



JOHANN ADAM
REINCKEN
1623-1722

*Hortus
Musicus*

1687

LES CYCLOPES

disques
PIERRE VERANY

JOHANN ADAM REINCKEN
1623 - 1722

*Hortus
Musicus*

- Manfred KRAEMER : Violon/Violin David Techler 1704
Laura JOHNSON : Violon anonyme XVII^e siècle/Violin, anonymous 17th century
Guido BALESTRACCI : Viole de gambe/Viola da gamba Pierre Bohr (1992)
d'après/after COLICHON
Brian FEEHAN : Théorbe/Theorbo Matthias Durvie d'après/after Sellas.
Guitare baroque anonyme/baroque guitar, anonymous.
Bibiane LAPOINTE : Clavecin/Harpsichord Bruce Kennedy, Château d'Oex 1987,
d'après/after J. Dulcken, 1745
Thierry MAEDER : Orgue positif/Positive organ Bernard Aubertin.

Couverture : « La Vanité, la Modération (ou la Modestie) et la Mort » (détail),
STRADANUS, Jan VAN DER STRAETEN dit (1523-1605). Paris, Musée du Louvre.
Photo : LAUROS-GIRAUDON

- 1 PARTITA I. la mineur/A minor**
1 Sonata: Adagio-Allegro (fugue)-
Solo: Largo, Presto-Solo: Adagio,
Allegro (6'10)
2 Allemand (1'32)
3 Courant (1'11)
4 Saraband (1'19)
5 Gigue (1'14)
- 6 PARTITA II. Sib majeur
B Flat major**
6 Sonata: Grave-Allegro (fugue)-
Solo: Adagio, Presto-Solo:
Adagio, Presto (6'22)
7 Allemand (1'29)
8 Courant (1'02)
9 Saraband (0'34)
10 Gigue (1'24)
- 11 PARTITA III. Ut majeur/C major**
11 Sonata: Lento-Allegro (fugue)-
Solo: Largo, Allegro-Solo:
Adagio, Allegro (5'13)
12 Allemand (1'23)
13 Courant (0'48)
14 Saraband (0'41)
15 Gigue (1'10)
- 16 PARTITA IV. ré mineur/D minor**
16 Sonata: Grave-Allegro (fugue)-
Solo: Adagio-Solo: Adagio (7'05)
17 Allemand (Allegro) (1'18)
18 Courant (1'10)
19 Saraband (1'50)
20 Gigue (1'41)
- 21 PARTITA V. mi mineurs/E minor**
21 Sonata: Grave-Allegro (fugue)-
Solo: Adagio, Presto, Largo-Solo:
Adagio, Allegro, Largo (10'37)
22 Allemand (1'11)
23 Courant (1'11)
24 Saraband (2'08)
25 Gigue (2'02)
- 26 PARTITA VI. la majeur/A major**
26 Sonata: Adagio-Allegro (fugue)-
Solo: Largo, Allegro-Solo:
Adagio, Allegro-Largo (8'16)
27 Allemand (1'16)
28 Courant (1'11)
29 Saraband (1'05)
30 Gigue (0'51)

LES CYCLOPES

Image baroque, image mythologique, monstre terrifiant, figure pyrotechnique, c'est avant tout un ensemble original. Les Cyclopes surgissent à Cologne en 1987 puis s'établissent en Basse-Normandie. Ils réunissent autour de Bibiane Lapointe et Thierry Maeder des instrumentalistes parmi les meilleurs de la jeune génération.

Avec vivacité, force, fougue, précision, contrastes, ils portent la musique hors des sentiers battus. Ensemble protéiforme, les Cyclopes se métamorphosent à l'envi : orchestre, duo de clavecins, ensemble de chambre. Leurs programmes explorent l'univers foisonnant du baroque, de l'intimité du clavecin à l'exubérance théâtrale.

Déjà paru chez Pierre Verany : J. Pachelbel, "Musicalische Ergötzung" (PV794111).

The Cyclopes ? Mythical creatures, terrifying one-eyed giants, and, in Hesiod, three masters of pyrotechnics, the sons of Uranus and Gaea who forged the thunderbolts of Zeus. But the Cyclopes are above all an original ensemble. The ensemble was founded in Cologne in 1987. It is now based in Lower Normandy. Bibiane Lapointe and Thierry Maeder are accompanied by some of the finest instrumentalists of the younger generation.

With vivacity, forcefulness, spirit, originality and precision, they take music off the beaten track. The Cyclopes Ensemble is protean, transforming itself at will: orchestra, harpsichord duo, chamber ensemble. Its programmes explore the very rich world of baroque, from the intimacy of the harpsichord to the exuberance of theatrical performances.

Previous recording for Pierre Verany : J. Pachelbel's *Musicalische Ergötzung* (PV794111).



LES CYCLOPES

PHOTO BRIAN PERHANS

*V*ers la fin du XVII^e siècle, les côtes du Nord de l'Europe prennent, face au déclin politique de Venise une importance grandissante. La prospérité de ces villes favorise une intense activité musicale. Les liens commerciaux qu'elles entretiennent avec le reste de l'Europe les ouvrent aux influences musicales venues de France, d'Italie et des Pays-Bas. Hambourg est alors un port florissant, épargné par la guerre de trente ans, où la musique est généreusement encouragée par une riche bourgeoisie marchande. L'influence de l'organiste hollandais J.P. Sweelinck (1562-1621) y est grande car deux de ses élèves, Johann Praetorius (1595-1660) et Heinrich Scheidemann (1595-1663) y tiennent les 3 postes d'organiste les plus importants de la ville. Le Collegium Musicum, fondé en 1660 par Matthias Weckmann (1619-1674) à l'imitation de celui de son maître H. Schütz, donne des concerts hebdomadaires.

Dans ce contexte, J.A. Reincken devient une figure centrale. Né soit en Alsace, soit dans la région de Brême, il passe sa jeunesse à Deventer aux Pays-bas, puis s'installe à Hambourg en 1654 pour étudier avec Heinrich Scheidemann, organiste de l'église Sainte Catherine.

En 1657, il retourne à Deventer pour devenir organiste de la Bergkirche, mais Hambourg le rappelle en 1658 et il devient l'assistant de Scheidemann à l'orgue de l'église Sainte Catherine et bientôt son successeur. Il tiendra ce prestigieux instrument toute sa vie. Parallèlement à son activité de musicien d'église, il fonde à Hambourg avec le gambiste Johann Theile (1646-1724) la première maison d'opéra au nord des Alpes en 1678.

J.A. Reincken est l'un de ceux qui ont transmis aux musiciens allemands diverses traditions musicales européennes. Par son maître Scheidemann, il transmet l'héritage de J.P. Sweelinck et de l'école de clavier anglaise. Les innovations de G. Frescobaldi dont il a copié de sa main les deux livres de toccatas ont certainement été un modèle pour le "stylus phantasticus", ce style libre en forme d'improvisation typique chez les organistes d'Allemagne du nord. Il a aussi eu certaines relations avec Vienne car il a composé des variations sur la Mayerin qui présentent de grandes ressemblances avec celles de J.J. Froberger. Enfin, les clavecinistes français, dont la musique circulait beaucoup en Allemagne du Nord, lui ont donné les formes de danse que l'on retrouve dans ses suites pour clavecin.

A Hambourg, il devient bientôt le centre d'un cercle de musiciens incluant Dietrich Buxtehude (1637-1707), le gambiste et théoricien Johann Theile (1646-1724) ainsi que les élèves de H. Schütz, Christoph Bernhard (1628-1692) et Matthias Weckmann (1619-1674). Ces musiciens avaient en commun l'intérêt pour la théorie et le contrepoint savant, en particulier le canon et le contrepoint renversable. Au centre de leurs échanges devaient se trouver le traité de contrepoint de Zarlino dont Sweelinck avait établi une traduction Allemande que Reincken avait copiée et élargie ainsi que les plus récentes idées des théoriciens italiens introduites en Allemagne par H. Schütz et codifiées par Christoph Bernhard dans son traité de 1660, *Tractatus compositionis augmentatus*. Ces discussions devaient aboutir à l'établissement d'une théorie de la fugue baroque.

Cependant les recherches formelles et intellectuelles semblent n'avoir pas été la seule préoccupation de ce groupe comme en témoigne un tableau peint par le hollandais Johannes Voorhout en 1674 et conservé au Museum für Hamburgische Geschichte sous le nom de "Scène musicale domestique". On y voit Reincken devant un clavecin flamand. Buxtehude au premier plan tient une feuille sur laquelle est inscrit un canon dont les paroles célèbrent la fraternité musicale et spirituelle entre les deux musiciens. Le canon a probablement été composé par Theile qui est aussi présent dans la scène et joue de la viole de gambe. Le tableau, certainement commandé par Reincken lui-même le montre revêtu d'un kimono japonais en soie, à la mode dans les milieux bourgeois du nord à cette époque. On y voit aussi le peintre lui-même ainsi qu'une énigmatique joueuse de Luth. Les instruments sont parfaitement reconnaissables, un clavecin à deux claviers de l'école flamande, une viole de gambe à six cordes et un luth à onze chœurs. Contrastant avec la thématique de la fraternité spirituelle, la présence d'un page noir tenant une coupe de fruit, celle d'un couple dans une attitude de séduction, ainsi que les sculptures représentant des amours suggèrent aussi les plaisirs de la chair. Reincken était notoirement bon vivant, car si on en croit le prolifique musicographe Johann Mattheson (Hambourg 1681-1764), il était "un amant régulier des dames et du vin..."

Le prestige dont jouissait J.A. Reincken de son vivant a été quelque peu éclipsé par la personnalité de son ami D. Buxtehude. La faible quantité de musique qui nous soit parvenue en est certainement la cause principale. Johann Sebastian Bach semble cependant avoir eu une grande admiration pour ce maître. Car, si dans la nécrologie de J.S. Bach donnée par son fils Carl Philipp Emmanuel et reflétant certainement ce qui se disait dans la famille Bach, Buxtehude n'est pas nommément cité, la deuxième rencontre de Bach avec Reincken est racontée en détail : en novembre 1720, à l'occasion de la vacance du poste d'organiste de la Jakobikirche, Bach se rendit à Hambourg où il fit interpréter certaines œuvres vocales. Ensuite il se fit entendre à l'orgue où il improvisa pendant une demi-heure sur le Choral "An Wasserflüssen Babylon". Il s'agissait certainement de rendre hommage au vieux maître qui avait écrit une célèbre fantaisie sur ce même choral. A l'issue de cette improvisation, Reincken lui déclara : "Je croyais que cet art était mort, mais je vois qu'il vit encore en vous". Alors que J.S. Bach n'a transcrit aucun autre compositeur d'Allemagne du nord, le recueil "Hortus Musicus" joua certainement pour lui un rôle très important, car il en arrangea de larges extraits pour clavecin : la Partita N°1 en la mineur dans son intégralité, la fugue de la Partita N°2 en Sib Majeur ainsi que la Sonate et l'Allemande de la Partita N°3 en Ut Majeur. Son intérêt allant en particulier vers les fugues qui lui fournirent un matériel contrapuntique d'une grande richesse.

Hortus Musicus

En 1687, J.A. Reincken édite, à compte d'auteur, la collection de musique de chambre "Hortus Musicus" (jardin musical). C'est la seule œuvre de musique de chambre de ce compositeur qui nous soit parvenue. Dans sa préface, J.A. Reincken nous indique que cette musique peut se jouer tant à l'église qu'à la chambre.

Au XVIIe siècle de nombreux titres de collection de musique d'ensemble font référence au thème du jardin, en général pour des œuvres décoratives ou divertissantes. Or chez Reincken, pas de musique descriptive, ni de chants d'oiseaux ; il s'agit plutôt d'un jardin métaphorique. Une clef d'accès à ce jardin métaphorique réside dans la page de titre gravée de l'édition originale. Au premier plan et donnant l'image, un somptueux portail évoque à la fois un temple et un arc de triomphe. Au frontispice, un médaillon contient le titre et le nom de l'auteur, surmonté d'anges entourant la maxime "Soli Deo Gloria". Derrière ce bâtiment, en contrebas on aperçoit un jardin carré, ceint de hauts murs, un axe central interrompu par une fontaine est bordé de parterres. Les parterres, bien que de formes originales et très variées sont organisés selon un plan absolument symétrique et ordonné. A l'extrémité de l'axe central se trouve un portail derrière lequel on devine un paysage de nature.

La conception du monde au XVIIe siècle voulait que la création réponde à un principe d'ordre basé sur les proportions harmoniques mathématiques. L'homme en tant que partie du microcosme était aussi soumis à ces règles, et ses affects ou passions pouvaient être influencés par la musique au moyen de ces proportions.

Le plan du portail est cruciforme et évoque les proportions harmoniques. Plus haut se trouve la zone des affects symbolisée par deux figures allégoriques, au même niveau que le nom de l'auteur et, au dessus, le domaine du divin.

On retrouve le goût des compositeurs baroques pour des groupements d'œuvres par multiples de 3, en effet, ce recueil est composé de 6 Partitas (pour employer un terme en usage en Allemagne au XVIIe siècle), chacune construite selon un plan absolument identique. Une Sonate de type *sonata da chiesa* avec alternance de mouvements lents et de mouvements vifs est juxtaposée avec une *sonata da camera* composée des 4 danses : Allemand, Courant, Saraband, Gigue (sic). Le plan tonal (lam-SibM-UtM-rém-mim-LaM) ainsi que la numérotation des mouvements dans l'édition originale de 1 à 30 (exactement comme les plages du CD), nous indiquent qu'il s'agit d'un tout. La texture polyphonique est à 3 ou 4 voix selon que la viole de gambe est utilisée comme continue ou comme partie indépendante dans le registre du ténor. Seules les fugues sont toujours à 3 voix.

Au début de chaque Sonate, un Adagio plante un décor monumental, toujours à 4 temps, d'une grande variété rythmique, harmonique et mélodique et d'une grande liberté formelle. En général plusieurs sections se succèdent sans aucune répétition. On y trouve de grands gestes rhétoriques

(Partita I., Partita IV., Partita V) de subtiles jeux de syncopes (Partitas 11.), une richesse ornementale (Partita 111.), des tensions chromatiques ou harmoniques (Partita IV., Partita V.) L'adagio de la Partita V. est le seul à présenter des changements de tempo. Il s'agit bien d'une introduction festive et solennelle rappelant les dimensions impressionnantes du portail donnant accès au jardin.

Suit une fugue très rigoureuse, en contrepoint renversable. Au sujet est opposé un contre-sujet. Chacune des 3 voix expose alternativement le sujet puis le contre-sujet. Il n'y a pas d'épisode libre entre les expositions sauf une demi-mesure qui divise la pièce en deux parties. Il s'agit donc d'une suite d'expositions. On peut y voir une étape importante vers le développement de la fugue par permutation que J.S. Bach portera à son apogée. D'une Partita à l'autre ce qui distingue structurellement les fugues est le nombre d'expositions. On trouve une forme-type dans les Partitas I., II. et VI., avec 4 expositions, la fugue de la Partita 111. est la plus longue avec 6 expositions, les Partitas IV. et V. ont 5 expositions, la fugue de la Partita V. formant une exception avec quelques mesures totalement libres à la fin. La complexité et la longueur des sujets de fugues, la maîtrise et la rigueur du contrepoint mis en œuvre sont la démonstration de la science du compositeur, dont l'ambition était de donner l'image d'un *Musicus Perfectus* et de démontrer les fondements mathématiques de la musique pour "la plus grande gloire de Dieu." Puis en total contraste suit un solo de violon repris exactement par la viole de gambe. En général un mouvement lent de style libre précède un mouvement rapide en style de toccata. La Partita IV fait exception avec un solo en forme d'aria d'une simplicité touchante. Dans la Partita V il y a un retour à un tempo lent à la fin de chaque solo et dans la Partita 6 les solos sont clos par un Largo à 4 voix. Ces solos sont le domaine des passions et des affects. C'est le *stylus phantasticus* décrit par J. Mattheson : "Ce style est la plus libre et la moins contenue des manières de composer que l'on puisse imaginer, car on rencontre d'abord telle idée et ensuite telle autre, on n'est lié ni aux mots, ni à la mélodie, seulement à l'harmonie, de telle manière que le chanteur ou l'instrumentiste puisse montrer son génie. Toutes sortes de progressions inhabituelles, d'ornements cachés, de tournures ingénieuses se présentent, sans réelle observation de la mesure ou du ton... sans thème ou sujet travaillé ; ici vif, ici hésitant, ici à une voix, ici à plusieurs voix, pour un moment avant le temps, sans mesure, mais pas sans l'intention de plaire, de surprendre et d'étonner. Tels sont les caractères essentiels du style fantastique."

Après cette introduction, on a enfin accès à la suite de danses, qui nous donne une image d'ordre et de symétrie parfaite. Un agencement immuable : Allemand, Courant, Saraband, Gigue. Les 3 premières danses forment un groupe assez souvent relié par un schéma harmonique. Ce lien se renforce à mesure que l'on progresse dans le recueil (Partitas V. et VI.). Les danses ont une apparence régulière, mais à mesure que l'on chemine le paysage devient changeant et surprenant, les surprises et les faux-semblants apparaissent. Les rythmes évoquent les danses de la suite mais leur coupe irrégulière mettraient bien en peine Les danseurs.

Les levées abruptes (Partita 11.), les ostinatos (Partita V.) les déplacements d'accents perpétuels (Saraband 111.) ou les cadences rompues à répétition (Courant 111) sont autant d'irrégularités au sein d'un plan d'une grande rigueur.

Les Giques sont d'une écriture fuguée, en deux parties, le sujet de la première partie étant repris inverse dans la deuxième partie l'on retrouvera si souvent dans les giques pour clavecin de J.S. Bach. Si l'écriture fuguée nous rappelle la fugue de la Sonate introductive, le contrepoint en est toutefois plus libre. On peut cependant observer une complexification à mesure que l'on avance dans le recueil : les 2 premières Giques n'ont pas de contre-sujet, la 3^e en a un dans la première partie et un autre dans la deuxième ; les 4^e et 5^e ont un contre-sujet avec renversement dans la deuxième partie. La gique de la 6^e Partita est la seule qui soit à 4 voix. Le sujet en est extrêmement court et d'un style beaucoup plus simple que dans les autres Giques. On pourrait y voir une incursion de la nature sauvage telle que nous la laisse entrevoir le portail qui clôture le jardin de la page de titre.

La basse-continue

Les informations contenues dans le tableau représentant J.A. Reincken, ainsi que la préface de "Hortus Musicus" nous ont conduits à réaliser le continue avec 3 instruments : un clavecin flamand, un théorbe et un orgue. On sait de plus que les églises allemandes au XVII^e siècle possédaient souvent un clavecin. Dans le cadre de la rigueur formelle de l'œuvre nous avons construit un plan d'instrumentation afin de varier au maximum les couleurs par la juxtaposition, la superposition ou l'alternance des 3 instruments. En ce qui concerne la réalisation proprement dite, nous avons opté pour un style contrapuntique strict à 3 ou 4 voix inspiré des traités allemands de la fin du XVII^e siècle : G. Muffat (1699) et F.É. Niedt (Hambourg 1700-1717) ainsi que des œuvres pour orgue et pour clavecin de J.A. Reincken et D. Buxtehude.

Pour les instruments à clavier, nous avons adopté un tempérament mésotonique au sixième de comma de type Silbermann. Pour la Partita V. en mi mineur qui marque encore une fois sa différence en s'éloignant des limites autorisées par ce tempérament nous avons employé un accord de type bien tempéré toujours au sixième de comma.

Bibiane Lapointe - Thierry Maeder

BIBLIOGRAPHIE

- Christine DEFANT: "Johann Adam reinckens "Hortus Musicus". Versuch einer Deutung als Metapher für die hochbarocke Musikauffassung in Deutschland" Die Musikforschung 1989/2
- Christine DEFANT: Kammermusik und Stylus phantasticus. Studien zu Dietrich Buxtehude TrioSonaten. Europäisch Hochschulschriften, Reihe XXXVI: Musikwissenschaft, vol. 14 Frankfurt: Peter Lang, 1985.
- F. KRUMMACHER: "Stylus phantasticus und phantastische Musik..." Schütz Jahrbuch II (1980), 7-77
- G.B. SHARP: "Jan Adam Reincken, 1623-1722", Musical Times, cwiv (1973), 1272.
- G.B. SHARP: "Johann Adam Reincken" New Grove
- P. WALKER: "From Renaissance Fugue to baroque fugue: The role of the Sweelinck Theory Manuscript, in Schütz Jb 7/8 1985/86, 64-79
- P. WALKER: Die Entstehung der Permutationsfuge, in BJ (Bach Jahrbuch) 75, 1989 21-41
- C. WOLFF: "Das Hamburger Buxtehudebild", MuK S3 (1983)
- C. WOLFF: "J.A. Reinken and J.S. Bach. On the Context of Bach's Early Works" J.S. Bach as Organist, ed G. Stauffer and E. May. Bloomington 1986.

Towards the end of the seventeenth century, with the political decline of Venice and the increasing importance of wealthy northern centres, there was a change in the balance of musical power. Commercial exchanges between those cities and the rest of Europe opened them up to the musical influences of France, Italy and the Netherlands. At that time Hamburg, which had been spared by the Hundred Years War, was a flourishing port, where music was generously encouraged by a rich merchant class. The Dutch organist Jan Pieterszoon Sweelinck (1562-1621) had a great influence in the city through two of his pupils, Johann Praetorius (1595-1660) and Heinrich Scheidemann (1595-1663), who occupied three of the most important posts as organists there. And the Collegium Musicum ("Musical Guild"), founded in 1660 by Matthias Weckmann (1619-1674) in imitation of the one created by his master Heinrich Schütz, gave weekly concerts, thus affording great encouragement to chamber music.

Reincken became one of the central figures in this movement. Born either in Alsace or in the region of Bremen, he spent his youth in Deventer in the Netherlands, moving to Hamburg in 1654 to study with Heinrich Scheidemann, organist of St Catharine's. In 1657 he returned to Deventer to take up the post of organist at the Berghkercke, but in 1658 he went back to Hamburg to become Scheidemann's assistant at St Catharine's and five years later he became his successor. He kept this prestigious post for the rest of his life. Apart from his activities as a church musician, he was also co-founder in 1678, with the gambist Johann Theile (1646-1724), of the Hamburg Opera—the first opera house north of the Alps.

Reincken helped to pass on various European musical traditions to German musicians. As a pupil of Scheidemann, he was a second-generation inheritor of the Sweelinck tradition and the English keyboard school. The innovations of Girolamo Frescobaldi, whose two books of toccatas he had copied out, no doubt served as a model for the "stylus phantasticus", a free style in improvisatory form that was typical of the organists of northern Germany. He also had certain links with Vienna, for he composed variations on the Mayerin theme (*Schweiget mir*) similarly used by Froberger. Finally, the French harpsichordists, whose music circulated a great deal in northern Germany, gave him the dance forms that we find in his Harpsichord Suites. In Hamburg, he soon became the centre of a circle of musicians including Dietrich Buxtehude (1637-1707), the gambist and theorist Johann Theile (1646-1724) and two pupils of Heinrich Schütz, Christoph Bernhard (1628-1692) and Matthias Weckmann (1619-1764). These musicians shared a common interest in theory and skilful counterpoint, particularly the canon and reversible counterpoint. They no doubt studied and discussed such works as Zarlino's treatise on counterpoint*, which had been translated into German by Sweelinck, then copied and expanded by Reincken, as well as the most recent ideas by the Italian theorists, which had been introduced into Germany by Schütz and codified by Christoph Bernhard in his treatise of 1660 entitled *Tractatus compositionis augmentatus*. These discussions were to

lead to the establishment of a theory of the baroque fugue.

Formal and intellectual research does not seem to have been the group's only preoccupation, however, as may be seen from a picture painted by the Dutch artist Johannes Voorhout in 1674, entitled "Domestic music scene" (now in the Museum für Hamburgische Geschichte, Hamburg). Reincken is to be seen seated at a Flemish harpsichord. Buxtehude, in the foreground, holds a sheet bearing a canon whose words celebrate the musical and spiritual fraternity that existed between the two musicians. The canon was probably composed by Theile, who is also to be seen, playing the viola da gamba. The picture, most likely commissioned by Reincken himself, shows him dressed in a Japanese silk kimono (a garment that was then very fashionable among the middle classes in northern Europe). The painter himself is also depicted, as well as an enigmatic lady lutenist. The instruments are perfectly recognisable: a two-manual harpsichord of the Flemish school, a six-string viola da gamba and an eleven-course lute. Contrasting with the theme of spiritual fraternity, the presence of a black page-boy offering a bowl of fruit, a couple in a seductive attitude, and sculptures representing cupids, also suggest the pleasures of the flesh. Reincken was well-known as a *bon vivant*: according to the prolific musico-grapher Johann Mattheson (Hamburg 1681-1764), he was "a regular lover of ladies and wine..." The prestige enjoyed by Reincken during his lifetime has been somewhat overshadowed by the personality of his friend Buxtehude. The small quantity of music that has come down to us is no doubt the principal cause. Yet Johann Sebastian Bach seems to have had great admiration for him. For while Buxtehude is not mentioned by name in the necrology drawn up on the master's death by his son Carl Philipp Emanuel (which most likely reflects opinions that were voiced in the Bach family), Bach's second meeting with Reincken is recounted in detail: in November 1720, when the post of organist of the Jakobikirche became vacant, Bach travelled to Hamburg, where he conducted a number of his vocal works and then went on to play the organ, improvising for half an hour on the chorale *An den Wasserflüssen Babylon*. This was no doubt a tribute to Reincken (then aged ninety-seven), who had written a famous fantasia on that same chorale. After hearing him play, Reincken told Bach: "I thought the art [of improvisation] was dead, but I see that it is still alive in you". Reincken's *Hortus Musicus* no doubt played a very important role for Bach (who transcribed no other works by a north German composer), for he made masterly keyboard arrangements from it—Partita n° 1 in A minor in full, the fugue from Partita n° 2 in B flat major, and also the Sonata and Allemande from Partita n° 3 in C major**—showing particular interest in the fugues, which provided him with a wealth of contrapuntal material.

Hortus Musicus

In 1687 Reincken published, at his own expense, a set of chamber works entitled *Hortus Musicus* ("Musical Garden"). It is the only publication of chamber pieces by Reincken to have survived. His dedicatory preface shows that he considered this music to be suitable for performance in either church or home.

Many musical titles in the seventeenth century referred to the theme of the garden: generally speaking, they were decorative or entertaining pieces. In these pieces by Reincken, however, we find no descriptive music, no birdsong: the garden in question is more metaphorical.

One of the keys to this metaphorical garden is to be found in the engraved title page of the original edition. In the foreground, dominating the picture, is a sumptuous gateway reminiscent of both a temple and a triumphal arch. In the frontispiece, a decorative panel containing the title and the author's name, is surmounted by angels surrounding the maxim "Soli Deo Gloria". Behind this building, down below, is a square garden enclosed within high walls; a path down the middle, interrupted by a fountain, is bordered with flower-beds. These flower-beds, though very varied and original in shape, are laid out very neatly, with absolute symmetry. At the end of this central alley is a gateway, beyond which we can see a natural landscape.

According to the seventeenth-century conception of the world, creation followed a principle of order based on mathematical harmonic proportions. Man, as part of the microcosm, was also subject to these rules, and his affects or passions could be influenced by music by means of these proportions.

The gateway is cruciform, thus evoking the harmonic proportions. Above, we find the area of the affects, symbolised by two allegorical figures, on a level with the author's name, and above that is the realm of the divine.

Reincken's *Hortus Musicus* exhibits the customary Baroque tendency to group works in multiples of three to form an opus. Indeed, it consists of six Partitas (to use the term that was usual in seventeenth-century Germany), each of them following exactly the same plan: a Sonata of the *sonata da chiesa* type, with an alternation of slow and fast movements, is juxtaposed with a sonata da camera comprising four dances: Allemand, Courant, Saraband, Gigue [sic]. The tonal plan (A minor-B flat major-C major-D minor-A major) and the numbering of the movements in the original edition, from 1 to 30 (corresponding exactly to the tracks on the CD), indicate that the work was intended to form a whole. The polyphonic texture is in three or four parts, according to whether the viola da gamba is used as continuo or as an independent part in the tenor register. Only the fugues are always in three parts.

At the beginning of each of the Sonatas, an Adagio sets a monumental scene, always in quadruple time, with great variety in the rhythm, harmony and melody and great freedom where form is concerned. Generally, several sections follow one another without any repetition.

We find great rhetorical gestures (Partita I, Partita IV, Partita V), a subtle play of syncopation (Partita II), a wealth of ornament (Partita III), chromatic or harmonic tensions (Partita IV, Partita V). The Adagio of Partita V is the only one including changes of tempo. This solemn, festive introduction recalls the impressive dimensions of the gateway leading to the garden.

It is followed by a very strict fugue, in reversible counterpoint. The subject is set against a countersubject. Each of the three voices in turn states the subject, then the countersubject. There is no free episode between the expositions, except for half a bar dividing the piece into two sections. It is thus a series of expositions. It illustrates an important stage in the development of the permutation fugue, which J.S. Bach took to its apogee. The fugues are structurally distinguished from one Partita to the next by the number of expositions. We find a typical form in Partitas I, II and IV, with four expositions; the fugue of Partita III is longer, with six expositions; Partitas V and VI have five; and the fugue of Partita V is an exception, with a number of bars in totally free counterpoint at the end. The complexity and length of the subjects of these fugues and the mastery and rigour exhibited in the counterpoint demonstrate the skills of a composer whose aim was to present an image of *Musicus Perfectus* and demonstrate the mathematical basis of music, "to the greatest glory of God".

In complete contrast, we then come to a violin solo, which is repeated exactly by the viola da gamba. Generally, a slow movement in free style is followed by a fast movement in toccata style. Partita IV is an exception, with a touchingly simple solo in the form of an aria. In Partita V there is a return to a slow tempo at the end of each solo, and in Partita VI the solos end with a Largo in four parts. These solos represent the realm of the passions and affects. The style is that of the *stylus phantasticus* described by Mattheson: "This style is the freest, most unrestrained of manners of composing that can be imagined, for we come across first one idea and then another; there is no obligation to keep to words or to a melody, but only to harmony, and thus the singer or instrumentalist is enabled to demonstrate his brilliance. All sorts of unusual progressions, hidden embellishments, ingenious turns of phrase occur, without any real observation of time or key [...], without any theme or elaborate subject: here lively, there hesitant, here for one voice, there for several, momentarily before the beat, without measure, but nevertheless with an aim to please, surprise and astonish. Those are the essential features of the *stylus phantasticus*".

After this introduction, we finally gain access to the dance suite, which creates an image of order and perfect symmetry. The lay-out is always the same: Allemand, Courant, Saraband, Gigue [sic]. The first three dances form a group: they are quite often linked by a harmonic structure. This link becomes stronger as the Partitas progress (Partitas V and VI). The dances appear to be regular, but as we advance the scenery becomes more and more changeable and amazing: surprises and ruses put in an appearance. The rhythms evoke the dances in the suite, but their irregular pattern would make actual dancing difficult. The sudden off-beats (Partita II),

the ostinatos (Partita V), the constantly shifting accents (Saraband III) and the recurrent interrupted cadences (Courant III) are all irregularities in an otherwise very rigorous plan. The Giques are treated fugally, in two sections, the subject of the first section being taken up in reverse in the second part, a process that was later to be found so often in the giques for harpsichord by J.S. Bach. Although the fugal style reminds one of the fugue in the introductory Sonata, the counterpoint is nevertheless freer. However, we may observe a complexification as the collection progresses: the first two Giques have no countersubject; the third has one in the first part and another in the second; the fourth and fifth have a countersubject with inversion in the second part. The Gique of the sixth Partita is the only one in four voices. Its subject is extremely short and in a much simpler style than that of the other Giques. It could be seen as a representation of the wildness of nature as seen through the gate at the end of the garden on the title page.

The basso continuo

Information gathered from the picture by Voorhout, mentioned above, and from Reincken's preface to *Hortus Musicus* led us to use three instruments for the continuo: a Flemish harpsichord, a theorbo and an organ. We know, moreover, that, in the seventeenth century, German churches often possessed a harpsichord. Given the formal strictness of the work, we have tried to create as much variety as possible in the colours of the instrumentation by juxtaposing, superposing and alternating the three instruments. As for the performance itself, we have opted for a strict contrapuntal style in three or four parts, inspired by German treatises of the late seventeenth century—those of Georg Muffat (1699) and F.E. Neidt (Hamburg 1700 1717)—and also by works for organ and for harpsichord works written by Johann Adam Reincken and Dietrich Buxtehude. For the keyboard instruments, we have adopted a Silbermann-type mesotonic temperament to a sixth of a comma. For Partita V in E minor, which again marks its difference by moving away from the limits permitted by this temperament, we have used tuning of the equal temperament type, again to a sixth of a comma.

Bibiane Lapointe - Thierry Maeder
Translation: Mary Pardoe

Translator's notes

* Gioseffo Zarlino (1517-1590), author of *Le istitutione harmoniche* (translated into English as *The Art of Counterpoint* in 1968).
** BWV 965, 954 and 966 respectively.