

REGIS ALLARD, né à Paris, acquiert, parallèlement à des études scientifiques supérieures, une formation musicale classique à la Schola Cantorum de Paris, notamment sous la direction de Michel Chapuis. Rapidement il se consacre à l'interprétation des auteurs des XVII^e et XVIII^e siècles, l'amenant ainsi à participer à des manifestations musicales en différents pays d'Europe. Poursuivant l'étude de la musique française avec le musicologue Jean Saint-Arroman, il est lauréat du Concours d'Interprétation de Toulouse 1983. Il donne régulièrement des récitals de musique baroque en France et à l'étranger, privilégiant l'interprétation des œuvres sur instruments historiques.

REGIS ALLARD was born in Paris, and while following a higher scientific training, he also obtained a formal music training at the Schola Cantorum in Paris, with the particular guidance of Michel Chapuis. He soon devoted himself to the performance of XVIIth and XVIIIth century works, participating in musical events in various different countries in Europe. He continued his study of French music with Jean Saint-Arroman, the musicologist, and in 1983 was a winner at the Concours d'Interprétation de Toulouse. He gives regular recitals of Baroque music in France and abroad, concentrating on the performance of his chosen works on instruments of historic interest.

ARN 68207



HEINRICH SCHEIDEMANN

RÉGIS ALLARD
à l'orgue historique
de l'Eglise Saint Cosmae de Stade



Texts
in
French, English

Dans l'histoire de l'orgue germanique du nord, Heinrich Scheidemann est injustement méconnu, entre la personnalité de son maître, Jan Peterszoon Sweelinck, et celle d'un de ses camarades d'étude, Samuel Scheidt. Tout, cependant, devrait ou aurait dû depuis longtemps attirer l'attention des musicologues et des amateurs sur sa personnalité.

Curieusement, le lieu même de sa naissance est controversé puisque certains le font naître à Hambourg alors que pour d'autres, c'est à Wöhrden, dans le Holstein, qu'il aurait vu le jour en 1595. Sa famille est musicienne et son père, David, fut lui-même un organiste sans doute de grande classe, titulaire de la très importante tribune de Sainte-Catherine de Hambourg. Auprès de lui, il apprend l'essentiel, mais, de novembre 1611 à 1614, il séjourne à Amsterdam pour y suivre l'enseignement de Sweelinck. Les leçons furent efficaces puisqu'il se met alors à composer des chorals, des versets de Magnificat, des Préludes, œuvres d'une grande hauteur de vue comme on peut en juger ici.

En 1629, à la mort de son père, il lui succède à Sainte-Catherine, poste qu'il occupera jusqu'à sa mort. Probablement à sa demande, et sous sa direction, l'orgue est agrandi en 1630 et porté à 4 claviers/pédalier, 56 jeux. Non seulement l'instrument est beau, mais la paroisse est importante et la tribune illustre. Grâce à cela, Scheidemann voit rayonner son art, qui lui permet d'entretenir des relations aussi bien avec des musiciens que des poètes; image précieuse de l'intense vie intellectuelle et artistique de la grande ville hanséatique.

Exécutant, compositeur pour l'orgue, voire

pour le clavecin, notre organiste enseigne et non à des moindres, puisque nous voyons qu'il prolonge l'art de Sweelinck grâce à des élèves comme Reincken, l'un de ceux auprès de qui le jeune Jean-Sébastien Bach ira quêter les grands exemples. La personnalité de Reincken est d'une telle qualité que Scheidemann le prend comme suppléant à partir de 1658, et qu'à sa mort il lui succédera à l'orgue ham-bourgeois.

Position clé que celle de Scheidemann, élève de l'un des plus grands maîtres européens, rassembleur de toutes les formes, de tous les styles d'écriture aussi bien italiens ou anglais mais restitués dans une technique du clavier et une vision polyphonique très nord-germanique.

Les pièces qui nous sont ici proposées relèvent toutes de cette vaste synthèse.

Scheidemann nous a laissé un admirable recueil de versets de *Magnificat* sur les huit tons usuels. Sur les douze versets qui composent le Magnificat, seuls quatre d'entre eux sont destinés à l'orgue, les huit autres étant réservés au chœur. Cette pratique semble s'inscrire dans le cérémonial luthérien des grandes églises de Hambourg au XVIIe siècle. Elève de Scheidemann, Matthias Weckmann, organiste de Saint Jakob de cette même ville de 1655 à 1674, nous laissera également quatre versets pour un Magnificat du deuxième ton. L'usage français de l'époque était très différent, alternant les versets d'orgue et les versets chantés. L'importance et la virtuosité des versets chez Scheidemann montrent à l'évidence que le Magnificat était l'occasion pour les organistes de déployer largement leur art.

Le premier verset du *Magnificat du premier ton* s'approche du style du *ricercare* italien, le *cantus firmus* apparaissant en valeurs longues au téthor. Plus proche de l'esprit de la toccata, apparaît le deuxième verset, de plus vaste dimension. Après une exposition calme, les vocalises, les diminutions, les effets de virtuosité vont peu à peu envahir le soprano, avant de se reprendre pour nous amener à des imitations avec effets d'échos et de vocalises stylisées. Arpèges, gammes descendantes terminent le verset dans l'esprit de la grande toccata de virtuosité. Un *ricercare* à quatre voix forme le troisième verset alors que le dernier pourrait s'apparenter au *bicinium* nordique habituel chez Sweelinck ou Scheidt, le *cantus firmus* appuyant sa présence en valeurs longues entre les entrelacements, les enroulements agiles des deux voix.

Les *Magnificats du cinquième, septième et huitième ton*, tous structurés en quatre versets, sont d'une architecture similaire à celle du précédent, même si l'ordre des versets n'est pas toujours identique (cinquième et septième ton). On remarquera particulièrement le superbe effet produit par l'intensité croissante du deuxième verset du *Magnificat du septième ton*.

Les *Praeambulums* appartiennent aux pièces sans *cantus firmus*. Pages souvent brèves,

tels les deux premiers *Praeambulum en ré, WV 31* et *32*, s'apparentant à la forme choral, ils ressemblent davantage à des improvisations notées. La tonalité majeure et la souplesse de la voix de pédale rendent plus animé le *Praeambulum en fa, WV 40*. Les deux *Praeambulums en ré, WV 35* et *33*, sont des pages plus développées. Le premier nous propose d'abord une sorte de grande variation en style vocal, confiée au soprano et soutenue par un rigoureux contrepoint, avant d'enchaîner sur une sorte de fugatto, lui-même s'enlaçant dans le plaisir d'une écriture plus variée et proche de la fantaisie. Quant au second, il se plaît à opposer les grands accords plaqués aux effets d'imitation, aux échos, aux sauts descendants de quarts, de quintes, rendant houleuses ces mesures seulement apaisées à la cadence finale.

Esprit multiple, homme de synthèse, notre musicien se place avec beaucoup de grandeur dans ce splendide XVIIe siècle. Il était oublié dans le riche foisonnement du nord de l'Europe d'alors, il était important qu'on lui rende ici justice avec éclat.

RÉGIS ALLARD
CLAUDE NOISSETTE DE CRAUZAT

Heinrich Scheidemann deserves a more prominent position in the history of north German organ music ; his achievements have been overshadowed by those of his teacher, Jan Peterszoon Sweelinck and by one of his student friends, Samuel Scheidt. There is much, however, that should have captured and should still attract the attention of musicologists and music-lovers to the man and his music.

Curiously even the location of his birthplace has been a subject for discussion; there are those who maintain that he was born in Hamburg in 1595 and others who insist that he was born in Wöhrden, in Holstein. He came from a musical family and his father, David, was himself the organist and undoubtedly a great one, of Saint Catherine's in Hamburg. From him Scheidemann received his basic training, but then went to Amsterdam from November 1611 to 1614 in order to follow the teaching of Sweelinck. These lessons proved worthwhile for he then began to compose choral works, settings of verses of the Magnificat and Preludes, which, as one can judge from this disc, are important works.

When his father died in 1629 Scheidemann succeeded him at Saint Catherine's, where he remained until his own death. In 1630, probably at his request and under his direction, the organ was enlarged to 4 manuals/pedalboard and 56 stops. The beauty of the instrument, the importance of the parish and the renown of its organ music all contributed to greater recognition for Scheidemann who, in consequence, was able to meet and work with other musician and poets; a reflection of the busy and productive intellectual and artistic ac-

tivity in this Hanseatic city.

This organist was not only a performer and a composer for the organ as well as for the harpsichord, but he was also a teacher of repute. He extended Sweelinck's art thanks to the work of his pupils, Reincken, for instance, was one of those to whom the young Johann Sebastian Bach turned for great examples to follow. Reincken's personality was such that Scheidemann appointed him as his deputy in 1658, and Reincken succeeded him as organist at Saint Catherine's when he died.

Scheidemann's was a key position, as a pupil of one of the great European masters, he collected all the forms and styles of composition of the Italian of English schools but reviewed them to suit a keyboard technique and a polyphonic outlook that were unmistakably north Germanic.

The pieces that are presented here are all examples of the vast synthesis he achieved.

Scheidemann left an admirable collection of verses from the *Magnificat* on the eight usual tones. Of the twelve verses of the Magnificat, only four of them are intended for the organ, the other eight being reserved for the choir. This seems to have been the practise in the Lutheran order of service in the main churches in Hamburg in the XVIIth century. A pupil of Scheidemann's, Matthias Weckmann, the organist of the church of Saint Jakob in the same town from 1655 to 1674, also left four verses for a Magnificat in the second tone. The French custom of that time was very different, and verses for the organ were alternated with sung verses. The importance and virtuosity of Scheidemann's verses show that the Magnifi-

cat provided an opportunity for organists to exercise their art to the full.

The first verse of the *Magnificat in the first tone* resembles the style of the Italian *ricercare*, where the cantus firmus appears in long notes in the tenor part. The second verse, wider in dimension, appears nearer in spirit to the *toccata*. After a calm exposition, vocalization, diminutions and virtuoso effects are gradually given to the soprano, before returning with imitations, echo effects and stylized vocalization. Arpeggios and descending scales end the verse in the spirit of the grand virtuoso *toccata*. The third verse is a four-part *ricercare*, whereas the last verse could be related to the usual northern *bicinium* usually found in the work of Sweelinck or Scheidt, where the cantus firmus maintains its presence with long notes between the weaving and agile rolling movement of the two voices.

The *Magnificats in the fifth, seventh and eighth tones*, all built around four verses, are similar in construction to the previous one, even if the order of verses is not always identical (fifth and seventh tone). The superb effect produced by the growing intensity of the second verse of the *Magnificat in the seventh tone* is particularly remarkable.

The *Praeambulums* belong to those pieces with no cantus firmus. They are often

short, like the two first *Praeambulums in D, WV 31* and *32* which resemble the choral form, they appear to be improvisations which have been written down. The major key and the supple pedal line make the *Praeambulum in F, WV 40* more animated. The two *Praeambulums in D, WV 35* and *33* are more developed. The beginning of the first one is a sort of grand variation in vocal style, using the soprano stop and supported by a rigorous counterpoint, before leading into a kind of fugatto, which enjoys the weaving paths of a more varied and more fanciful composition. As to the second, it finds pleasure in placing the struck chords in opposition with the effects of imitation, the echoes, the spacing of the descending fourths and fifths, making for the tumultuous bars which are only appeased by the final cadenza.

This musician, a man with a mind of many facets, a man of synthesis, occupies a prominent place in the splendour of the XVIIth century. He has been overlooked because of the abundance of creativity in Northern Europe at the time, and it is important that his work should be recognized for its true worth.

RÉGIS ALLARD
CLAUDE NOISSETTE DE CRAUZAT
translated by Clare Perkins

L'ORGUE DE L'ÉGLISE SAINT COSMAE DE STADE THE ORGAN OF THE CHURCH OF SAINT COSMAE OF STADE

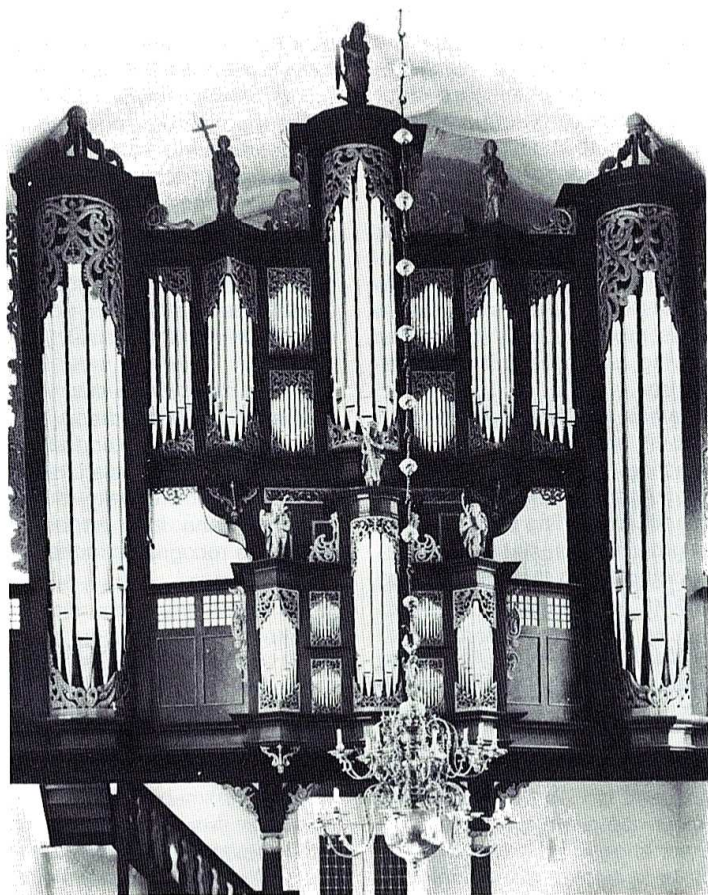


Photo Tokugoro Ohbayaschi

COMPOSITION DE L'ORGUE / COMPOSITION OF THE ORGAN

Rückpositiv		Hauptwerk		Brustwerk		Pedal	
Principal	8'	Principal	16'	Gedackt	8'	Principal	16'
Quintadena	8'	Quintadena	16'	Querflöte	8'	Subasse	16'
Rohrflöte	8'	Oktave	8'	Blockflöte	4'	Oktave	8'
Oktave	4'	Gedackt	8'	Oktave	2'	Oktave	4'
Waldflöte	2'	Oktave	4'	Tertia	1 3/5'	Nachthorn	1'
Sifflöte	1 1/3'	Rohrflöte	4'	Nasat	1 1/3'	Mixtur	V-VI
Sesquialtera	II	Nasat	2 2/3'	Sedecima	1'	Posaune	16'
Scharf	V	Oktave	2'	Scharf	III	Dulzian	16'
Dulzian	16'	Mixtur	VI	Crumhorn	8'	Trompette	8'
Trichterregal	8'	Cimbel	III	Schalmei	4'	Cornet	2'
		Trompette	16'				
		Trompette	8'				

Accouplement BW/HW

Tremblant

Pression du vent : 85 mm

Tempérament mésotonique modifié (Vogel III)

Claviers et pédalier à octave courte

Couplers BW/HW

Tremulant

Wind pressure : 85 mm

Modified mesotonic temperament (Vogel III)

Short octave keyboards and pedalboards

L'orgue de l'Eglise Saint Cosmae de Stade (en Frise orientale) est l'un des représentants les plus remarquables de la facture d'orgue du XVIIe siècle en Europe du Nord. Succédant à un ancien instrument entièrement disparu dans l'incendie de 1659 qui détruisit près de la moitié de la ville, la construction de l'orgue actuel est entreprise en 1668 par Berend Hus.

La rivalité qui existe entre Hambourg et les autres centres de cette région n'est certainement pas étrangère ni à la qualité exceptionnelle de la facture, ni à la richesse de la composition. Citons la présence de 10 jeux d'anches, dont 9 nous sont aujourd'hui restitués dans leur état d'origine. Arp Schnitger, alors

The organ of the church of Saint Cosmae of Stade (East Friesland) is one of the most remarkable examples of 17th century organ manufacture in northern Europe. The present organ was constructed by Berend Hus in 1668, replacing a much older instrument which was completely destroyed by a fire in 1659, which also destroyed almost half the city.

The rivalry which existed between Hamburg and other centres in the region certainly contributed to the exceptional quality of the construction as well as the richness of its composition. For example the existence of ten reed stops, nine of which have been restored to their original condition. While an apprentice to

apprenti dans les ateliers de Berend Hus, prend une part considérable dans l'élaboration des plans et la construction de l'orgue. En 1688, il adjoint une trompette de 16 pieds au clavier de Hauptwerk, à la demande de l'organiste d'alors, Vincent Lübeck. Celui-ci restera vingt-huit ans aux claviers de Saint-Cosmae, et on peut imaginer que plusieurs de ses œuvres furent écrites pour cet instrument. Les rénovations successives au cours du temps préservent fort heureusement en grande partie le matériel sonore d'origine. En 1972, Jürgen Ahrend entreprend une restauration complète et exemplaire de l'instrument. Il rétablit le Rückpositiv et les deux tourelles de pédale dans leur disposition d'origine modifiée au cours du 19^e siècle.

L'auditeur est d'emblée frappé par l'intonation de l'instrument, favorisée par le retour à un tempérament mésotonique. Rien de comparable dans cette nef aux dimensions modestes avec l'acoustique des grandes églises de Hambourg ou Lünebourg. Ici, la poésie fait place à un son toujours intense. Le Plenum du Rückpositiv dialogue à part égale avec celui du Hauptwerk, les deux claviers ne s'accouplant pas. La disposition, traditionnelle en Allemagne du Nord, des jeux de pédale dans deux grandes tourelles de part et d'autre et en avant du buffet principal, assure une dynamique que Buxtehude, Brühns et Lübeck ont largement exploitée dans leurs traits soli.

Bien des découvertes attendent le visiteur à Stade, et autant de réflexions pour l'interprète sur l'articulation, le doigté et la registration. Mais avant tout, un plaisir rare pour l'oreille.

RÉGIS ALLARD

Berend Hus, Arp Schnitger contributed to a great extent both to the plans and to the construction of the organ. In 1688 he added a 16 foot pitch trumpet to the keyboard of the great organ at the request of Vincent Lübeck, who was organist of Saint Cosmae for 28 years. It is easy to imagine that many of his works were written specifically for this instrument. Luckily, a great part of the original sound quality has been preserved in spite of successive restoration work. In 1972, Jürgen Ahrend undertook a complete restoration of the instrument which was carried out in an exemplary manner. He restored the Rückpositiv and the two pedal ranks to their original position which had been modified during the nineteenth century.

From the outset the listener is impressed by the tonality of the organ which is enhanced by the return to a mesotonic temperament. There is nothing comparable in the modest proportions of this nave to the acoustics of the great churches of Hamburg and Lüneburg which provide an even more intense quality of sound. The plenum of the Rückpositiv converses on equal terms with that of the Hauptwerk, the two keyboards are not couples. The traditional north German design where the pedals are placed in two large turrets, on each side and in front of the main organ case, allows for a dynamism which served Buxtehude, Brühns and Lübeck widely in their solo parts.

Many discoveries awaited the visitor to Stade, as well as a great deal to think about for an organist on articulation, fingering and registration. But above all, they can expect a rare pleasure for the ear.

RÉGIS ALLARD
translated by Clare Perkins

REGISTRATIONS

MAGNIFICAT I

1^o verset	RP :	Dulz 16', Pr 8', Qu 8', Okt 4', Sch V
	Ped :	Dulz 16', Okt 8', Okt 4', Mixt V-VI
2^o verset	RP :	Pr 8', Okt 4', Sesq II
	HW :	Pr 8'
	Ped :	Okt 8'
3^o verset	RP :	TrReg 8', Qu 8', Waldfl 2'
	Ped :	Okt 8'
4^o verset	RP :	Dulz 16', Pr 8', Okt 4', Sch V
	HW :	Pr 16', Qu 16', Okt 8', Okt 4', Mixt VI
	BW :	Ged 8', Bfl 4', Okt 2', Nas 1 1/3', Ter 1 3/5', Sch III
	Ped :	Trom 8', Okt 8', Okt 4', Corn 2', Nachth 1', Mixt V-VI
	Acc. BW/HW	

PRAEAMBULUMS

Pr. en ré WV31	RP :	Pr 8'
	Ped :	Sub 16', Okt 8'
Pr. en ré WV32	RP :	Pr 8', Okt 4', Sch V
	Ped :	Dulz 16', Okt 8', Okt 4', Mixt V-VI
Pr. en fa WV40	RP :	Rohrfl 8', Okt 4', Waldfl 2'
	BW :	Ged 8', Bfl 4', Okt 2'

MAGNIFICAT V

1^o verset	HW :	Pr 16', Qu 16', Okt 8', Okt 4', Mixt VI
	BW :	Ged 8', Bfl 4', Okt 2', Sch V
	Ped :	Pos 16', Okt 8', Okt 4', Corn 2', Nachth 1', Mixt V-VI
	Acc. BW/HW	

2° verset RP : Dulz 16', Pr 8', Okt 4', Sesq II, Sch V
 HW : Pr 16', Okt 8', Okt 4'
 Ped : Pr 16', Sub 16', Okt 8', Okt 4'

3° verset BW : Crumh 8', Blfl 4'
 Ped : Okt 4' (mes. 58 + Okt 8')

4° verset RP : Dulz 16', Pr 8', Okt 4', Sch V
 Ped : Dulz 16', Pr 16', Trom 8', Okt 8', Okt 4', Mixt V-VI

MAGNIFICAT VIII

1° verset HW : Pr 16', Qu 16', Okt 8', Okt 4', Mixt VI
 BW : Ged 8', Blfl 4', Okt 2', Sch III
 Ped : Pos 16', Okt 8', Okt 4', Corn 2', Nachth 1', Mixt V-VI
 Acc. BW/HW

2° verset RP : Pr 8', Okt 4', Sesq II
 HW : Pr 8'
 Ped : Sub 16', Okt 8'

3° verset BW : Crumh 8', Blfl 4'
 Ped : Okt 8'

4° verset HW : Qu 16', Pr 8', Okt 4', Mixt VI
 BW : Ged 8', Blfl 4', Okt 2', Nas 1 $\frac{1}{3}$ ', Sch III
 Ped : Pos 16', Okt 8', Okt 4', Corn 2', Nachth 1', Mixt V-VI
 Acc. BW/HW

PRAEAMBULUMS

Pr. en ré WV35
 Mes. 1-16 HW : Pr 16', Okt 8', Okt 4', Mixt VI
 Mes. 17-51 RP : Dulz 16', Pr 8', Okt 4', Sch V
 Ped : Dulz 16', Okt 8', Okt 4', Mixt V-VI

Pr. en ré WV33 RP : Dulz 16', Pr 8', Okt 4', Sch V
 HW : Pr 16', Qu 16', Okt 8', Okt 4', Mixt VI

Pr. en fa WV39

Mes. 1-16
 Mes. 17-23
 Mes. 24-33

MAGNIFICAT VII

1° verset HW : Pr 16', Qu 16', Okt 8', Okt 4', Mixt VI
 BW : Ged 8', Blfl 4', Okt 2', Sch III
 Ped : Pos 16', Okt 8', Okt 4', Mixt V-VI
 Acc. BW/HW

2° verset

Mes. 1-10

»

Mes. 11-20

»

Mes. 21-25

Mes. 26-37

»

Mes. 38-41

»

Mes. 42-45

»

Mes. 46-61

»

3° verset

4° verset

BW : Ged 8', Blfl 4', Okt 2', Sch III
 Ped : Dulz 16', Okt 8', Okt 4', Mixt V-VI
 Acc. BW/HW

BW : Ged 8', Blfl 4', Okt 2', Crumh 8'
 HW : Okt 8', Okt 4', Okt 2'
 RP : Okt 8', Okt 4', Sch V
 Ped : Dulz 16', Okt 8', Okt 4', Mixt V-VI

HW : Pr 16', Qu 16', Okt 8', Okt 4', Mixt VI
 BW : Ged 8', Blfl 4', Okt 2', Sch III
 Ped : Pos 16', Okt 8', Okt 4', Mixt V-VI
 Acc. BW/HW

BW : Ged 8', Blfl 4', Okt 2'
 Ped : Okt 8'

BW : Ged 8', Blfl 4', Okt 2', Sch III
 Ped : Okt 8'

HW : Okt 8', Okt 4', Mixt VI

HW : Pr 16', Okt 8', Okt 4', Mixt VI
 Ped : Dulz 16', Okt 8', Okt 4'

RP : Okt 8', Okt 4', Sch V
 Ped : Dulz 16', Okt 8', Okt 4', Mixt V-VI

RP : Dulz 16', Okt 8', Okt 4', Sch V
 Ped : Dulz 16', Okt 8', Okt 4', Mixt V-VI

Acc. BW/HW
 Ped : Dulz 16', Trom 8', Okt 8', Okt 4', Mixt V-VI

RP : Pr 8'
 BW : Ged 8', Blfl 4', Okt 2', Nas 1 $\frac{1}{3}$ ', Ter 1 $\frac{3}{8}$ ', Sed 1',
 Crumh 8'
 Ped : Sub 16', Okt 8'

BW : Blfl 4'
 Ped : Corn 2', Nachth 1'