

Outre-Mers



paraty

Programme

Marcos Portugal (1762-1830), *Missa Grande* (ca. 1782/90)

PROCESSION	01 • Intento 7, Dom Melchor López (1759-1822) [orgue seul] *	5'13
CHANT D'ENTRÉE	02 • Loquebar de testimoniis tuis (Plain-chant) [T]	2'51
KYRIE	03 • Kyrie I	1'08
	04 • Christe [S1 A T B2]	3'34
	05 • Kyrie II	0'58
GLORIA	06 • Gloria [S2 A T B2]	2'42
	07 • Laudamus te [S1]	2'47
	08 • Gratias agimus tibi	1'29
	09 • Domine Deus [S1 S2 A T B1 B2]	5'50
	10 • Qui tollis peccata mundi [S1 T]	2'15
	11 • Qui sedes ad dexteram Patris [A]	3'47
	12 • Quoniam tu solus [S1 S2]	5'20
	13 • Cum Sancto Spiritu [S1 A T B2]	3'24
GRADUEL	14 • Dilexisti justitiam (Plain-chant)	3'06
ALLELUIA	15 • Haec est virgo sapiens (Plain-chant)	3'08
CREDO	16 • Credo in unum Deum [S2 B2]	1'47
	17 • Et incarnatus est [S2]	0'55
	18 • Cruxifixus etiam pro nobis	1'10
	19 • Et resurrexit [S2 A T B2]	3'50
OFFERTOIRE	20 • Offerentur regi virgines (Plain-chant)	1'56
SANCTUS	21 • Sanctus/ Hosanna [S1 A]	1'50
	22 • Benedictus/ Hosanna [S2 A / S1 A]	2'23
AGNUS	23 • Agnus Dei [S1 A T]	2'33
COMMUNION	24 • Intento 4, Dom Melchor López [orgue seul]	4'22
CHANT DE SORTIE	25 • <i>Quetzal*</i> (2002), Caroline Marçot (1974)	6'44

* Premier enregistrement mondial / World premiere recording

Chœur l'Échelle. Direction *Missa Grande*, Bruno Procopio. Direction plains-chants et *Quetzal*, Charles Barbier
 Orgue historique de Cuenca, Olivier Houette. Direction artistique Caroline Marçot & Charles Barbier
 SOPRANOS : Véronique Bourin (solo *Quetzal*), Claire Henry-Desbois, Marie Picaut, Luanda Siqueira (S1)
 ALTOS : Karine Audebert (A), Dominique Favat, Camille Merckx, Anne Olivier
 TÉNORS : Charles Barbier (S2), Hervé Lamy (T), Pascal Richardin, Guillaume Zabé
 BASSES : Pierre Boudeville, Igor Bouin, Frédéric Bourreau (B2), Sorin Adrian Dumitrascu (B1)

De l'autre côté des Mers

Lorsque les troupes de Junot arrivèrent enfin à Lisbonne le 30 novembre 1807, ils purent encore distinguer à l'horizon la flotte transportant Maria I^{re}, Reine à l'équilibre mental incertain, le Prince Régent João, et la Cour. Ils allaient traverser toute l'étendue de l'Atlantique, jusqu'au Brésil. Par l'invasion française, l'exotique et tropicale Rio de Janeiro allait devenir (dès 1815) la capitale du Royaume Uni du Portugal, du Brésil et des Algarves, idée tout à fait nouvelle dans l'Europe d'alors. La Cour demeura à Rio de Janeiro jusqu'à ce qu'en 1821, João VI – proclamé roi en février 1818 après la mort de la Reine en mars 1816 – se vit contraint de retourner au Portugal à la suite de la révolution constitutionnelle de 1820. Il laissa derrière lui son fils Pedro, qui devint plus tard le premier Empereur d'un Brésil indépendant mais financièrement affaibli.

Le Luso-Brésilien Marcos António Portugal (né le 24/03/1762 à Lisbonne, mort à Rio de Janeiro, le 17/02/1830), connu plus tard sous le nom de Marco Portogallo, laissa une empreinte durable et significative à la fois en Europe et en Amérique du Sud (Brésil). Il fut le compositeur le plus célèbre que le Brésil ou le Portugal aient jamais connu. Il devait sa renommée internationale à ses opéras, et surtout à ses opéras comiques ; au Portugal et au Brésil en revanche, ce fut surtout sa musique sacrée qui toucha le cœur des gens, et qui resta longtemps au répertoire des églises. L'étendue de son influence dans l'histoire de la musique Luso-Brésilienne reste à évaluer, à cause du manque d'études scientifiques systématiques et de la publication des éditions musicales. Par exemple, en ce qui concerne les œuvres sacrées de Marcos Portugal, l'édition utilisée pour cet enregistrement est la seule édition critique actuellement disponible dans le commerce.¹

Né d'une famille de musiciens – fils et petit-fils de musiciens –, Marcos fut admis en 1771 au *Seminário da Patriarcal* (Séminaire Patriarcal), une académie de musique fondée par le roi João V en 1713, qui forma la plupart des meilleurs musiciens Portugais du 18^{ème} et du début du 19^{ème} siècle. Il y étudia auprès de João de Sousa Carvalho et probablement avec Joaquim dos Santos. Ses premières œuvres – dont sa plus ancienne mais hélas disparue : un *Miserere* de 1776² – remontent à cette époque, durant laquelle Marcos António était pensionnaire dans l'établissement.

En 1780, le jeune étudiant de 18 ans commença à écrire de nouvelles œuvres pour les besoins liturgiques de l'Église Patriarcale et fut employé par la même institution en tant qu'organiste en 1782, tout en produisant des pièces le plus souvent pour 4 (mais aussi pour 5 ou 8) voix mixtes et basse continue. Cependant, ce ne fut qu'en septembre 1787, que son activité professionnelle fut reconnue par la Reine qui lui accorda une augmentation annuelle de son salaire de 50 000 reis, pour atteindre la somme annuelle de 200 000 reis. La reconnaissance unanime de son talent fut portée à la connaissance de la famille royale et le 4 décembre 1782, Maria I^{re} fit la commande d'une messe *com instrumental* (avec orchestre) pour la fête de Sainte Barbe, que l'on avait coutume de célébrer très solennellement à la Chapelle Royale à Queluz. Cette occasion fut de la plus grande importance car elle marqua le début d'une collaboration plus étroite entre Marcos Portugal et la famille royale, et plus particulièrement avec le prince João (qui devint plus tard le roi João VI); cette relation conditionnera le reste de sa vie professionnelle, voire influencera son style.

Jusqu'en 1792, ses activités de compositeur étaient axées essentiellement sur les cérémonies religieuses de l'Église Patriarcale et du Queluz (au palais ou à la chapelle), mais en 1784 environ, il fut nommé *Maestro* au Théâtre Salitre et commença à composer des odes pour les anniversaires royaux, des *intermezzi* et des opéras comiques en portugais.

En septembre 1792, tout en continuant à percevoir son salaire à Lisbonne, Marcos partit tenter sa chance sur un marché très concurrentiel : l'Italie. Sur une période d'à peu près six ans et demi, il créa pas moins de 21 opéras avec un

succès sans précédent. Manoel d'Almeida Carvalhaes, dans son ouvrage de référence, *Marcos Portugal na sua música dramática* (Marcos Portugal et sa musique dramatique)³ décrit de façon exhaustive les premières et la diffusion des opéras du compositeur : entre 1793 et la deuxième décennie du 19ème siècle, il y eut environ 400 ouvrages créés et mis en scène (ce qui représenta des milliers de spectacles) dans plus de 100 grandes villes et capitales dont Lisbonne, Vienne, Paris, Londres, Dublin, Barcelone, Madrid, Berlin, Hambourg, St Petersbourg et Rio de Janeiro. Deux opéras comiques sont particulièrement remarquables par le nombre assez impressionnant de productions (plus de 70 chacun) : *La confuzione della somiglianza, ossiano I due gobbi* (Florence, 1793) et *La donna di genio volubile* (Venise, 1796). Partout en Europe, la critique était unanimement conquise par les opéras de Marco Portogallo.

De retour à Lisbonne en 1800, on lui proposa deux des postes les plus importants dans le royaume : Maître de chapelle au *Seminário da Patriarcal* et *Maestro* au *Real Teatro de São Carlos* (Théâtre Royal de São Carlos). Durant cette période il composa 12 *opere serie*, créant des rôles pour des chanteurs tels que Girolamo Crescentini (5 rôles) et Angelica Catalani (10 rôles). Après avoir quitté Lisbonne en 1806, Catalani devint une des plus grandes divas de tous les temps et contribua à la renommée de Portogallo, puisqu'elle interprétait systématiquement une des arias du compositeur dans ses récitals, notamment l'aria "Son Regina".

Le compositeur ne fut pas du voyage lorsque la Cour prit la mer ce 29 novembre 1807. Plus tard cependant, il fut appelé par le Régent pour cause urgente "à venir LE servir à cette Cour (Rio de Janeiro)" et arriva le 11 juin 1811. Il est vrai que le monarque voulait qu'il soit le maître de musique de son fils et de ses filles (Maria Isabel, née en 1797, Pedro né en 1798, Maria Francisca née en 1800 et Isabel Maria née en 1801.) mais le rôle qu'il réservait à Marcos s'inscrivait dans une stratégie plus complète, comme en atteste la lettre qu'il reçut moins de quatre mois après son arrivée :

[...] Comme il est impératif pour le déorum et la décence, que les pièces musicales, qui doivent être données dans les théâtres publics de cette Cour, **les jours lors desquels le Prince Régent notre Seigneur nous honore de Sa présence**, doivent être exécutées avec la régularité et le bon ordre, qui seyent à ces occasions, et comme ces qualités d'intelligence et de valeur nécessaires à l'organisation et à la bonne marche de ces Spectacles se trouvent réunies en votre personne, il Lui plaît de vous charger de leur conception et direction [...] ⁴

Les mots imprimés en caractères gras sont fort révélateurs : les cérémonies publiques auxquelles assistait le Prince Régent étaient d'un autre niveau d'importance et laissaient supposer une mise en scène élaborée. Elles pouvaient avoir comme cadre non seulement des théâtres mais aussi la Chapelle Royale, pour laquelle Marcos Portugal dédiait l'essentiel de sa production et de ses compositions à Rio de Janeiro. Dans l'esprit du Prince João, la musique sacrée que son compositeur préféré développait depuis une quinzaine d'années constituait un ingrédient essentiel de la démonstration de la représentation symbolique du pouvoir royal. Ce compositeur ne se contentait pas de composer et de choisir la musique ; il s'assurait également de la bonne marche et du "bon ordre" des cérémonies. Il remplissait, dans le sens le plus large du terme, la fonction de Directeur de Musique de la Cour.

Le caractère virtuose et dramatique de la musique de Marcos Portugal mit en valeur les exploits techniques et les capacités expressives des solistes, et surtout des castrats – les préférés du Prince Régent – puisqu'il écrivait en fonction des possibilités techniques et expressives de chaque chanteur. Le talent des castrats italiens, avec l'esthétique qu'ils représentaient, jouait un rôle important dans la démonstration du pouvoir royal : Sa Majesté n'hésita pas à leur payer 100 000 reis par mois, exactement le double du salaire du Maître de Chapelle, le père José Maurício Nunes Garcia, et le double du salaire de Marcos Portugal !

Lors de la fête d'anniversaire du prince Pedro le 12 octobre 1820, quelques mois avant que la Cour ne rentre au Portugal, le roi João VI distribua de nombreux titres et faveurs : le Maître de Musique de Leurs Altesses Royales reçut la distinction importante de Commandeur de l'Ordre du Christ.

La place accordée à la musique à la Chapelle Impériale changea radicalement avec le retour de la Cour au Portugal en 1821 et avec l'indépendance du Brésil l'année suivante. D'un côté, certains des musiciens qui travaillaient pour le roi du Portugal prirent le parti de suivre leur roi outre-Atlantique (ce n'était cependant pas le cas pour les castrats) ; mais d'autre part, les difficultés financières eurent comme conséquence des compressions budgétaires, d'où des cérémonies de gala moins fréquentes et une baisse du niveau musical.

Marcos Portugal, dont le salaire resta inchangé, décida de rester à Rio pour servir le nouvel Empereur. À partir du 1^{er} janvier 1825, il fut également nommé Maître de Musique des Princesses Impériales, les filles de l'Empereur : Maria da Gloria, née le 4 avril 1819, et Januária Maria, née le 11 mars 1822. Après s'être dévoué à la Reine Maria I^{re} et à celui qui fut d'abord le prince et ensuite le roi João VI pendant 40 ans, Marcos António Portugal consacra les 9 dernières années de sa vie à Pedro I^{er}, Empereur du Brésil, sans, il est vrai, la gloire qu'il avait connue auparavant, mais, semble-t-il, aussi apprécié du fils (son élève dévoué et conscientieux) qu'il l'avait été par le père.

Selon l'Article 6.§ 4° de la première Constitution Brésilienne (1824), il devint citoyen brésilien. Marcos composa aussi un Hymne pour l'Indépendance du Brésil (1822), qui fut chanté pendant plusieurs décennies aux célébrations du 7 septembre.

Il mourut d'une attaque cérébrale le 17 février 1830.

***Missa Grande* et musique sacrée**

On peut dire de Marcos Portugal que sa carrière de compositeur d'opéras s'acheva en 1806 avec sa dernière représentation pour le Théâtre São Carlos. Sa production de musique sacrée, en revanche, continua ininterrompue, depuis ses années étudiantes au Séminaire Patriarcal jusqu'aux dernières années de sa vie à Rio de Janeiro, où il passa 19 ans. L'ensemble d'œuvres correspondant à ce volet de sa production musicale, composées pour l'Eglise Patriarcale et pour les différentes Chapelles Royales (Queluz, Bemposta, Mafra, Rio de Janeiro), sans oublier les commandes privées/provenant d'individus, est non seulement énorme (environ 200 œuvres), mais contrairement aux opéras, vite supplantés par ceux de Rossini et ses contemporains, resta au répertoire des églises portugaises et brésiliennes jusqu'à l'aube du 20^{ème} siècle. Trois œuvres sacrées, notamment : la grand-messe en mi bémol majeur (env. 1782-1790, P 01.09), les *Matines à Notre Dame de la Conception* en do majeur (1802, P 03.05) et un *Te Deum* en ré majeur (1802, P 04.08)⁵ devinrent emblématiques, comme en témoignent les nombreux exemplaires encore existants ainsi que les différentes versions.

Un autre aspect significatif d'une partie de ce répertoire encore méconnu est le fait qu'il fut créé à des fins très précises : à partir de 1795 au moins, il suivait une évolution stylistique conçue afin de mettre en valeur la démonstration du Pouvoir Royal, surtout dans des manifestations qui revêtaient une importance sociopolitique tournant autour de la personne et de la présence symbolique du Prince Régent, devenu plus tard le roi João VI.

Le cas de la première de ces trois œuvres, composée quelques années avant les deux autres, est un peu différent car elle a comme origine une des premières Commissions Royales portugaises. Il s'agit probablement d'une messe qui date de 1782, chantée à Queluz pour la Sainte Barbe, habituellement fêtée en grande pompe ; ce qui ne posait pas de problème, car la Chambre Royale Portugaise s'enorgueillissait d'un orchestre dont la qualité et l'effectif étaient

sans égal. Par ailleurs, les chantres/chanteurs de la Chapelle Royale – principalement des italiens, et des meilleurs – étaient soigneusement choisis dans leur pays d'origine. Les parties de soprano et d'alto étaient toujours assurées par des castrats, et cette messe ne devait pas faire exception à la règle.

Dans une grande opération de recherche menée dans le monde entier, on a pu trouver 80 exemplaires manuscrits encore existants (parfois complets, parfois non) dans 29 archives ou bibliothèques (au Portugal et au Brésil), concernant 15 versions différentes. Comme ce nombre ne représente forcément qu'un échantillon partiel du nombre total d'exemplaires qui ont dû exister (entre 20 et 25%), et compte tenu du fait que l'œuvre ne fut jamais publiée (dans une maison d'édition), c'est un nombre assez révélateur et plutôt impressionnant.

Exemple magnifique d'écriture *concertato* – dans laquelle solistes et chœur se succèdent et dialoguent – la *Missa Grande* allait constituer une référence dans la musique sacrée luso-brésilienne de la fin du 18^{ème} siècle jusqu'à la fin du 19^{ème}. Cette conclusion s'impose non seulement en raison de la grande quantité de manuscrits et de versions qui nous restent encore, mais également vu les citations qu'on trouve dans l'œuvre d'autres compositeurs, et des références provenant de plusieurs sources secondaires.

Au milieu du 19^{ème} siècle l'œuvre était connue sous le nom de *Missa Grande* (grand-messe) en raison de la longueur du "Domine Deus" (écrit pour sextuor : 2 sopranos, alto, ténor, et 2 basses) et du "Quoniam tu solus" (pour 2 sopranos), sans parler du "Christe" et "In Gloria Dei Patri", deux fugues complexes. En fait, il y a une nette disproportion entre les deux parties qui constituent la messe ; en utilisant la terminologie contemporaine, la Messe (Kyrie, Gloria) est beaucoup plus longue – environ 40 minutes – que le Credo (Credo, Sanctus, Agnus Dei) qui ne dure que 17 minutes. Il est possible que ce type de modèle ait ses origines dans la Messe Napolitaine *Missa di Gloria*, qui ne comportait que le Kyrie et le Gloria « allongés », divisés en sections autonomes, comme la *Missa Cantata* ; c'est clairement le cas de la messe qui est l'objet de notre réflexion.

Le résultat était en quelque sorte un divorce entre la musique et la liturgie, au point de déséquilibrer l'office. Cette pratique semble avoir été plus courante dans le contexte de la cour, ce qui est tout à fait compréhensible quand on se rappelle que cette messe avait été l'objet d'une commande royale ; il n'est donc pas étonnant que les principes liturgiques passaient bien après les considérations d'ordre sociopolitique, avec la cérémonie et la grandiloquence qui s'ensuivaient.

La version originale a dû connaître un impact et un succès considérables, puisque peu de temps après, Marcos Portugal sortit une version avec basse chiffrée. On imagine aisément le compositeur se trouvant dans l'obligation de se soumettre aux demandes insistantes de personnalités aristocratiques ou ecclésiastiques désireuses d'entendre résonner cette musique dans leurs propres chapelles mais disposant de possibilités instrumentales limitées, sans commune mesure avec celles dont la Chambre Royale pouvait s'enorgueillir. L'hypothèse la plus plausible est que la version pour basse continue fut commandée par un aristocrate inconnu, avec, pour conséquence une plus grande diffusion de l'œuvre qui devenait du coup beaucoup plus accessible. Les parties/lignes vocales restent pratiquement les mêmes, et la partie de continuo convenait parfaitement aux qualités d'expression et de timbre des orgues portugais de l'époque, comme ceux qui étaient fabriqués par Machado et Cerveira dans les années 1780. Dans cette version pour basse continue la *Missa Grande* est ponctuée de plains-chants (avec les textes de l'Ordinaire de la messe).

ANTÓNIO JORGE MARQUES. Lisbonne, 10/05/2012

¹ Marcos Portugal, *Missa Grande*, Lisboa, Coro de Câmara de Lisboa, 2009, une édition en portugais et en anglais préparée par António Jorge Marques et disponible sur www.marcosportugal.com.

² Marcos Portugal écrivit un inventaire de ses œuvres en 1809 mais le mettait à jour seulement jusqu'en 1816. Cet inventaire signé, écrit de sa main, était perdu mais était publié par Manuel de Araújo PORTO-ALEGRE in *Revista Trimensal do Instituto Historico Geographico e Etnographico do Brasil*, Tomo XXII, 1859, pp. 488-503. Ce *Miserere* est inclus dans l'inventaire.

³ Lisboa, Typographia Castro Irmão, 1910 et 1916 (Supplément).

⁴ Lettre envoyée à Marcos Portugal par le Conte de Aguiar, datée du 9 Octobre 1811. Livro 4º da Corte (1811-12), Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, Série Interior – Gabinete do Ministro, IJJ¹ 186, f. 82v.

⁵ Les chiffres 01.09, 03.05 et 04.08 se trouvent dans le catalogue thématique de musique sacrée portugaise. P = Portugal. V. António Jorge MARQUES, *A obra religiosa de Marcos António Portugal (1762-1830): catálogo temático, crítica de fontes e de texto, proposta de cronologia* [The sacred works of Marcos António Portugal (1762-1830): thematic catalogue, source and text criticism, chronology proposal], Lisboa, Biblioteca Nacional/CESEM, 2012.

Les orgues De la Orden de la cathédrale de Cuenca : vers la conquête de la plus haute expression de l'orgue ibérique

L'instrument que l'on appelle généralement orgue ibérique, doit être entendu comme celui qui s'est développé à partir de l'orgue de racine castillane, qui avait pour caractéristique fondamentale le clavier coupé ou de *medio registro*, importante innovation technique née en Castille dans les années 1560-70, issue de l'activité de facteurs d'orgues espagnols et flamands, et sur laquelle l'éminent compositeur Francisco Correa de Arauxo écrivit, en 1626, dans son *Facultad Organica* : « invention célèbre et très en vogue dans le royaume de Castille, bien que pas connue ailleurs [traduction de l'auteur] ». Selon le célèbre historien de l'évolution de l'orgue espagnol, Louis Jambou, la fonctionnalité du clavier coupé s'oriente vers le « contraste entre les blocs (basses et dessus) et, surtout, contraste entre voix soliste (basses ou dessous) et bloc ou masse sonore opposée [traduction de l'auteur] ». Deux autres innovations advenues grâce à l'importante expansion de facteurs d'orgues d'origine vasque-navarraise au centre de la Péninsule Ibérique à partir de la deuxième moitié du 17^{ème} siècle et dont la figure de proue fut le franciscain Joseph de Echevarría -aidé, bien sûr, d'un autre franciscain, frère Domingo de Aguirre, dont nous reparlerons ensuite - conduiront l'instrument à son ultime étape de développement et de splendeur : les *arcas de ecos* (boîtes expressives) et l'emplacement des anches à corps réel en façade en artillerie. La première réalisation de ce concept préliminaire se trouvait dans l'orgue que frère Echevarría construisit vers 1670 à San Diego d'Alcalá de Henares, instrument doté d'un *Clarín* (Clairon) de main droite placé horizontalement en façade, ainsi que d'une Flûte bouchée et d'un Cornet de main droite, renfermés dans son *arpa de ecos* correspondante. Ces innovations essentielles et décisives évolueront -de la main d'autres facteurs d'orgues composant une authentique école echevarría ramifiée en plusieurs branches partout dans la Péninsule- vers l'établissement d'un modèle instrumental fondé sur plusieurs plans sonores contrastants qui, dépassant l'aspect auditif, s'imposera définitivement au milieu du 18^{ème} siècle, en tant qu'architecture spatiale et sonore.

Dans cette recherche de nouvelles spatialités sonores caractérisant un orgue ibérique à son apogée, Séville prend l'avant-garde. Au début du 18^{ème} siècle, l'emplacement d'orgues doubles visuellement identiques dans l'enceinte du

chœur-bas des cathédrales espagnoles -*in cornu Evangelii et in cornu Epistolae*- et juste sous la première travée de la nef principale de l'église à partir du transept, favorise la création d'une deuxième façade sonore, tournée vers la nef latérale de l'édifice, opposée ainsi à la façade principale de l'orgue faisant face à celle de l'instrument jumeau réfléchi sur l'autre côté du chœur. Les orgues doubles que Domingo de Aguirre conçoit pour la cathédrale hispalense en 1724 se composent chacun de deux façades avec leurs tuyaux en montre, tout autant que d'une double *cadereta exterior* (positif de dos). Cependant, pour des raisons plus économiques que techniques, entraînées par les délibérations du chapitre sévillan, la façade postérieure des orgues, cette « chose admirable, cet ornement unique en Europe [traduction de l'auteur] », selon les paroles de son propre créateur, ne concerne plus que l'aspect visuel, étant donné que ses huit premiers tuyaux -correspondant aux *Contras* (Contrebasse) de 26 empans- sont tout simplement réels, les autres demeurant des *canónigos* (tuyaux muets). Malgré cela, après la mort du maître organier franciscain, survenue en 1725, l'idéal de cette deuxième façade effectivement sonore fut pleinement accompli dans les orgues sévillans par la main de son disciple Diego de Orio (c. 1732), qui l'a dotée d'une montre respectivement de 26 et 13 empans, ainsi que d'une batterie d'anches en artillerie et de son positif de dos correspondant. La façade collatérale ou postérieure atteint, ainsi, une dimension sonore indépendante, s'imposant d'ailleurs en tant qu'authentique nécessité, eu égard au prestige de ces instruments.

Ce serait après un séjour à Séville en 1778 que le maître organier de la cathédrale de Cuenca, Julián de la Orden, provenant d'une famille de facteurs d'orgues active à Barchín del Hoyo (Cuenca), aurait conçu une *cadereta extérieure* garnissant les façades postérieures des orgues jumeaux dont il avait soumis le projet quelques mois auparavant à l'appréciation du chapitre de la cathédrale de Málaga, ce qui témoigne de l'empreinte solide que les orgues sévillans imaginés en 1724 par Aguirre lui avaient imprimée. Les orgues *malagueños* de De la Orden se composent chacun de trois claviers activant, au moyen de mécanismes ingénieux, cinq instruments, en tous points correspondants entre l'Épître et l'Evangile, à savoir : l'orgue de la façade du chœur et son positif de dos correspondant, l'orgue de la façade de la nef garni de son positif de dos et une *cadereta de ecos*, mise dans le buffet de l'orgue principal. Les mécanismes complexes réalisés par De la Orden permettent, aussi, l'accouplement des instruments, de trois en trois (positif de dos du chœur + *cadereta de ecos* + orgue du chœur / orgue du chœur + orgue de la nef + positif de dos de la nef), ce qui rend possible une exécution et un dialogue incomparables au niveau de tous les *ecos* (piano) et *contraecos* (forte) émis par les instruments, ceux-ci redoublés et réfléchis sur les deux côtés du chœur-bas de la cathédrale, au centre duquel se trouve l'axe de cette véritable et extraordinaire symétrie spatiale et sonore.

Bien que ces formidables machines ne soient pas moins que le chef d'œuvre incontestable et le point d'aboutissement absolu d'un processus de longue haleine dont le germe avait été planté à Alcalá de Henares par frère Echevarría, les orgues jumeaux que De la Orden a érigés entre 1768 et 1770 dans la cathédrale de Cuenca en restent l'ensemble le plus ancien et le plus authentique toujours conservé. Par ailleurs, ces orgues ont été récemment rénovés selon les plus hauts concepts de restauration d'instruments historiques pratiqués de nos jours, grâce à la maîtrise et au dévouement mis en œuvre par l'atelier des frères Frédéric et Yann Desmottes (Landete, Cuenca). Dans cette mesure, ces instruments d'exception doivent être particulièrement estimés en tant que point de repère et témoin vivant de la hardiesse et de l'esprit novateur qui ont toujours animé les facteurs d'orgues espagnols durant plus de deux siècles, depuis la déjà lointaine partition du clavier réalisée en Castille au dernier tiers du 16^{ème} siècle, jusqu'à la conquête de l'expression majeure de l'orgue ibérique à Málaga.

De ces deux instruments conquenses, réfléchis visuellement l'un sur l'autre par l'intermédiaire de magnifiques façades néoclassiques dorées, conçues par José Martín de Aldehuela, le plus grand, placé du côté de l'Epître, se compose

de deux claviers qui commandent trois orgues : l'orgue majeur (disposé entre les façades du chœur et de la nef) et les positifs de dos et intérieur. Cet orgue d'Epître est doté d'un système précurseur qui annonce celui de Málaga, permettant à un seul clavier d'actionner deux orgues à la fois - c'est-à-dire *cadereta* intérieure seule et *cadereta* intérieure + *cadereta* extérieure. L'organiste a ainsi à sa disposition : a) trois plans sonores contrastants, soit au niveau des Fonds (registres simples en consonance d'octave), soit du *Lleno* ou Plein-Jeu (orgue majeur, *cadereta* intérieure + *cadereta* extérieure, *cadereta* intérieure seule) ; b) deux plans sonores au niveau du *Lleno de Lengüetería* ou Grand-Jeu (orgue majeur et *cadereta* intérieure) ; c) cinq plans sonores au niveau du Cornet (sur l'orgue majeur : *Corneta Magna* de VII rangées, *Corneta* de VI rangées mise en *arca de ecos* avec son mécanisme d'expression - *eco, contraeco y suspensión* - et sur la *cadereta* intérieure : *Corneta de ecos* mise dans son boîte expressive correspondante), hormis la *Tolosana* (Cornet de 6 empans et demi) existant dedans la *cadereta* extérieure ; d) deux plans sonores concernant deux registres solistes de main droite appartenant à la *cadereta* intérieure, tous les deux mis en *arca de ecos* avec leur expression correspondante : le *Violón de ecos* et le *Clarín de ecos*. Cette surprenante richesse augmente considérablement la multiplicité des plans sonores d'un instrument composé tout simplement de deux claviers. Son utilisation pour l'expression de la musique sacrée de Marcos Portugal -conçue et interprétée sur des instruments portugais de transition entre les 18^{ème} et 19^{ème} siècles, ayant, malgré quelques exceptions rarissimes, un seul clavier, et dotés d'un mécanisme permettant une opposition immédiate entre *Flautado* (Principal) et *Cheio de Vozes* (Plein-Jeu) ou *Cheio de Palhetas* (Grand-Jeu)- offre à l'organiste des possibilités encore plus variées dans le sens d'un *chiaroscuro* en détail et en profondeur, conférant, ainsi, à cet enregistrement de la grand-messe du fameux compositeur portugais -dont on célèbre cette année 2012 le 250^{ème} anniversaire de la naissance- une grâce et un raffinement expressifs jusque-là inattendus.

MARCO BRESCIA
Université Sorbonne-Paris IV / Université Nouvelle de Lisbonne

Composition de l'orgue de l'Epître de la Cathédrale de Cuenca *The Composition of Cuenca Cathedral's Epistle Organ*

Órgano Mayor

Main gauche (*left hand*)

Dulzaina
Trompeta de campana
Trompeta de batalla
Bajoncillo
Violeta

Main droite (*right hand*)

Dulzaina
Trompeta magna exterior
Clarín de campana
Clarín de batalla
Chirimía alta

Contrabajo
Flautado mayor
Violón
Octava tapada
Octava
Clarón
Nazardo en 12^a
Docena
Quincena
Nazardo en 15^a
Nazardo en 17^a
Decinovena
Lleno IV
Címbala IV
Sobrecímbala III

Trompeta real 1^a
Trompeta real 2^a
Chirimía
Cascabelada

Contrabajo
Flautado mayor
Flauta travesera II
Corneta magna VII / Eco VI
Violón
Flauta dulce II
Octava tapada
Octava
Clarón
Nazardo en 12^a
Nazardo en 15^a
Nazardo en 17^a - 19^a
Docena
Quincena
Decinovena
Lleno IV
Címbala IV
Sobrecímbala III

Tenor de Chirimía
Trompeta magna interior
Trompeta real 1^a
Trompeta real 2^a

Cadereta interior

Violón
Octava tapada
Quincena
Diecisetena
Decinovena
Lleno IV

Trompeta real
Bajoncillo

Violón
Octava tapada
Quincena
Diecisetena
Decinovena
Lleno IV
Corneta de ecos
Violón de ecos
Clarín de eco
Trompeta magna
Trompeta real

Cadereta exterior

Flautado
Quincena
Lleno III

Tiorba
Clarinete

Pedal

Contras de 26 et 13 empans

Quetzal

Sur les ailes de cet oiseau exotique d'outre-atlantique aux longues plumes chatoyantes de couleurs vives, voici une histoire imaginaire des Antilles. Quatre chansons s'y juxtaposent : un chant de pâtres, une berceuse guadeloupéenne, une complainte amoureuse de marins bretons -premiers à construire les ports des négriers- et une sorte de sérénade corse à Joséphine, en souvenir de l'épouse martiniquaise de Napoléon.

Chacune développe ses caractéristiques particulières ; la première multiplie les échos, la deuxième, monodique et sans texte, improvise des phonèmes proches des consonances africaines, la troisième réunit une homophonie dense, avant de s'effilocher sur la scansion des refrains de la dernière. Toutes, enfin se superposent, et respectent les ancestraux procédés de canons et d'hétérophonie d'un contrepoint décalé. L'ensemble offre à l'auditeur un pot pourri métissé, dans lequel le mélange des langues forme un drôle de créole...

CAROLINE MARÇOT

Chœur l'Échelle

L'échelle est un merveilleux outil qui accompagne l'Homme dans sa traversée des siècles.

Indispensable au navigateur, qui l'assure nœud par nœud sur une corde, l'échelle est présente partout sur les vaisseaux qui donnent naissance aux premières hégémonies économiques et marchandes internationales.

L'échelle tisse ses mailles le long des mats, des voiles, des carènes, et, sur les pilotis des pontons provisoires à fleur d'eau, aide à l'échange du contenu des cales.

Ainsi, à la Renaissance, quelques cités portuaires d'Orient et d'Asie portent le beau nom d'Échelles avant de devenir les comptoirs exotiques des Indes.

Dans le même temps, ce mot d'échelle désigne tout ce qui s'étage, se mesure, grimpe, situe, propose d'atteindre, d'équilibrer et de progresser : ainsi l'échelle de Jacob, les échelles de valeurs, les échelles chromatiques, et les multiples échelles musicales. Toujours indispensable à l'Homme d'aujourd'hui, elle lui permet de structurer sa biodiversité sociale et culturelle.

La direction artistique du Chœur l'Échelle, assurée par Caroline Marçot et Charles Barbier, propose une saison de chefs invités à faire travailler l'ensemble chacun dans leur répertoire de prédilection.

A mi-chemin entre l'ensemble vocal et le chœur de chambre, Le Chœur l'Échelle trouve sa voie personnelle entre musique historique et musique improvisée. En fonction du style, chaque chanteur investi est capable d'être soliste, et désireux de mettre l'étendue de ses possibilités et toute sa tessiture au service du répertoire interprété.

En marge des productions à grand effectif, se développent plusieurs programmes *a capella*, nécessaires à l'expression des qualités virtuoses du chœur. Ainsi, pour commencer, une *Missa grande* de Marcos Portugal, en collaboration avec Bruno Procopio, continuiste de renom et spécialiste des répertoires baroques brésilien et portugais au Brésil. Suit un programme italien du XXème siècle, *paroles gelées*, mettant à l'honneur Luigi Dallapiccola, Bruno Maderna, Luigi Nono, Goffredo Petrassi et Giacinto Scelsi.

Across the sea

When Junot's troops finally arrived in Lisbon on 30th November 1807, they still saw, against the horizon, the fleet that carried the deranged Queen, Maria I, the Prince Regent, João, and the Court, all the way across the Atlantic, to Brazil. As a result of the French invasion, tropical and exotic Rio de Janeiro was to become (from 1815) the capital of the United Kingdom of Portugal, Brazil and Algarves, something unheard of in Europe's history. The Court remained in Rio de Janeiro until 1821, when King João VI – acclaimed in February 1818 after the death of the Queen in March 1816 – was forced to return to Portugal on the advent of the constitutional revolution of 1820, leaving behind his son Pedro, who later became the first Emperor of an independent and financially weakened Brazil.

The Luso-Brazilian Marcos António Portugal (Lisbon, 24.03.1762 – Rio de Janeiro, 17.02.1830), who became known internationally as Marco Portogallo, left a consistent and significant mark in both Europe and South America (Brazil). He was the most famous of all Portuguese or Brazilian composers, ever. His international renown was due to his operas, and especially his comic operas, but in Portugal and Brazil, on the other hand, it was mainly his sacred music that touched people's hearts, and endured for several generations in the churches' repertoire. The extent of his influence in Luso-Brazilian's music history is still in want of evaluation, due to the lack of systematic and comprehensive scientific studies and music editions. For example, as far as Marcos Portugal's sacred works are concerned, the edition being used for this recording is the only existing critical edition commercially available.¹

Born into a musical family – being the son and great grandson of musicians –, Marcos was admitted to the Seminário da Patriarcal (Patriarchal Seminary) in 1771, a music school founded by King João V in 1713, responsible for the training of almost all of the best Portuguese musicians of the 18th and early 19th centuries. There he studied with João de Sousa Carvalho and probably with José Joaquim dos Santos. His first works – including the oldest but not extant work: a *Miserere* from 1776² – date from such time when Marcos António was an intern student there.

In 1780, the 18-year-old student started writing new music for the Patriarchal Church's liturgical functions, and was hired by the same institution as organist in 1782, whilst continuing to provide new music, usually for 4 (but also for 5 or 8) mixed voices and *basso continuo*. However, it was only in September 1787 that the professional activity as composer was acknowledged by the Queen, and he received a corresponding annual raise in salary of fifty thousand reis (50\$000), to achieve the sum of two hundred thousand reis (200\$000). The widespread recognition of his talent soon reached the Royal Family and, on 4th December 1782, Maria I commissioned a mass *com instrumental* (with orchestra) for the Feast of Saint Barbara, usually celebrated with solemnity at the Royal Chapel, Queluz. This occasion was of the utmost importance since it marked the beginning of a closer collaboration between Marcos Portugal and the Royal Family, and particularly Prince João (later King João VI), a relationship that would condition the rest of his professional life, and even influence his style.

Until 1792 his compositional activity was centered on the religious ceremonies taking place at the Patriarchal Church and Queluz (Palace or chapel), but around 1784 he was appointed *Maestro* at the Salitre Theatre, and also started composing royal birthday odes, *entremeses* (*intermezzi*), and comic operas in Portuguese.

In September 1792, while continuing to receive his salary in Lisbon, Marcos left to try his luck in a very competitive market: Italy. During a period of about six and a half years he premiered at least 21 operas, with unprecedented success. Manoel d' Almeida Carvalhaes painstakingly describes the phenomenon of the premieres and dissemination of the composer's operas in the seminal work *Marcos Portugal na sua música dramática* [*Marcos Portugal in his dramatic*

music]:³ between 1793 and the second decade of the 19th century there were about 400 premieres and staged productions (implying thousands of performances) in more than 100 cities, including Lisbon, Vienna, Paris, London, Dublin, Barcelona, Madrid, Berlin, Hamburg, Saint Petersburg and Rio de Janeiro. Two comic operas stand out with regard to the sheer number of productions – more than 70 each: *La confusione della somiglianza, ossiano I due gobbi* (Florence, 1793), and *La donna di genio volubile* (Venice, 1796). Marco Portogallo's operas were critically acclaimed in the whole of Europe.

Back to Lisbon in 1800 he was offered two of the most significant music positions in the Kingdom: Music Master at the Seminário da Patriarcal and *Maestro* at the Real Teatro de São Carlos (São Carlos Royal Theatre). During this period he produced 12 *opere serie* creating roles for singers like Girolamo Crescentini (5 roles) and Angelica Catalani (10 roles). After leaving Lisbon in 1806, Catalani went on to become one of the greatest *divas* of all time, and contribute for Marco Portogallo's global fame, since she always included at least one of his arias in her recitals, notably the aria *Son Regina*.

The composer was not among those who departed to Brazil with the Portuguese Court on 29th November 1807. He was later called as a matter of urgency by the Prince Regent to "go and serve Him at this [Rio de Janeiro] Court", arriving on 11th June 1811. It is true that the Monarch wanted him to be the Music Master to his son and daughters – Maria Isabel (born 1797), Pedro (born 1798), Maria Francisca (born 1800) and Isabel Maria (born 1801) –, but the role he had reserved for Marcos, was inscribed in a more comprehensive strategy, as can be inferred from the letter received less than 4 months after his arrival:

[...] It being required by decorum and decency, that the Pieces of Music, that are to be staged at the Public Theatres of this Court ***on the days that the Prince Regent Our Lord honours us with His presence***, should be executed with the regularity, and good order, that are indispensable on these occasions, and there being united in Your Person all the circumstances of intelligence and worth needed to regulate and conduct such Spectacles properly: It pleases Him to charge you with overseeing and directing them. [...] ⁴

The highlighted text is revealing: the public ceremonies attended by the Prince Regent were of another level of importance and implied an elaborate *mise en scène*. They included appearances not only in theatres but also in the Royal Chapel, for which Marcos Portugal dedicated the great majority of his output in Rio de Janeiro. In the mind of Prince João, the sacred music that his favourite composer had been developing for at least 15 years was one of the essential ingredients of the spectacle of the symbolic representation of Royal Power. He not only wrote and chose the music, but made sure everything ran smoothly and in 'good order'. In the widest sense, his function was that of a Director of Court Music.

The composer's virtuosic and dramatic music enhanced the technical and expressive capacities of the soloists and, particularly, of the *castrati* – the Prince Regent's personal favourites –, since he wrote for the individual technical and expressive characteristics of each singer. The talents of the Italian *castrati* and the aesthetic they represented were an important part of the spectacle of exhibition of Royal Power: His Majesty was prepared to pay them 100\$000 reis per month, exactly double the Chapel Master's salary, Father José Maurício Nunes Garcia, and double the salary of Marcos Portugal!

Celebrating the birthday of Prince Pedro, on 12th October 1820, and a few months before the return of the Court to Portugal, King João VI distributed many titles and graces: the Music Master of Their Royal Highnesses was honoured with the important Commend of the Order of Christ.

The situation of music at the Imperial Chapel altered radically with the return of the Court to Portugal in 1821 and with Brazil's independence the following year. Not only did some of the musicians working for the King of Portugal cross the Atlantic (not the *castrati* however), but financial difficulties led to increasing budget cuts, resulting in the diminution of gala ceremonies and in a fall in the standard of the music performed.

Marcos Portugal, whose salary remained unchanged, decided to stay in Rio de Janeiro serving the new Emperor. From 1st January 1825, he was also appointed Music Master of the Imperial Princesses, the Emperor's daughters, Maria da Glória (born on 4th April 1819) and Januária Maria (born on 11th March 1822). After remaining loyal to Queen Maria I and the Prince, later King João VI, for 40 years, Marcos António Portugal dedicated the last 9 years of his life to the Emperor of Brazil, Pedro I, without the former glory, it is true, but apparently as esteemed by the son (his dedicated pupil) as he had been by the father.

In accordance with Article 6. § 4º of the first *Brazilian Constitution* (1824), he became a Brazilian citizen. Marcos also wrote an *Anthem for the Independence of Brazil* (1822) sung at the 7th September celebrations for several decades.

He died of a stroke on 17th February 1830.

***Missa Grande* and the sacred music**

While Portugal's operatic career virtually ended in 1806, with his last opera for the São Carlos Theatre, his sacred music output spanned his entire professional life, from the time when he was still a student at the seminary, until his last years in Rio de Janeiro, where he lived for 19 years. The *corpus* pertaining to this production, written for the Patriarchal Church and for the various Royal Chapels (Queluz, Bemposta, Mafra, Rio de Janeiro), and including private commissions, is not only enormous (around 200 works), but unlike the operas – quickly supplanted by Rossini's and his contemporaries' –, remained in the repertoire of the Portuguese and Brazilian churches until the beginning of the 20th century. Notably, three works – *Missa Grande* in E b major (c.1782-1790, P 01.09), *Matins of Our Lady of Conception* in C major (1802, P 03.05), and a *Te Deum* in D major (1802, P 04.08)⁵ – became paradigmatic, as the numerous extant specimens and different versions bear witness.

Another significant aspect of a part of this still unknown and unstudied repertoire, is the fact that it was deliberately created and, from at least 1795 onwards, stylistically developed, to enhance the staging of Royal Power, specially in events of socio-political importance which revolved around the physical (and symbolic) presence of the Prince Regent, later King João VI.

The earlier case of the *Missa Grande* is somewhat different however, since it originated in one of Portugal's first Royal commissions. It probably refers to a mass dating from 1782, sung at Queluz for the Feast of Saint Barbara, usually celebrated with magnificence. This posed no problem, since the Portuguese Royal Chamber boasted an unsurpassed orchestra in quality and numbers, and the singers of the Royal Chapel – mostly Italians, and the best available – were carefully chosen in their country of origin. The soprano and alto parts were always sung by *castrati*, and this mass was certainly no exception.

In an extensive worldwide research, it was possible to find 80 extant manuscript specimens (complete or incomplete) in 29 archives/libraries (in Portugal and Brazil), concerning 15 different versions. Since this number necessarily

represents a partial perspective of the total number of copies that ever existed (between 20 and 25%), and considering that the work was never published, it is a rather revealing and impressive number.

A fine example of *concertato* writing – in which soloists and choir alternate and dialogue –, the *Missa Grande* would remain a paradigm of Portuguese/Brazilian sacred music from late 18th century until the end of the 19th century. This evidence follows not only from the great quantity of extant manuscripts and versions, but also from the citations found in the work of other composers, and from references in several secondary sources.

In the middle of the 19th century the work was known as *Missa Grande* (*Great Mass*), by virtue of the long *Domine Deus* (for sextet: 2 sopranos, alto, tenor, 2 basses) and *Quoniam tu solus* (2 sopranos), as well as the *Christe* and the *In gloria Dei Patri*, two involved *fugati*. In fact, there is a clear disproportion between the two parts that make up the Mass: to use the contemporary terminology, the Mass (*Kyrie, Gloria*) is much longer and elaborate – about 40 minutes – than the Credo (*Credo, Sanctus, Agnus Dei* – only about 17 minutes. It is possible that this type of model derives from the Neapolitan *Messa di Gloria*, consisting of only the enlarged *Kyrie* and *Gloria*, divided in autonomous sections, like the *missa-cantata*, clearly the case of the mass under consideration. This resulted in an estrangement of music from liturgy, to the point of upsetting the equilibrium of the divine service. Understandably this practice seems to have been more common in courtly circumstances (this mass was the result of a royal commission), where liturgical principles readily came second to socio-political considerations, and the ensuing pomp and grandiloquence.

The original version, for orchestra, must have had great impact and success, since Marcos Portugal produced a version for thoroughbass shortly afterwards. It is easy to imagine the composer having to comply with the pressing requests from aristocratic or ecclesiastic figures, anxious to have this music resonate in their own chapels, but possessing limited instrumental possibilities not comparable to the ones boasted by the Royal Chamber. The most plausible hypothesis is that the version for *basso continuo* was a commission from some aristocratic (but unknown) figure, and the end result was a much greater dissemination, consequence of the added accessibility of the work. The vocal lines remain virtually the same, and the *continuo* part is clearly suited for the expressive and timbral characteristics of the contemporary Portuguese organs, like the ones built by Machado e Cerveira in the 1780s. It is this version for *basso continuo* the *Missa Grande* is punctuated with plainchant (with texts from the Proper of the Mass).

ANTÓNIO JORGE MARQUES. Lisboa, 10.05.2012

¹ Marcos PORTUGAL, *Missa Grande*, Lisboa, Coro de Câmara de Lisboa, 2009, an edition in Portuguese and English prepared by António Jorge Marques and available in www.marcosportugal.com.

² Marcos Portugal wrote a list of his works in 1809, and updated it only until 1816. This autograph work list – written in his hand – was lost, but was published by Manuel de Araújo PORTO-ALEGRE in *Revista Trimensal do Instituto Historico Geographico e Etnographico do Brasil*, Tomo XXII, 1859, pp. 488-503. This *Miserere* is included in the list.

³ Lisboa, Typographia Castro Irmão, 1910 and 1916 (Supplement).

⁴ Letter to Marcos Portugal by the Conde de Aguiar dated 9th October 1811. *Livro 4º da Corte (1811-12)*, Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, Série Interior – Gabinete do Ministro, IJJ¹ 186, f. 82v.

⁵ The numbers 01.09, 03.05 and 04.08 refer to Portugal's sacred music thematic catalogue. P = Portugal. V. António Jorge MARQUES, *A obra religiosa de Marcos António Portugal (1762-1830): catálogo temático, crítica de fontes e de texto, proposta de cronologia* [The sacred works of Marcos António Portugal (1762-1830): thematic catalogue, source and text criticism, chronology proposal], Lisboa, Biblioteca Nacional/CESEM, 2012.

The Julián de la Orden Organs of Cuenca Cathedral: an Iberian Masterpiece

The instrument commonly known as the “Iberian organ” developed from the Castilian instrument, whose fundamental characteristic was the split manual or *medio registro* keyboard. The split manual was an important technical innovation invented in Castile in the 1560-70s, the product of Spanish and Flemish organ-builders. The eminent composer Francisco Correa de Arauxo wrote in 1626, in his *Facultad Organica* that it was “a renowned invention, very fashionable in the kingdom of Castille, though little known abroad”. According to the renowned Spanish organ historian Louis Jambou, the functionality of the split manual rests in the “contrast between blocks (basses and dessus) and, especially, the contrast between solo voices and the opposing sound mass”.

Two other innovations brought the instrument to its final stage of development and splendour: the *arcas de ecos* (swell boxes) and the placing of the reed pipes aimed outwards on the façade. These changes were brought about by the widespread expansion of Basque-Navarrian organ-builders through the center of the Iberian Peninsula in the second half of the 17th century. The key figure for these innovations was the Franciscan Monk Joseph de Echevarría – helped by another Franciscan, Domingo de Aguirre. The preliminary occurrence of this concept was the organ that Echevarría built around 1670 in San Diego de Alcalá de Henares. This instrument had a *Clarín* (Clarion) on the right hand, horizontally placed on the façade, along with a stopped flute and a right hand Cornet, enclosed in the corresponding *arca de ecos*. These decisive and essential innovations would develop towards the establishment of an instrumental model based on several contrasting levels of sound. Beyond the auditory aspect, the spatial aspect of the sound became a key element in the middle of the 18th century. These innovations were spread by other organ builders who formed a veritable *echevarría* school, flourishing into several strands throughout the peninsula.

Seville took the lead in this search for a new sonic frontier that characterised the Iberian organ manufacturing at its apogee. At the beginning of the 18th century, visually identical double organs were placed in the precinct of the lower choir of Spanish cathedrals – *in cornu Evangelii* and *in cornu Epistolae*. As the two organs were fixed just below the first arches of the church’s main nave from the transept, this favoured the creation of a second sounding façade, turned towards the building’s lateral naves. Thus the back façade was placed opposite the organ’s principal façade that faced the instrument’s twin, reflected on the other side of the choir. The double organs that Domingo de Aguirre created for the *hispalense* cathedral in 1724 were each composed of two façades with displayed pipes, along with a double *cadereta exterior* (chair organ).

And yet, due to financial constraints the backside façade of these organs, this “admirable thing, this ornament unique in Europe”, according to its own creator, is now of merely visual interest. The first eight pipes – the 26-span *Contras* (contrabass) – are real, but the others remain as *canónigos*, (mute pipes). Despite this, after the Franciscan master’s death in 1725, the ideal of this second, genuinely resonating façade was fully realised in the Seville organs by his pupil Diego de Orio (circa 1732), who gave it a display of 26 and 13 span, respectively, as well as a battery of reeds in artillery ranks and the corresponding chair organ. The collateral or backside façade also had an independent sonic dimension, and thus became a genuine necessity for the instruments’ prestige.

It was following a trip to Seville in 1778 that the organ builder of Cuenca cathedral, Julián de la Orden, originating from a family of organ-builders active in Barchín del Hoyo (Cuenca), conceived an exterior *cadereta* to fit out the back façades of the twin organs he had proposed some months before to the Málaga chapter’s approval. This is testimony to the strong influence of Aguirre’s organs built in Seville’s Cathedral in 1724 had on De la Orden. His *malagueños* organs

all have three manuals which, thanks to ingenious mechanisms, activate five instruments. All of them corresponded between the Epistle and the Gospel instruments, namely: the choir façade organ and its corresponding chair organ, the nave façade's organ with its chair organ and a *cadereta de ecos* placed in the principal organ's case. The complex mechanisms that De la Orden created also allow for the coupling of the instruments in groups of three (choir chair organ + *cadereta de ecos* + choir organ / choir organ + nave organ + nave chair organ), allowing for an incomparable performance and dialogue at all levels of *ecos (piano)* and *contraecos (forte)*. These are all doubled and reflected on both sides of the lower choir of the cathedral, whose centre is the axis of an extraordinary spatial and aural symmetry.

Though these formidable machines are nothing less than the incontestable masterpiece and the absolute apex of a lengthy process begun by Echevarría in Alcalá de Henares, the twin organs that De la Orden built in Cuenca Cathedral from 1768 to 1770 remain the oldest and most authentic ones still preserved. They have also been renovated recently following the highest principles of historical instrument restoration practised today, thanks to the mastery and devotion of the workshop of the brothers Frédéric and Yann Desmottes (Landete, Cuenca). These instruments must therefore be cherished as reference points and living proof of the innovative spirit that characterised Spanish organ-building for over two centuries. This rich tradition spans from the splitting of manuals practiced in Castille in the latter third of the 16th century to the expressive pinnacle of the Iberian organ in Málaga.

Of these two superb *conquenses* instruments, visually reflecting one another thanks to their magnificent golden neoclassical façades created by José Martín de Aldehuela, the larger, to the side of the Epistle, is composed of two manuals playing three organs: the main organ (placed between the façades of the choir and of the nave) and the chair and interior positives. This Epistle organ possesses a precursor system announcing that of Málaga, allowing a single manual to play two organs at once – that is, the interior *cadereta* on its own and the interior + exterior *caderetas*.

The organist thus has access to:

- a) three contrasting soundscapes, concerning the *Fonds* (simple registers in octave consonance) and the *Lleno* or full-stops (main organ, interior *cadereta* + exterior *cadereta*, interior *cadereta solo*)
- b) two soundscapes regarding the *Lleno de Lengüetería* or *Grand Jeu* (main organ and interior *cadereta*)
- c) five soundscapes concerning the cornet (on the main organ: 7-row *Corneta Magna*, 6-row *Corneta* placed in *arca de ecos* with its expressive mechanisms – *eco*, *contraeco* y *suspension* – and on the interior *cadereta*: *Corneta de ecos* placed in its corresponding swell box), other than the *Tolosana* (6-and-a-half span Cornet existing in the exterior *cadereta*)
- d) two soundscapes based on the two right-hand solo stops of the interior *cadereta*, both placed in the *arca de ecos* with their corresponding expressions: the *Violón de ecos* and the *Clarín de ecos*.

This wide range considerably enriches the multiplicity of timbres of an instrument with only two-manuals.

The music of Marcos Portugal was written for and originally interpreted on Portuguese instruments built between the 18th and 19th centuries. With a few rare exceptions, these instruments had only one manual and possessed a mechanism permitting immediate opposition between *Flautado* (Principal) and *Cheio de Vozes* (Full-stops) or *Cheio de Palhetas* (*Grand Jeu*). Therefore performing Portugal's music on the Cuenca's organ allows the organist a wide range of possible *chiaroscuro*, both in depth and detail. This gives this recording of the Great Mass by the famous Portuguese composer, whose 250th birthday we celebrate in 2012, a new grace and expressive refinement.

Marco Brescia
Université Sorbonne-Paris IV / Université Nouvelle de Lisbonne

Quetzal

Borne on the wings of this exotic bird from across the Atlantic with its long, shimmering, brightly-coloured feathers, an imaginary story from the West Indies. Four songs mingle together : a shepherd's song, a lullaby from Guadeloupe, a love-lament from the Breton sailors who were the first to build the slave-trading harbours, and a sort of Corsican serenade to Josephine, in memory of Napoleon's first wife, who came from Martinique.

Each of them develops its own specific features : in the first, echoes succeed echoes ; the second, monodic (for a single unaccompanied voice) and without a text, improvises on phonemes closely resembling African speech-sounds ; the third one brings together a dense homophony before petering out onto the scansion of the last song's refrains. At the end they all superpose each other and respect the ancestral conventions of the canon and heterophony of a displaced counterpoint. The whole work offers the listener a fascinating mix of black, white, and all shades between, in which the mixing of languages forms a strange sort of creole...

CAROLINE MARÇOT

Chœur l'Échelle

The ladder is a wonderful tool that has accompanied humanity for centuries.

It is indispensable for the navigator, who secures it knot by knot on a rope. The scaling ladder was present throughout the ships that gave birth to the first international financial and trading powers.

The ladder weaves its net over masts, sails and hulls, and on the piles of provisional landing platforms. Scarcely safe above water, the ladder aides the exchange of goods from hull to hull. During the Renaissance a number of Oriental and Asian port cities held the lovely name of "Ladders"; these later became the exotic trading posts in the Indies.

At the same time, *l'échelle* designates all that can be layered or measured: all climbs, aims to reach, balance and progress. Examples include Jacob's ladder, value systems, hierarchies, the chromatic scales and the musical modes. Still indispensable today, they permit civilisation to structure its social and cultural biodiversity.

The artistic direction of Chœur l'Échelle is held by Caroline Marçot and Charles Barbier, who invite guest conductors to work in their repertoire of choice.

Halfway between a vocal ensemble and a chamber choir, Chœur l'Échelle forges its unique path between historical and improvised music. Each singer can take on the role of soloist, and thus realise their full individual range and potential in the chosen repertoire.

In addition to large-scale concerts, several *a capella* programmes have been developed to showcase the choir's virtuosity. The *Missa Grande* by Marcus Portugal is a first collaboration with Bruno Procópio, a remarkable continuo player and specialist in the baroque music of both Brazilian and Portuguese composers in Brazil. A 20th century Italian programme will follow, entitled "*paroles gelées*" (Frozen Words), showcasing works by Luigi Dallapiccola, Bruno Maderna, Luigi Nono, Goffredo Petrassi and Giacinto Scelsi.

Fiche technique

Production : Paraty

Directeur / Producer : Bruno Procopio

Direction artistique / Recording Producer : Aude-Marie Piloz

Prise de son et montage / Balance Engineer and Editing : Aude-Marie Piloz & Cyrille Métivier

Création graphique / Graphic design : Leo Caldi

Textes / Liner notes : António Jorge Marques, Marco Brescia & Caroline Marçot

Traductions / Translations : Christine Clarke, Ivan Ilić & Marc Manodritta

Photographe / Photography : Chœur l'Échelle à la Cathédrale de Cuenca, © SMRC - Santiago Torralba.

Couverture / Cover : Baie de Rio de Janeiro photographiée par Hermano Taruma.

Livret / Booklet : Nicolas Antoine Taunay (Paris 1755 -1830), entrée de la baie et de la ville de Rio, depuis le parvis du Couvent de Santo Antonio, en 1816. Première sépulture de Marcos Portugal dans le couvent représenté. Collection du Museu Nacional de Belas Artes (Rio, Brésil).

Paraty Productions | email : contact@paraty.fr | www.paraty.fr

Remerciements / Acknowledgments : Miguel Ángel Albares, Amis du Chœur Grégorien de Paris, Marco Brescia, Christophe Dabek, Monique Delannay, Frédéric Desmottes, Fabienne Gaudin, Muriel Guilleminot, Christine Helfrich, António Jorge Marques, Hermano Taruma, Pilar Tómas, Le Temps des Griottes & Natalia Valentin.

