facebook.com/outheremusic

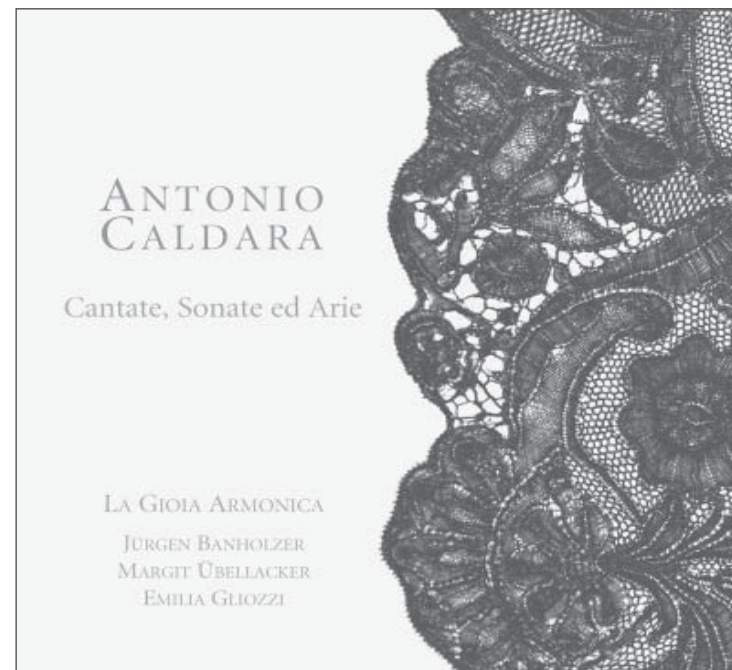


PREVIOUSLY RELEASED WITH LA GIOIA ARMONICA:

Antonio Caldara, Cantate, Sonate ed Arie

Music for the Pantaleon

RAM 0405



* * *

outhere
MUSIC

*Listen to samples from the new Outhere releases on:
Écoutez les extraits des nouveautés d'Outhere sur :
Hören Sie Auszüge aus den Neuerscheinungen von Outhere auf:*



www.outhere-music.com



ZIG-ZAG TERRITOIRES

