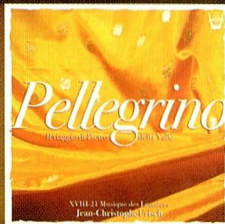


Également disponible :



ARN68716

CODEX CAIONI



XVIII-21 Le Baroque Nomade
Jean-Christophe FRISCH

Jean-Christophe Frisch. Photo © Institut Français de Bucarest ainsi que pour toutes celles de l'intérieur du livret. Couverture : Albrecht Dürer (1471-1528) — « Le Lièvre », 1502 - Aquarelle rehaussée à la gouache.

H. 0,251 ; L. 0,226. (2073 D 49) — Vienne, Graphische Sammlung Albertina © akg-images / Erich Lessing

© & © ARION 2008 — Tous droits de reproduction réservés pour tous pays.

Reproduction interdite. ARN68785 - Copyright reserved in all countries.

XVIII-21 Le Baroque Nomade

direction Jean-Christophe Frisch

Cyrille GERSTENHABER (CG), soprano
Adriana EPSTEIN (AE), mezzo-soprano
Sébastien OBRECHT (SO), ténor/tenor
Ion DIMIERU (ID), baryton/baritone

Mihail GHIGA, KOVÁCS László (violons/violins)
ADORJÁN Csaba (alto et bratsch/viola and bratsch)
LÁZÁR Zsombor (violoncelle et bratsch/cello and bratsch)
Jean-Christophe FRISCH (flûte traversière/transverse flute)
Emmanuelle GUIGUES (viole de gambe et kamancha/viola da gamba and kamanche)
Rémi CASSAIGNE (théorbe et guitare/theorbo and guitar)
Jean-Luc HO (clavecin et orgue/harpsichord and organ)
Pierre RIGOPOULOS (davul, zarb et cuillères de bois/davul, zarb and wooden spoons)

VIRÁG Imola, VIRÁG Endre (danseurs/dancers)

Puteji gäsi poze din spectacol și traducerea în română a textelor la :

A szövegek magyar változatát, valamint képeket az előadásról a következő honlapon találhatnak :

www.codexcaioni.com

CODEX CAIONI

Un jour de noces en Transylvanie Chronicles of a Transylvanian Wedding Day

LE MATIN AU CHÂTEAU/Morning at the castle

- | | |
|--|------|
| 1. Lepus intra sata quiescit, N° 233-78-336 (CG puis tutti) | 6'57 |
| 2. Kovács Nota Smidt Curranta, N° 146, [Michael Praetorius] | 1'26 |
| 3. Audite Sancti, N° 308, [Giacomo Carissimi] (CG, SO, ID) | 4'13 |
| 4. Ötödik Tancz hatodon, Apor Lázár Tancza, Paikos Tancz, N° 255-266-251 | 3'14 |

A L'ÉGLISE/At the church

- | | |
|--|------|
| 5. Judea et Jerusalem, N° 183 (AE, SO, ID) | 1'23 |
| 6. O Anima mea suspira, N° 311, Johannes Caioni (CG) | 4'32 |
| 7. Misericordias, Duo vioneli, N° 352 (ID) | 3'08 |
| 8. Salve Regina, N° 64 (CG, AE) | 2'30 |
| 9. Csárdás, tradition de Mezöség | 6'04 |

PETIT SPECTACLE DU DIABLE DEVANT LES MARIÉS

Little entertainment of the Devil for the bride and groom

- | | |
|--|------|
| 10. Iratus sum, N° 317 (CG, AE, ID) | 2'30 |
| 11. Dialogus, N° 290 [Gasparo Casati] (CG, AE, ID) | 4'41 |
| 12. Csárdás, tradition de Satu Mare / Szatmári | 3'18 |

BANQUET

- | | |
|---|-------|
| 13. O quales flores, N° 313 [Johannes Caioni] (SO) | 3'46 |
| 14. Sarabanda Gesneri, N° 343 | 1'08 |
| 15. Sarabanda 2 Violinis, N° 346 | 1'10 |
| 16. Lupul Vaidane eneke, N° 264 [paroles Oana Ghiga] (CG puis tutti) | 10'00 |
| 17. Ricerzare del secondo tuono, Luzzasco Luzzaschi, in <i>Il Transilvano</i> | 1'33 |
| 18. Pargamasca, Codex Vietoris / Marco Ucellini | 4'40 |

*Fugio nec tantum exulto,
La la clamant neque ausculto :
Quod si canum premor ore,
Nihil ago præ horrore,
Sed Salto*

*Venator a longe me iuvet,
Cepi prædam inquit et ridet :
Quod fi propinquem dumeto
Densos statim Saltus peto,
Sum liber.*

Autoportrait de l'artiste en lièvre

Le « Codex Caioni » est le manuscrit personnel de l'organiste d'un monastère perdu au fin fond de la Transylvanie. Pourtant il contient des richesses qui, nous le verrons, vont bien au-delà de l'intérêt local. Une pièce semble y jouer un rôle très particulier, celle qui ouvre ce disque. Elle apparaît trois fois dans le manuscrit dans trois versions différentes, et il semble bien qu'il s'agisse d'un autoportrait de l'auteur, Johannes Caioni, qui s'y représenterait sous les traits d'un lièvre.

Johannes Caioni / Ioan Caianu ou encore Kajoni Janos, né orthodoxe en 1629, et converti au catholicisme en 1648, devient franciscain en 1650. Il est nommé évêque (vicaire général de Transylvanie) en 1678 par le pape Innocent XI, qui a entendu parler de ses talents de musicien. Il renonce à cette charge pour se consacrer à des tâches moins administratives. Humaniste typique du XVII^e siècle, il s'intéresse à bien d'autres choses que la musique : plantes médicinales, facture d'orgue, édition et imprimerie... C'est le premier musicien roumain qui a acquis une réputation européenne. Il meurt en 1687, prieur du monastère de Lazarea / Szarhegy.

Malgré l'édit de tolérance religieuse en vigueur à cette époque en Transylvanie, en contraste avec le reste de l'Europe ravagé par les guerres de religion, Caioni subit au cours de sa vie de nombreuses pressions hostiles. Les nobles hongrois n'acceptent pas facilement qu'un franciscain « valaque », on dirait de nos jours roumain, obtienne un poste d'évêque. C'est certainement une des raisons qui l'ont poussé à démissionner. On peut même imaginer que sa conversion au catholicisme, indispensable à la poursuite de ses études, a été subie plus que choisie.

En tout état de cause, le petit lièvre, qui dans les premières strophes de Lepus (page 1 de ce CD), semble poursuivi par d'honnêtes chasseurs, est en réalité menacé par tous : roi, prêtres, religieux (la version hongroise cite même les franciscains, son propre ordre !), paysans, soldats. Pourtant, ces agresseurs qu'il traite de chiens odieux, ne parviendront pas à l'attraper, car « il danse ». L'artiste reste inaccessible aux attaques des vulgaires. C'est sa danse qui lui permet de s'exclamer, au moment où le chasseur croit l'avoir rejoint : « je suis libre ». Ses derniers mots sont pour demander aux « gens de cour » — faut-il reconnaître les nobles qui l'ont attaqué ? — de se tenir loin de lui. Il restera ermite dans son monastère des Carpates. Et les « valeurs » qu'ils nous demandent de recueillir, et qu'il nous laisse en fuyant ? S'agit-il de ses œuvres de créateur, ou en filant la métaphore du lièvre, ce que le chasseur qui a raté sa cible découvre là où l'animal est passé : ses crottes ? Je crois que, dans son élégante rhétorique latine, Johannes Caioni nous dit « m... ! ».

Le Codex Caioni en Transylvanie

Au XVII^e siècle, la Transylvanie est une principauté à peu près indépendante, plutôt florissante, malgré des péripéties compliquées liées à la proximité de deux voisins ombrageux et impérialistes : l'Empire Ottoman et l'Autriche des Habsbourg. La Transylvanie est alors à la fois hongroise, roumaine et allemande, grâce à l'arrivée massive de « Saxons », par vagues successives depuis le XIII^e siècle. D'innombrables « minorités » y vivent, souvent dans des conditions de misère effrayantes : Tsiganes, Juifs, Ruthènes, Arméniens, et bien d'autres. La tolérance y est néanmoins plus grande qu'ailleurs en Europe.

Musicalement, la province est liée, à l'Est, au sultan de Constantinople, qui recrute ici ou en Moldavie certains de ses meilleurs musiciens, et dont les fonctionnaires coloniaux en Transylvanie sont accompagnés de musiciens turcs, et à l'Ouest à toute l'Europe chrétienne. L'exemple de Girolamo Diruta est caractéristique. Approché à Venise par l'ambassadeur de Szigmond Bathory, prince transylvain et hongrois, il refuse un poste de maître de chapelle à Alba Iulia (en hongrois Gyulafehérvár) mais lui dédie un traité de musique pour clavier, qu'il intitule *Il Transilvano*. D'autres Italiens plus aventureux viennent s'installer en Transylvanie. Ils jouent du violon, de la viole de gambe, du cornet, ils dansent. Même chose pour des musiciens allemands qui deviennent maîtres de chapelle dans les *Sieben Bürgen*, le nom allemand de la Transylvanie. Le *Codex Caioni* est révélateur de cette diversité d'influences.

Sans parler de la qualité musicale des œuvres, excellente, l'intérêt du *Codex Caioni* est de rappeler que la Transylvanie était, au XVII^e siècle, au cœur de l'Europe musicale. La présence de pièces de Carissimi, Schütz ou Praetorius, parmi de nombreux autres compositeurs, en est un témoignage précieux. La Transylvanie n'ignorait ni les fastes de Saint-Marc de Venise, ni la somptueuse polyphonie de l'Allemagne du Nord, ni le raffinement futile des chorégraphies françaises. On y trouve pêle-mêle, dans l'ordre aléatoire de la copie de musiciens qui en avaient besoin au jour le jour, motets savants, messes populaires, danses de cour, et rengaines de village, qui sont un témoignage exceptionnel de la musique populaire de l'époque. Il semble bien que le même musicien pouvait jouer le matin à la messe, et l'après-midi faire danser la noce. C'est en tout cas ce que laisse supposer l'enchevêtrement des styles dans le manuscrit, car il est totalement invraisemblable que les danses populaires aient été entendues dans l'église ou le monastère.

Lacunes

Le manuscrit a été commencé le 17 mars 1634 par un organiste, Mátiás Seregély, prédécesseur de Caioni. C'est le manuscrit privé de l'organiste du monastère. Il contient les musiques dont il peut avoir besoin, dans l'ordre où il en prend connaissance, c'est-à-dire dans le désordre le plus complet. La compilation s'étale sur de nombreuses années. On voit nettement qu'à une période, il a reçu de la musique de Viadana, et d'autres compositeurs vénitiens. Plus tard, on ignore pourquoi, on trouve plusieurs pièces allemandes. On ne sait pas du tout comment les différentes œuvres parviennent entre les mains du copiste. Musiciens itinérants de passage ? Ouvrages rapportés de la lointaine Venise, copie de copie de copie ? Caioni, le principal copiste du manuscrit, prend le relais quelques années plus tard, jusqu'à la date de 1671 qui figure, avec sa signature, sur la dernière page. Il est l'auteur de quelques-unes des plus belles pièces du manuscrit, qui suffisent à montrer que sa réputation de musicien n'était en rien usurpée.

Le manuscrit est noté en tablature d'orgue, et non pas comme il est habituel, sur des portées. Ce système de notation musicale, hermétique quand on ne le connaît pas, consiste à indiquer par des lettres, quelles touches du clavier de l'orgue le musicien doit actionner. C'est un système qui peut être très précis, mais il est ici utilisé comme une sorte de sténographie musicale, incomplète. Un aide-mémoire pour l'organiste qui accompagnait des musiques qu'il connaissait bien. Les paroles des chanteurs ne sont que rarement indiquées, et bien souvent toutes les voix ne figurent pas, car elles ne sont pas nécessaires pour l'accompagnement à l'orgue. Cette notation ne suppose évidemment

pas qu'on doive se contenter de jouer ce qui est noté. De plus, dans bien des cas, les différentes voix ne sont pas copiées bien en face l'une de l'autre, ce qui risque de tromper le lecteur, sans parler des innombrables fautes, tant le manuscrit est copié à la hâte. Il est probable qu'ici comme dans le reste de l'Europe, les chantres et violons de la chapelle ne lisaient pas la musique, et qu'ils chantaient ou jouaient par cœur.

L'intimité du Maître de Chapelle

C'est en raison de cette notation incomplète que les interprètes du *Codex* sont souvent passés à côté du sujet lors des tentatives d'interprétation de ses morceaux baroques. Pourtant, la musique de Caioni lui-même est particulièrement intéressante. Sa version des pièces d'autres compositeurs est également passionnante, car justement grâce à cette notation simplifiée, on est dans l'intimité de l'interprétation de Caioni. Il n'écrit que ce qui lui sert. À ce titre d'ailleurs, la portée du *Codex Caioni* dépasse largement, pour le musicologue, l'histoire de la musique roumaine, car on approche rarement un maître de chapelle du XVII^e siècle avec une telle indiscrétion. On peut s'imaginer sur le banc de l'orgue, à sa gauche, à tirer les jeux ou actionner les soufflets, pendant qu'il accompagne les chanteurs, les violons, debout autour de lui à la tribune. On le suit plus tard à la Cour des princes hongrois qui l'ont invité pour un concert privé. En chemin, il s'est attardé à la taverne, où il entend des paysans qui braillent des airs populaires. Peut-t-il se permettre de sortir son violon pour se joindre à eux ?

Les musicologues roumains et hongrois qui ont édité le manuscrit ont fait un magnifique travail de restitution, d'une objectivité irréprochable. Cependant la partition ne peut pas être jouée telle quelle, en raison de la notation abrégée, fautive, et des nombreuses lacunes. Certaines peuvent être facilement complétées par un musicien, mais pour d'autres il est nécessaire de trouver, pour les mêmes œuvres, d'autres sources concordantes. Il arrive par exemple qu'une mesure ait été omise. Il faut alors la reconstituer grâce à d'autres manuscrits. Certaines pièces ne sont pas jouables du tout tant elles sont fragmentaires, mais parmi les 346 items du manuscrit, il n'a pas été difficile de constituer un programme.

Un cas typique est celui de la *Courante*, page 2, qui apparaît dans le *Codex* sous une forme différente de celle qu'on lui connaît dans le *Terpsichore* de Praetorius. Comment savoir si Praetorius s'est inspiré d'une courante anonyme, circulant de musicien à musicien dans toute l'Europe, ou si

au contraire la partition de Praetorius, de copie en copie, à été peu à peu transformée jusqu'à son arrivée en Transylvanie ? Sans pouvoir trancher, nous avons choisi de restituer la version de Praetorius, plus cohérente.

Les Tsiganes de Bontida à Venise

Pendant nos répétitions, nos jeunes amis violonistes m'ont raconté une légende qu'ils ont entendue de musiciens tsiganes à Bontida, la région d'où est originaire la page 9 de ce CD. Les ancêtres de ces derniers, esclaves, auraient été envoyés par leur maître à Venise pour y perfectionner leurs talents de musiciens. À l'époque, il était courant dans toute l'Europe, d'aller se perfectionner en Italie. Ils en auraient rapporté le cymbalum et l'accord mineur. En tout cas, ce qui est sûr, c'est qu'il y a des similitudes frappantes entre la musique des *tarafs* et celle de la Venise baroque : deux violons avec accompagnement dans les deux cas. Le *bratsch*, l'alto à trois cordes du *taraf*, est manifestement un descendant de la *lira da braccio*, instrument italien disparu qui, exactement de la même façon, servait à accompagner. Même le nom a été conservé. En Transylvanie, on retrouve d'ailleurs aussi des influences italiennes dans le costume, la danse, l'architecture etc. Je soupçonne que les musiciens tsiganes de l'époque, musiciens de cour au service des nobles hongrois, jouaient aussi à l'église, et naturellement, ne se privaient pas de réjouir les convives d'une noce ou du banquet qui fêtait la moisson.

Pourquoi travailler un tel manuscrit avec des musiciens et danseurs traditionnels ? Tout simplement parce qu'ils constituent, en Transylvanie, la meilleure source pour l'interprétation, de même que la musique des Chrétiens d'Orient est la meilleure source pour l'interprétation de la musique catholique du Moyen-Âge. Le mode de vie des paysans de Transylvanie est étonnamment stable depuis des siècles : on fauche encore à la faux, et on file la laine sur une quenouille, même au XXI^e siècle. Les airs des Houtsoules des Carpates sont encore extraordinairement proches des mélodies notées dans le *Codex*, car la tradition orale évolue toujours plus lentement que la musique écrite. Pour moi, il vaut mieux s'appuyer sur une tradition vivante, même si elle a incontestablement subi de multiples influences, que rester dans une stricte reconstitution livresque. Je crois qu'en provoquant la synthèse de la musicologie la plus exigeante et l'intuition des musiciens traditionnels, on obtient la meilleure approximation de ce qu'on pouvait entendre à l'époque.

Caioni l'Européen

Le *Codex Caioni*, source essentielle pour connaître la musique en Transylvanie au XVII^e siècle, a ressurgi en 1988, après avoir été dissimulé dans un mur pendant quelques décennies. Les moines qui le conservaient depuis le XVII^e siècle avaient voulu le protéger de l'invasion soviétique, puis la cachette a été oubliée. C'est un maçon qui a découvert le volume, à l'occasion d'une restauration des bâtiments.

Le manuscrit, reflet de la diversité culturelle et de la tolérance religieuse de la Transylvanie du XVII^e siècle, ne permet pas de privilégier une identité musicale plus qu'une autre. Par accumulation, le *Codex* est roumain, hongrois, allemand, mais aussi italien, français, etc. Les danses populaires rappellent la présence des Tsiganes, des Juifs, des Houtsoules et de la musique turque. La mélodie de la princesse Lupul (page 16 de ce CD) pourrait être d'origine géorgienne. C'est précisément cette diversité qui nous semble essentielle, y compris dans un sens politique. Caioni, comme on le détecte dans son *Lepus* avait conscience de la portée politique de l'art.

Les différentes cultures transylvaines ont donc contribué au programme de ce disque, par la richesse du patrimoine dans lequel Caioni a puisé. Pourtant, il serait simpliste de dire : telle danse est hongroise, tel motet est allemand, telle harmonie est tsigane, telle percussion est turque. Les traditions ont trop échangé dans le passé pour qu'on puisse tracer des frontières. Pour des musiciens nomades comme nous, ces frontières sont surtout synonymes de douaniers tatillons, ou de complications administratives. De toute façon, désormais, du delta du Danube jusqu'à la pointe de la Bretagne, nous sommes européens, fiers de notre diversité qui est sans doute notre plus grande richesse. Cette diversité européenne du XVII^e siècle est l'âme même du *Codex Caioni*, qui contient des danses françaises, des motets vénitiens, une mélodie géorgienne, etc. Elle rappelle que la Roumanie et la Transylvanie ont toujours été au cœur de l'Europe, ne l'ont jamais quittée, même si nous, lointains Français, l'avons un peu oublié pendant quelques décennies. Il est donc particulièrement significatif que cet enregistrement soit publié peu après l'adhésion de la Roumanie à l'Union Européenne, dans le cadre de la Saison Culturelle Européenne mise en place par la France à l'occasion de sa présidence de l'Union.

Jean-Christophe FRISCH

de gauche à droite :
Kovács László, Jean-Christophe Frisch,
Adorján Csaba, Lázár Zsombor.
photo © Institut Français de Bucarest



*Fugio nec tantum exulto,
La la clamant neque ausculto :
Quod si canum premor ore,
Nihil ago præ horrore,
Sed Salto*

*Venator a longe me iuvet,
Cepi prædam inquit et ridet :
Quod fi propinquem dumeto
Densos statim Saltus peto,
Sum liber.*

Portrait of the Artist as a Hare

The *Codex Caioni* was the personal manuscript of the organist of a remote monastery in Transylvania but, as we shall see, it contains riches that are of much more than purely local interest. One piece in particular — the first one on this recording — seems to be of special importance. It occurs three times in three different versions in the manuscript, and appears to be autobiographical: a self-portrait, as a hare, of the author of the manuscript, Johannes Caioni.

Johannes Caioni [Ioan Caianu, János Kájoni] was born into the Orthodox faith in 1629 but was converted to Catholicism in 1648, and he became a Franciscan in 1650. His many-sided activities attracted the attention of Pope Innocent XI, who appointed him vicar general of Transylvania in 1676. He soon gave up that position, however, to devote his time to tasks of a less administrative nature. Typical of seventeenth-century humanists, Caioni had wide interests. He was not only a musician, but also a collector of church and secular music, an organ builder and restorer, a publisher and printer; he was well known as a teacher, theologian and philosopher; he was interested in herbal medicine; and he was the first Transylvanian musician to gain a European reputation. When he died in 1687 he was prior of the Franciscan monastery of Lazarea (Szárhegy) in present-day Romania.

At a time when persecution, intolerance and wars of religion were the general rule in Europe, the Edict of Torda (now Turda) of 1568 had proclaimed religious tolerance in the principality of

Transylvania. But that did not prevent Caioni from suffering much hostility and pressure in the course of his life. The Hungarian nobility found it hard to accept that a Franciscan from Wallachia had attained the high position of vicar general. And that must have been one of the reasons for his resignation, just a few months after his appointment. We may imagine that his conversion to Catholicism (in order to be able to continue his studies) had also been an obligation rather than a choice.

The hare, chased by hunters in the first stanzas of *Lepus intra sata* (track 1), is in fact under threat from everyone: the king, priests, monks — the Hungarian version even mentions the Caioni's own order, the Franciscans! — peasants and soldiers. However, his aggressors — he refers to them as 'Canes exosi' (odious dogs) — do not succeed in catching him, because he dances: 'sed Salto'. In other words, the Artist cannot be touched by base attacks, he is beyond their reach. And it is his dance that enables him to exclaim, just as the hunter thinks he is about to catch his prey: 'Sum liber' (I am free). Finally, he tells the 'estote aulæ', the people of the court (the members of the nobility who attacked him?) to keep away from him; then he withdraws to live as a hermit in his monastery: 'Agam posthac Eremitam, Solitariamque vitam, In Sylvis'. In the final stanza he says: 'Now I allow you to gather What in fleeing I left behind' — probably a reference to his works as a creative artist, but also to the animal's droppings, which the hunter comes across in his pursuit — 'You have lost a good catch, But the marks of the vulgar hare, Gather them up!' An elegant way of saying 'merde' to his persecutors!

The *Codex Caioni* in Transylvania

In the seventeenth century, Transylvania was a relatively prosperous and more or less autonomous principality, despite the proximity of two rather touchy imperialist neighbours, the Ottoman Empire and Habsburg Austria. It was simultaneously Hungarian, Romanian, and also German at that time (through the massive arrival of 'Saxons' in successive waves from the thirteenth century onwards). Countless 'minorities' — Gypsies, Jews, Ruthenians, Armenians, and many others — lived there, often in terrifyingly poor conditions. But tolerance was greater in Transylvania than elsewhere else in Europe.

The province had musical links with both East — the sultan of Constantinople recruited some of his finest musicians either there or in Moldavia, while his colonial civil servants in Transylvania

were accompanied by Turkish musicians — and West — the whole of Christian Europe. The case of Girolamo Diruta provides a typical example. The Italian musician was approached in Venice by the ambassador of Sigismund Bathory, Prince of Transylvania, who offered to engage him to work at the prince's court at Gyulafehérvár (Alba Iulia), an offer which he declined. Nevertheless Diruta dedicated to the prince the first part of his musical treatise on keyboard playing, *Il Transilvano*. Other Italians more adventurous than Diruta did go and live in Transylvania, where they worked as musicians (violin, viola da gamba or cornett) and dancers at the prince's court. German musicians too worked in the Sieben Bürgen, as Transylvania is known in German.

The *Codex Caioni* shows the great diversity of influences that existed in the principality — Transylvania was in the very heart of musical Europe at that time — including both Eastern and Western traditions. It contains pieces by Western European composers, such as Carissimi, Schütz and Praetorius, and clearly Transylvania was aware of the splendour of St Mark's in Venice, the rich polyphony of northern Germany, and the vanity and refinement of French dances. The manuscript also contains many dances and songs, both sacred and secular, which give an exceptional account of popular music of that period. Judging by the jumble of styles found in the manuscript, the same musicians must have played in both religious and secular contexts — in church at morning mass, for example, then at a wedding in the afternoon — for it is unlikely that folk dances were played in a church or monastery.

Gaps

The manuscript was begun on 17 March 1634 by an organist, Mátiás Seregély, Caioni's predecessor. The *Codex* was the private manuscript of the organist of the monastery, containing the music that he copied as he came across it, in no particular order. The compilation stretches over many years. At one point it is clear that the organist had access to works by Viadana and other Venetian composers; at another, several German pieces appear. We have no idea how the different works got into the hands of the copyist. They may have been obtained from itinerant musicians who were passing through. Perhaps they were brought from Venice. Maybe they are copies of copies. The principal copyist of the manuscript, Johannes Caioni, took over from Mátiás Seregély a few years later, and went on compiling it until 1671 — the date appears with his

signature on the last page. Some of the finest pieces in the manuscript were actually written by Caioni himself, and they show that his reputation as a composer was well justified.

The manuscript is not in staff notation but in German organ tablature, which uses letter notation for the notes and is impossible to understand for anyone who has not learned to read it. This system can be very precise, but unfortunately in the *Codex Caioni* it is incomplete: the organist clearly used it as a sort of musical shorthand, to help him in accompanying works he already knew well. The words are rarely given, since they were not needed for his accompaniment, and vocal parts are frequently missing. Obviously, the notation does not mean that musicians have to make do with what is actually written. In many cases, moreover, the different voices are not copied exactly opposite each other, which can be misleading, and the manuscript also contains many careless mistakes because the copy was made in haste. It is likely that, as in the rest of Europe, the singers and violins of the chapel did not sight-read the music, but sang or played from memory, having learned their parts by heart.

Insight into the life of a chapel master

It is because the notation is incomplete that many have failed to see the true importance of the Baroque pieces contained in the *Codex*. Yet the music of Caioni himself is particularly interesting. And his versions of pieces by other composers are also fascinating, notably because the simplified notation enables us to see how he had them performed — we remember that he wrote down only what was useful to him. So the *Codex Caioni* is not only of historical interest to the musicologist, but it also gives us a unique insight into the life of a seventeenth-century chapel master. We follow him in his duties. Sometimes we can imagine ourselves sitting beside him at the organ, or perhaps working the bellows, while he accompanies the singers, with the violinists standing round him in the organ loft. Another time we may go with him to the court of a Hungarian prince, who has invited him to give a private concert. And on the way there he stops off at a tavern, where peasants are singing folk songs, and perhaps he takes out his violin to play with them.

The Romanian and Hungarian musicologists who edited the manuscript made a marvellous job of restoring the pieces with faultless objectivity. Nevertheless, the shorthand notation and the many mistakes and gaps we come across make it impossible to play the pieces as they are. A musician can quite easily complete some of them, but in others need to be compared with versions from other

sources. Sometimes there may be a bar missing, for example, so other manuscripts have to be used to find it. Some pieces are so fragmentary that they are not playable at all. But finding enough pieces for a programme was not difficult, from a *Codex* comprising 346 items.

Let us take a look at a typical example of how we proceeded. The *Courante* (Curranta, track 2) appears in the *Codex* in a different form from the one known to us from Praetorius's *Terpsichore*. How can we tell whether Praetorius was inspired by an anonymous courante that had been passed on from musician to musician all over Europe until it reached him, or whether, on the contrary, the version in Praetorius's score was gradually changed as it was copied and re-copied until it reached Transylvania? Since it is impossible to decide one way or the other, we chose to restore Praetorius's version, which is more coherent.

Gypsies from Bontida in Venice

During rehearsals, our young violinist friends told us of a legend they had heard from Gypsy musicians at Bontida (track 9 on our recording comes from there). The latter said that their ancestors, who were slaves, were sent by their masters to perfect their skills as musicians in Venice — musicians travelled from all over Europe to study in Venice at that time — and when they returned to Transylvania they brought back with them two things: a cymbalom and the minor chord. Legend that may be, but there are nevertheless striking similarities between the music of the tarafs — Roma bands — and the music of Baroque Venice. The taraf uses two violins and accompaniment, a combination that was common in Venice. The three-string bratsch (viola) of the taraf is clearly a descendant of the now extinct *lira da braccio*, which was used in exactly the same way, for accompaniment. Even the name bratsch reflects its origin. Moreover, Italian influences are also found in other aspects of life in Transylvania, including costume, dances, architecture, etc. I suspect that Gypsy musicians of the seventeenth century — court musicians serving the Hungarian nobility — played in church, and naturally also enjoyed playing at weddings, harvest celebrations, and so on.

Why perform pieces from this manuscript with traditional musicians and dancers? The answer is that they are the closest we can get to the original interpretation of these pieces, just as the Christian music of the East is the closest we can get to the original interpretation of Catholic music of the Middle Ages. The way of life of the peasants of Transylvania has remained amazingly stable for

centuries: even now, in the twenty-first century, a scythe is still used for mowing, a distaff is still used for spinning wool. The melodies of the Hutsuls of the Carpathian Mountains are still extraordinarily similar to the ones found in the *Codex Caioni*, and that is because music of oral tradition always evolves much more slowly than music that is written down. To my mind it is better to base oneself on a living tradition, even though it must have come under various influences, than to reconstruct the works strictly and theoretically. I believe that the best approximation of what was heard at the time is obtained by combining musicological stringency with the intuition and feeling of traditional musicians.

Caioni the European

The *Codex Caioni*, which is an essential source for anyone who wishes to know what music was like in seventeenth-century Transylvania, was rediscovered in 1988, after spending several decades hidden in a wall. At the time of the Soviet invasion the monks who had looked after it since the seventeenth century, fearing that it might be confiscated, put it in a safe place. Over the years the hiding place was forgotten. And then a stonemason came across it when restoration work was carried out on the buildings

The manuscript reflects the cultural diversity and religious tolerance of seventeenth-century Transylvania: no one musical identity is more prominent than the others. The *Codex* is Romanian, Hungarian, German, but also Italian, French and so on. The folk dances are reminders of the presence of Gypsies, Jews and Hutsuls, and also of Turkish music. The melody heard on track 16, may even be of Georgian origin. That diversity seems to us essential, and politically as well. Caioni, as we note in *Lepus*, was aware of the political impact of art.

The various Transylvanian cultures thus contributed to this programme, through the wealth of the heritage from which Caioni took his pieces. Yet it would be simplistic to say: this dance is Hungarian, that motet is German, these harmonics are Roma, that percussion instrument is Turkish. Traditions were exchanged too often in the past for it to be possible to draw boundaries. For nomadic musicians like us, boundaries are above all synonymous with pernicky customs officers or administrative nitpicking. In any case, now, from the Danube delta to the easternmost point of Brittany, we are all Europeans, proud of our diversity, which is no doubt our greatest treasure. The diversity of seventeenth-century Europe represents the very soul of the *Codex Caioni*, which

contains French dances, Venetian motets, a Georgian melody and much more. It reminds us that Romania and Transylvania are and always have been in the heart of Europe, even though we, far away in France, have tended to forget that fact in past decades. It is particularly significant therefore that this recording is released, shortly after Romania joined the European Union, as part of the European Cultural Season organised by France, which takes over the presidency of the European Union in the second half of 2008.

Jean-Christophe FRISCH
Translation: Mary Pardoe



Cyrille Gerstenhaber
photo © Institut Français de Bucarest

1. *Lepus intra sata*

Lepus intrasata quiescit,
Et quisquam venatorum nescit
Intra dumeta vagantur
clangunt, et vociferantur
Hullala.

Sagaces e loris solverunt,
Sequi praedam quemque jusserunt
Currunt, latrant hauf hauf hauf tonat
Echo muta Sylva sonat
Horrida

Az Urak halálra engem keresnek,
az udvariakis mindenüt lesnek :
Szerzetesek, kiraly, papok,
ebek, katonak, parasztok,
gyölönék.

A szerzeteseknek de mit miveltem,
mert a szegenyseget en meg nem szegtem :
Mert ennekem mindem kincsem,
kurta farkam, veköny börem,
szegénység.

Tűis jo vitezek miért üldöztök,
talam batorsagot töllem kerestek :
Mérészségre valot lelték,
magatoknak ha uiselték
Nyul szivet.

Rustice quid contra me clamas ?
Aut quare carnem meam amas ?
Ventris famem irritabo,
Non tam bene satiabo,
Ut Caules.

1. *Lepus intra sata*

Le lièvre, dans les semis, est tranquille,
Et personne, parmi les chasseurs, ne le sait.
Dans les buissons, ils vont ça et là,
Crient, et poussent des clameurs.
Hullala.

Ils ont libéré les limiers de leurs laisses,
Donné l'ordre à chacun de traquer la proie :
Ils courent, ils aboient, ouah, ouah, ouah, retentit l'écho.
La forêt qui était silencieuse, résonne,
Sauvage.

Seigneur dis-moi ce que j'ai fait :
Peut-être sur toi ai-je mis la main
Pratiquement personne je n'ai frappé
Auprès de l'empereur je n'ai rien manigancé
Ni rivalisé.

Qu'ai-je fait aux religieux ?
Jamais je ne me suis défait de ma misère
Moi, j'use de ma peau grossière
Et même tronquée est la queue que je porte
Misère.

Pourquoi, soldat, t'acharnes-tu ?
De mon cœur dépend ton ardeur ?
Si tu veux être un vrai soldat
Tu vois ce que je suis dans la fuite,
Vise le cœur.

Paysan, pourquoi cries-tu contre moi ?
Ou pourquoi aimes-tu ma viande ?
Je stimulerai la faim du ventre,
Je ne rassasierai pas aussi bien
Que des choux.

18

Sacerdotes fugore cogor,
Ab his ad pullam veptem rogor :
Assant, coquunt,
Nigro jure,
Tumulant me fixe injure,
In ventre.

Contra me canes cur latratis?
Forsam me leonem putatis
Consternor gravi pavore.
Cum cadit levi fragore
Solium

Fugio nec tantum exulto,
La la clamant neque ausculto :
Quod si canum premor ore,
Nihil ago præ horrore,
Sed Salto.

Venator a longe me iuvat,
Cepi praedam inquit et ridet :
Quod fi propinquum dumeto
Densos statim Saltus peto,
Sum liber.

Procul a me estote aulæ,
Rusticor abstent et caulæ :
Agam posthac Eremitam,
Solitariamque vitam,
In Sylvis.

Nunc quod fugiendo amisi,
Vobis colligendum permisi :
Predam bonam amisistis,
Signa Leporis rudistis,
Colligite.

Les prêtres me forcent à la fuite
Par eux je suis poussé vers le noir buisson
Ils me font rôtir, me cuisent,
inique justice,
Ils m'engloutissent solidement, injustement,
dans leur ventre.

Contre moi, les chiens, pourquoi aboyez-vous ?
peut-être me prenez-vous pour un lion ?
Je suis paniqué par un lourd effroi.
Lorsque tombe avec un rapide craquement
Le cerceuil.

Je m'enfuis et ne bondis pas seulement
Là, là, ils crient et je n'écoute pas.
Et si je suis mordu par la gueule des chiens
Je ne fais rien dans l'effroi.
Mais je danse.

Le chasseur m'invite à distance
« j'ai attrapé ma proie » et il rit
or, je m'approche du buisson,
aussitôt je gagne des bois épais
Je suis libre.

Loin de moi tenez-vous, gens de cour.
Je vis à la campagne, loin de moi aussi les bergeries.
Je mènerai désormais
Une vie d'ermite solitaire.
Dans les bois.

Maintenant ce que j'ai laissé en fuyant
Je vous l'ai donné à recueillir,
Vous avez perdu une bonne prise
Mais les valeurs du lièvre grossier,
Recueillez-les !

19

3. Audite Sancti

Audite sancti, audite iusti, audite fortes electorum animæ.
Ecce vos tradet dominus in manus impiorum
Ut cum probaverit vos accipiat coronam vitæ.

Si tradiderit Dominus nos servos suos in manus impiorum
stabimus omnes in magna constantia
adversus angustias persequendum
quis enim nos separabit a charitate Christi.
Non separabit. Non timebit cor nostrum.
Scimus enim quod Passiones nostræ
non sunt indignæ ad futuram gloriam.

5. Judea et Jerusalem

Judea et Jerusalem nolite timere,
Cras egredimini et Dominus erit vobiscum :
Emmanuel, quem prædixit Gabriel
Natus est de pura Virgine.

6. O anima mea

O anima mea, suspira, arde, desidera, arde ardentem,
suspira suspirantem, desiderantem desidera,
ecce clamantis aperta vulnera,
saucia suspirantis viscera,
crucifixa desiderantis brachia,
te ardent, te quæerunt,
te suspirant, te desiderant.
Ah meum cor, cor durum, cor saveum,
non ardes, non amas, non desideras ?
Eia propera curre festina ad vulnera,
apprehende brachia, constringe brachia

3. Audite Sancti [allusion à l'Épître de Paul aux Romains]
Ecoutez, saints, écoutez, justes, écoutez courageux, âmes de
l'élite. Voici que le Seigneur vous abandonne aux mains des
impies, pour que, lorsqu'il vous aura éprouvés, vous receviez
la couronne de vie.

Si le Seigneur nous a livrés comme esclaves aux mains des
impies, nous demeurons tous dans une grande constance face
aux difficultés imposées par nos ennemis. Qui en effet nous
séparera de la charité du Christ ?
Non, il ne séparera pas, notre cœur ne craindra pas. Nous
savons en effet que nos souffrances ne sont pas indignes
d'une future gloire.

5. Judea et Jerusalem [Antienne]

Judée et Jérusalem, n'ayez pas peur.
Demain vous sortirez, et le Seigneur sera avec vous.
Emmanuel, que Gabriel avait annoncé,
Est né de la Vierge pure.

6. O anima mea [Marie-Madeleine au pied de la Croix]

Ô mon âme soupire, brûle, désire, brûle le brûlant,
Soupire après le soupirant, désire le désirant.
Voici les blessures ouvertes de Celui qui appelle
Les entrailles meurtries de Celui qui soupire
Les bras crucifiés de Celui qui désire,
C'est pour toi qu'ils brûlent, toi qu'ils cherchent,
Après toi qu'ils soupirent, toi qu'ils désirent.
Ah mon cœur, cœur dur, cœur barbare,
Ne brûles-tu pas, n'aimes-tu pas, ne désires-tu pas ?
Ah, hâte-toi, cours, précipite-toi vers Ses blessures,
Saisis Ses bras, enserme Ses bras

beata brachia, beata viscera,
beata vulnera, beabunt te.

Stringe latus Redemptoris,
prende manus Salvatoris,
gusta cor amoris, vulneratum in patibulo.

Eia curre, eia propera, eia anima festina,
stringe Crucem, stringe arborem,
stringe Jesum in patibulo.

Dic amanti te amabo,
suspiranti suspirabo meum suspirium,
inter brachia Salvatoris,
inter vulnera Redemptoris.

Volo vivere, volo amore mori.

7. Misericordias

Misericordias Domini in æternum cantabo. Alleluia.

8. Salve Regina

Salve, Regina, mater misericordiae : vita, dulcedo et spes
nostra, salve.

Ad te clamamus, exsules filii Hevae.

Ad te suspiramus, gementes et flentes

in hæc lacrimarum valle.

Eia ergo, advocata nostra, illos tuos misericordes oculos
ad nos converte.

Et Jesum, benedictum fructum ventris tui, nobis post hoc

Bienheureux bras, bienheureuses entrailles,
Bienheureuses blessures, elles te rendront bienheureux.

Etreins le flanc du Rédempteur,
Prends les mains du Sauveur,
Goûte le cœur de l'amour, blessé sur le gibet.

Ah cours, ah hâte-toi, mon âme,
Etreins la Croix, étirens le bois
Etreins Jésus sur le gibet.

Dis à l'aimant je t'aimerai
Au soupirant je soupirerai mon soupir
Entre les bras du Sauveur,
entre les bras du Rédempteur.

Je veux vivre, je veux par amour mourir.

[paroles identifiées par M.E. Frandsen :
*Deuterotokos, Hoc est sacratissimum
odorum partus* (Bremen, 1656).
Julius Johann Weiland.]

7. Misericordias [Psaume 89-2]

Les bienfaits du Seigneur éternellement je chanterai. Alleluia.

8. Salve Regina

Salut, ô Reine, mère de notre Miséricorde, notre vie,
notre consolation, notre espoir, salut !
Enfants de cette terre d'exil nous crions vers vous ;
vers vous nous soupirons, gémissant et pleurant dans cette
vallée de larmes.

Ô vous, notre Avocate, tournez vers nous
vos yeux compatissants.

Et, après cet exil, donnez-nous de contempler, le fruit béni de

exilium ostende.
O clemens, o pia, o dulcis Virgo Maria !

9. Iratus sum

— Iratus sum nimis.
— Bone Jesu, ne in furore tuo arguas me neque in ira tua, corripas me.
— Miserere mei Domine. Quoniam infirmus sum.
— Convertere Domine.
— Non convertar, non convertar in æternum.
— Et eripe animam meam.
— Non convertar, sed implebo sagittas meas sanguine, et gladius meus devorabit carnes.
— Non cessabo clamare, non cessabo deprecari.
— Exaudi vos
— Bone Jesu, tu bonus, tu pius, tu sanctus, tu mitis, tu iustus, tu benignus.
— Quia bonus sum, pius sum, sanctus sum, iustus sum, mitis et benignus.
— Tu totius miserationis Deus.
— Iustus sum et totius miserationis Deus.

10. Dialogus

DAEMON :
O Angele cur homines tam bene creatos non defendis
cælitus a suis peccatis,
Sed permittis miseros nobis condemnatos.

ANGELUS :
O spiritus maligne, cur non es contentus in igne,
Qui tibi paratus est a Domino con digne,
Sed tecum trahis homines sorte indigna.

vos entrailles,
Ô clémente, ô miséricordieuse, ô douce Vierge Marie !

9. Iratus sum [dialogue entre Jésus et deux âmes]

— Je suis en colère, trop.
— Bon Jésus, dans Ta fureur ne m'accuse pas,
et dans Ta colère, ne me malmène pas.
— Aie pitié de moi Seigneur. Car je suis faible.
— Retourne-toi Seigneur.
— Je ne me retournerai pas, jamais.
— Et arrache mon âme.
— Je ne me retournerai pas, mais je rassasierai
mes flèches de sang et mon épée avalera tes chairs.
— Je ne cesserai pas de prier, je ne cesserai pas de supplier.
— Je t'ai exaucé
— Bon Jésus, Tu es bon, pieux, saint, doux, juste,
bienveillant.
— Je suis bon, pieux, saint, doux, bienveillant.

— Tu es Dieu de totale commisération.
— Je suis juste et Dieu de totale commisération.

10. Dialogus

LE DÉMON
Ô Ange, pourquoi les hommes si bien créés, du haut du Ciel,
ne les preserves-tu pas de leurs péchés, et nous les abandon-
nes, misérables condamnés ?

L'ANGE
Ô esprit malin, pourquoi n'es-tu pas content dans les flam-
mes qui t'ont été ménagées dignement par le Seigneur
et tires-tu à toi les hommes par une destinée indigne ?

DAEMON :
Hæc tota culpa nostra est quod non custodiat
Nam nosque suppliciat sumus destinati,
Ut petant cælum homines, non possum pati.

ANGELUS :
Cur cum beate viveres, non bene fecisti,
Sed te per superbiam in infernum proiecisti.
Homo, quia hæc aspicias, cur nobis non credis et peccatis
abstines illicitis et fœdis
Sed potius diabolo inimico tuo obedis.

HOMO :
O Angele, totaliter scis me Deo dicatum,
Sed multum a diabolo esse depravatum.
Nimirum cum tam fragilem scis me esse natum.

DAEMON :
Cur me accusas homo de tantis peccatis quæ non tibi
peperi, sed fecisti gratis,
Voluntate libera, venisti cum damnatis.

HOMO :
Iam nunc bene video quod clemens sit et vanus qui tibi
obsequitur in rebus mundanis,
Vade, male spiritus, semper insanus.

TRIO :
Semper ego in Domino gaudebo
Semper gaudebo.

LE DÉMON
C'est là toute notre responsabilité, que vous ne preniez pas
garde. En effet, c'est nous qui avons été destinés aux suppliants.
Que les hommes aspirent au Ciel, je ne peux l'admettre.

L'ANGE
Pourquoi, alors que tu vivais dans le bonheur, n'as-tu pas agi
selon le bien, mais par orgueil t'es-tu projeté dans l'enfer ?
Homme, puisque tu vois cela, pourquoi ne nous fais-tu pas
confiance, et ne t'abstiens-tu pas des crimes interdits et hon-
teux, mais de préférence, au Diable ton ennemi, plutôt prêtes-
tu l'oreille ?

L'HOMME
Ô Ange, tu sais que je me suis voué totalement à Dieu
mais que j'ai été grandement dépravé par le Diable,
assurément parce que, tu le sais, je suis né si fragile.

LE DÉMON
Pourquoi m'accuses-tu, Homme, de tant de crimes dont je ne
suis pas responsable, mais que tu as commis gratuitement ?
C'est de ta libre volonté que tu es venu avec les damnés.

L'HOMME
Maintenant je vois bien qu'il est naïf et vain, celui qui t'obéit
dans les affaires du monde. Va-t'en, mauvais esprit, toujours
insensé. Toujours, moi, je me réjouirai dans le Seigneur.

TRIO
Toujours, moi, je me réjouirai dans le Seigneur.
Je me réjouirai.

13. O quales flores

O, quales flores habet Paradisus
Ubi vita vitalis
ubi vita sempiterna
et sempiterna beata.

Ubi gaudium sine rumore,
sine labore sine tremore.
Ubi vita sine morte
beatitudo sine calamitate.

Quae Cantica quae Organa quae Carmina,
sine fine de cantantur.

Sonent tibi semper
melica flua hymnorum organa,
et suavissimae Angelorum melodiae.
Alleluja.

16. Lupul Vaidane Eneke

Dimineaza cine oare
Mă va duce până-n zare
Sa' ma poarte sus, ca norul
Sa mi astâmpăr și eu dorul
Dor de dragul meu ce mult mi-e dor.

Pe-nserate cine oare
Mă va duce pân' la mare
Să mă treacă valuri multe
Vântul dorul să-mi asculte
Si să-l ducă la al meu odor.

De cu zori și până-n seară
Toată ziua mi-e amara.

13. O quales flores

Ô, quelles fleurs recèle le Paradis !
Là où la vie est digne d'être vécue,
La vie sempiternelle
et à jamais bienheureuse.

Où la joie est sans malveillance,
sans peine, et sans terreur,
où la vie est sans la mort,
le bonheur sans malheur.

Quels cantiques, quels instruments,
quels chants sont répétés !

Que retentissent toujours
pour toi les mélodieux registres des hymnes
et les si suaves mélodies des anges.
Alleluia.

16. Lupul Vaidane Eneke

[paroles de Oana Ghiga]

Le matin qui donc
Me conduira vers l'horizon,
Me portera haut vers les nuages
Pour apaiser mon désir ?
Le désir de mon amour est si fort.

Le soir qui donc
Me portera vers la mer
Pour passer les hautes vagues ?
Que le vent écoute mon désir,
Et le porte à mon amour.

Du matin au soir
La journée m'est amère.

24

Mai amari decât pustia
Sunt dușmanii ce'au luat glia
Ducă-se-n pustii cu oastea lor.

Au schimbat dulcea mea soartă
De iubit să mă despartă
Noaptea n-o despartă de lună
Mieii nu-i rupi de la stână
Nu pui frâu pe vulturul în zbor.

Mândrul meu e domn de țara
Va domni-n Moldova iara
Toți de frică să îl stie
Din cetate la moșie
Și marire să îi dea în cor.

Noaptea e din nou pe ducă,
Soarele de cer se'apucă
Eu simt că m-apucă plânsul
Ah, ce dor îmi e de dânsul
Dor de dragul meu, ce mult mi-e dor.

Plus amers que le désert
Sont les ennemis qui ont pris le pays.
Que le désert les engloutisse.

Ils ont changé mon doux sort.
De mon amour m'ont séparée.
On ne sépare pas la nuit de la lune,
Les agneaux de leur bergerie.
On ne muselle pas l'aigle qui vole.

Mon amour est prince de ce pays.
Il régnera encore en Moldavie,
Et tous trembleront
Du château fort à la chaumière,
Et le loueront en chœur.

La nuit s'en va encore.
Le soleil agrippe le ciel.
Moi je sens mes larmes couler
Ah, qu'il me manque mon amour.
Le désir de mon amour est si fort.

Traductions du latin/translation from latin:
Bernard Vigneron

Traductions du roumain/translation from Rumanian:
Mihail Ghiga

25

1. The hare amidst the growing crops

The hare amidst the growing crops is resting,
Unknown to the hunters.
Among the bushes they move about,
Shouting and making a din:
Hullala!

They have unleashed the hounds,
Ordered each to follow the prey.
The dogs dash forth barking: waff, waff, waff!
The silent forest resounds with the noise:
Terror!

Lord, tell me what I have done;
I have perhaps laid hands on you;
But I have harmed all but no one,
Against the emperor I have neither plotted
Nor schemed.

What have I done to men of religion?
I have always lived in humble circumstances:
The pelt I wear is coarse and shabby
And even the tail I have is short:
I am poor.

Soldier, why do you hound me?
Does my life give you a thrill?
If you think you are a real soldier,
See how I am in flight
And aim for the heart!

Countryman, why do you yell at me?
And why do you like my flesh?
I will cause hunger pangs in your belly,
I will not satisfy your appetite as well
As cabbages.

Priests force me to flee,
They drive me into a dark thicket,
Roast me, cook me, cruel injustice!
And, unfairly, see me firmly buried
In their stomachs!

Curs, why do you bark at me?
Maybe you take me for a lion?
I am seized by a violent terror.
As, with a sharp crack.
The shot comes.

I flee, keeping to a straight path.
'There, there!' they shout, but I pay no heed:
The dogs are close behind.
I do nothing, I am so terrified,
But I dance.

The huntsman afar spies me:
'I've caught my prey!' he laughs.
But I am approaching the thorn brake,
And at once I make for the forest:
I am free!

You from the court, do not come near!
And you from the country too, keep away!
Henceforth I shall lead the life
Of a solitary hermit,
In the woods

Now I allow you to gather
What in fleeing I left behind:
You have lost a good catch,
But the marks of the vulgar hare,
Gather them up!

3. Listen, ye Saints

[ref. to the Epistle of St Paul to the Romans]

Listen, ye saints, listen, ye just, listen, brave souls of the elite. Lo, the Lord delivers you into the hands of the impious, so that, when he has pronounced you good, You may receive the crown of life.

If the Lord has delivered us his servants into the hands of the impious, all of us, we shall remain steadfast against the difficulties imposed by our foes. Who indeed will part us from the love of Christ?

No one will part us from it, our hearts shall have no fear. For indeed we know that our sufferings are not unworthy of future glory.

5. Judea and Jerusalem [Antiphon]

Judea and Jerusalem, fear not,
Tomorrow you shall go out and the Lord shall be with you:
Emmanuel, announced by Gabriel,
Is born of the pure Virgin.

6. O my soul

[Mary Magdalene at the foot of the Cross. Words identified by M. E. Frandsen: *Deuterotokos, Hoc est sacratissimarum odorum partus* (Bremen, 1656). Julius Johann Weiland].

O my soul, long, burn, desire, burn for him who burns,
Sigh for him who sighs, desire him who desires.
Behold the open wounds of him who cries out,
The wounded flesh of him who sighs,
The crucified arms of him who desires:
It is for you they burn, it is you they seek,

You they long for, you they desire.
Ah, my heart, hard heart, do you not burn?
Do you not love, do you not desire?
Ah, hurry, run, hasten to his wounds,
Take his arms, clasp his arms,

Blessed arms, blessed flesh,
Blessed wounds, they will make you blessed.

Clasp the Redeemer's side,
Take the Saviour's hands,
Rejoice in the heart of love, wounded on the gibbet.

Ah, run, hurry, ah, my soul, make haste,
Clasp the Cross, clasp the wood,
Clasp Jesus on the gibbet.

Tell the lover: I will love you.
Tell him who sighs: I will sigh for you
In the arms of the Saviour,
In the arms of the Redeemer.

I want to live, I want to die for love.

7. The mercies of the Lord [Psalm 89-2]

I will sing of the mercies of the Lord for ever. Alleluia

8. Salve Regina

Hail, O Queen, Mother of mercy; our life, our sweetness, our hope. Hail!

To you we cry, we children of Eve in exile.
To you we sigh, moaning and weeping, In this vale of tears.

And so, our advocate, Turn towards us
your merciful eyes,

And let us see Jesus, after our exile, the blessed fruit of your womb.

O merciful! O kind! O sweet Virgin Mary!

9. I am angry

[dialogue between Jesus and two souls].

— I am angry beyond measure.

— Good Jesus, rebuke me not in your anger: nor chasten me in thy displeasure.

— Have mercy upon me, O Lord, for I am weak.

— Turn, O Lord.

— I shall not turn, ever!

— And deliver my soul.

— I shall not turn, but I shall sate my arrows with blood,

and my sword will sacrifice your flesh.

— I shall not cease from praying to you,

I shall not cease from begging your forgiveness.

— I have granted your petition.

— Good Jesus, you are good, you are pious, you are holy, gentle, just and kind.

— I am good, I am pious, holy, just, gentle and kind.

— You are the God of total commiseration.

— I am just, I am the God of total commiseration.

10. Dialogue

THE DEVIL

O Angel, why, from Heaven on high,

Do you not save man, made by God, from his sins?

Why do you abandon him, wretched and doomed, to us?

THE ANGEL

O wicked spirit, why are you not content

In the flames worthily prepared for you by God?

But instead draw man with you to a shameful fate?

THE DEVIL

That, if you had not noticed, is responsibility,

For we were intended to mete out punishment.

I cannot admit that man aspires to Heaven

THE ANGEL

Why, when you lived happily, did you not do good,

But out of pride cast yourself into hell?

Man, seeing that, why do you not put your trust in us,

Why not abstain from committing shameful and illicit

sins, instead of listening to the Devil, who is your enemy?

MAN

O Angel, you know that I was totally dedicated to

God but I was much depraved by the Devil,

Undoubtedly, as you know, because I was born so weak.

THE DEVIL

Why, Man, do you accuse me of such crimes?

I am not responsible; you committed them for no reason. Of your own free will you joined the condemned.

MAN

Now I see clearly that he who obeys you

In the affairs of this world is naive and vain,

Begone, evil spirit, ever of unsound mind.

TRIO

Always I shall rejoice in the Lord.

I shall rejoice.

28

13. Oh what flowers

Oh, what flowers there are in Paradise,

Where life is worth living,

Where life is everlasting

And forever blest!

Where there is joy without malice,

Without distress, without fear,

Where there is life without death,

Happiness without misfortune.

What canticles, what musical instruments!

What songs are sung without end!

Let the melodious music of hymns

And the oh so sweet melodies of angels

Sound for you always.

Alleluia!

16. Lupul Vaidane Enece

[words by Oana Ghiga]

In the morning who then

Will lead me towards the horizon,

Will carry me high towards the clouds

To assuage my desire?

My love's desire is so strong.

In the evening who then

Will bear me towards the sea,

Carry me over the high waves?

May the wind hear my desire,

And bear it to my love.

From morning to evening

The day to me is bitterness.

Harsher than the desert

Are the enemies who have taken the country.

May the desert swallow them up!

They have changed my sweet lot,

They have separated me from my love.

You don't separate the night from the moon,

You don't take lambs from their sheepfold.

You don't silence the eagle as it flies.

My love is ruler of this land.

He will rule again in Moldavia,

And all will tremble,

From the castle to the cottage,

And will praise him all together.

Night is departing once more.

The sun has the sky in its grasp.

I feel my tears flowing.

Ah, how I miss my beloved!

My love's desire is so strong.

English translation: Mary Pardoe

29

Il commence sa carrière de traversiste avec Jean-Claude Malgoire, au sein de la Grande Ecurie et la Chambre du Roi. Parallèlement, son activité de soliste l'amène à enregistrer des œuvres du jeune Mozart, Gaspard le Roux et Marin Marais, qui donneront des CD distingués par la critique. Le succès de l'enregistrement de l'intégrale des sonates pour flûte de Vivaldi et son envie de partager une vision différente et novatrice de la musique baroque, en se fondant sur ses années d'expérience, d'observation et de recherche, le décident à créer XVIII-21 Musique des Lumières, devenu depuis, XVIII-21 Le Baroque Nomade. Dès lors, il se consacre à la direction et oriente ses choix, d'une part, vers une interprétation plus dramatique et contrastée du « répertoire baroque » ; d'autre part, il recherche les croisements de la musique baroque avec d'autres horizons musicaux ; ceux que les compositeurs du 18^e siècle, « globe-trotters » incomparables, ont pu côtoyer, admirer et dont ils se sont souvent inspirés dans leurs compositions ou leurs interprétations lors de leurs incroyables périples.

Les premiers concerts de XVIII-21 ont été remarqués pour leur originalité à Ambronay et la Chaise-Dieu ; et la récréation à Dijon de la version de chambre des *Indes Galantes* de Rameau a fait reconnaître Jean-Christophe Frisch dans le milieu professionnel et parmi ses pairs comme le représentant d'une nouvelle génération de spécialistes de la musique baroque. Depuis, plus d'une quinzaine d'enregistrements ont été salués par la critique (nomination aux Victoires de la Musique pour son travail sur la Chine, 10 de Répertoire, *Choc du Monde de la Musique*, *ffff* de Télérama, 1^{er} enregistrement baroque de l'an 2000 en Espagne et l'un des CD de l'année à New York...). Concerts et tournées dans le monde entier parsèment le chemin musical de XVIII-21, dont la couleur unique l'amène à partager des moments inoubliables comme, exemple parmi tant d'autres, le premier concert autorisé à Kaboul en Afghanistan après la fin de l'interdiction de la musique par le régime taliban, devant un public emporté par le poids de l'émotion. Les parcours de XVIII-21 ont été jusqu'en Chine, au Brésil et au Moyen-Orient. Chaque fois les rencontres ont été marquantes. Une collaboration durable avec des artistes chinois a permis de laisser le temps aux deux cultures de s'observer, de se comprendre, de se respecter, avant de tenter des expériences communes.

La démarche a montré que le rapprochement de deux musiques, loin d'être artificiel, entraîne l'auditeur dans un parcours qui le déroute parfois, mais le fait toujours rêver. XVIII-21 crée Le Baroque Nomade...

De gauche à droite :

Jean-Christophe Frisch, Cyrille Gerstenhaber

photo © Institut Français de Bucarest

Jean-Christophe Frisch began his career as a flautist with Jean-Claude Malgoire and La Grande Écurie et la Chambre du Roy. At the same time, as a soloist, he recorded works by Mozart, Gaspard le Roux and Marin Marais – CDs that received impressive critical acclaim. Following the success of his recording of the complete Vivaldi flute sonatas, Jean-Christophe Frisch decided to create his own ensemble with the idea of sharing a new approach to Baroque music based on his own experience, observation and research.

The result was XVIII-21 Musique des Lumières. Since then Jean-Christophe Frisch has concentrated on conducting. His choice of repertoire is guided by his wish to present more dramatic and contrasting interpretations of Baroque works, and programmes including not only Baroque music but also other musical genres: those that eighteenth-century composers, known for their wide travels, must have encountered, admired, and used as inspiration for their own works or interpretations.

XVIII-21's early concerts, at the Ambronay and La Chaise-Dieu festivals, were acclaimed for their originality, and the revival of the chamber version of Rameau's *Les Indes Galantes* in Dijon earned Jean-Christophe Frisch recognition in professional circles and among his peers as a representative of the new generation of Baroque music specialists.

Since then, XVIII-21 has made fifteen or so recordings, all of them highly praised by the critics (nomination for a 'Victoire de la Musique' for his work on music of the Baroque period in China, high ratings in specialised music magazines in France and other countries), and the ensemble has given concerts all over the world.

Together XVIII-21 and Jean-Christophe Frisch have experienced many unforgettable moments, such as the first authorised concert in Kabul, just after the Taliban's ban on music was lifted. It was given with Afghan musicians, before an audience that was moved to tears. The travels of XVIII-21 Le Baroque Nomade (as the ensemble is now known) have taken them to China, Brazil and the Middle East, as well as to European countries. Each time, they work on a long-term basis with native musicians; the two cultures take the time that is necessary to observe and understand each other, before going on, with mutual respect, to share their experiences and experiments.

Translation: Mary Pardoe

CYRILLE GERSTENHABER

Après des études de musique et de littérature, la souplesse de sa voix et ses connaissances stylistiques lui permettent d'aborder un répertoire éclectique qui va de la période médiévale à nos jours. De l'*Orfeo* de Monteverdi à celui de Milhaud, elle chante Rameau, Haendel, Scarlatti, Mozart, Puccini, Prokofiev...et plusieurs créations contemporaines, des oratorios (Bach, Mozart, Pergolese, Vivaldi...) et en récital. Invitée plusieurs fois par la Bibliothèque Nationale de France et Radio France, elle a fait du récital de musique française proche de la chanson (Kosma, Poulenc) l'une de ses spécialités. Régulièrement encensée par la critique : « exceptionnelle, proche du sublime » (Le Monde), « superbement expressive, vocalement audacieuse, comédienne hors pair, captive » (Diapason), elle s'est produite en France et sur les grandes scènes d'Europe. Rompue au répertoire baroque, elle travaille sous la direction de Frans Bruggen, Jean-Claude Malgoire, Alan Curtis, Jean-Christophe Frisch, Antonio Florio... Parmi une quinzaine d'enregistrements et des récompenses prestigieuses, citons : *Pur nel Sonno*, cantates pour soprano solo de D. Scarlatti (meilleur disque baroque de l'année 2000 en Espagne) et les *Leçons de Ténèbres* de Couperin (l'un des « records of the year » 2003 pour le Sunday Times).

Since completing her music and literature studies, the suppleness of her voice and her stylistic abilities have allowed her to tackle an eclectic repertoire which stretches from the Mediaeval period to the present day. From the *Orpheus* of Monteverdi to that of Mihaud, she sings Rameau, Handel, Scarlatti, Mozart, Puccini, Prokofiev – and many contemporary creations, oratorios (Bach, Mozart, Pergolese, Vivaldi etc) and recitals. A frequent guest of the Bibliothèque Nationale de France and Radio France, she has made a speciality of the recital of French music with an affinity to the chanson (Kosma, Poulenc). Regularly praised by critics — 'exceptional, almost sublime' (Le Monde), 'superbly expressive, vocally audacious, unparalleled actor, captivating' (Diapason) — she has performed in France and on the most important stages around Europe. Completely at home with the Baroque repertoire, she has worked under the direction of, amongst others, Frans Bruggen, Jean-Claude Malgoire, Alan Curtis, Jean-Christophe Frisch and Antonio Florio. From a good fifteen recordings and prestigious awards, we might highlight *Pur nel Sonno*, cantatas for solo soprano by D. Scarlatti (best Baroque record of the year 2000 in Spain) and the *Leçons de Ténèbres* by Couperin (one of the Sunday Times' records of the year in 2003).

32



33

Cyrille Gerstenhaber
photo © Institut Français de Bucarest

LA FONDATION BNP PARIBAS SUR LES ROUTES DE TRANSYLVANIE

Depuis sa création au début des années 80, La Fondation BNP Paribas n'a eu de cesse de favoriser la découverte et la diffusion d'œuvres musicales rares ou inédites. Rien de surprenant donc à ce que, un jour, elle ait croisé la route de Jean-Christophe Frisch et son ensemble XVIII-21, le Baroque Nomade. Cette rencontre est devenue avec le temps une alliance fidèle et complice. Après avoir entraîné la Fondation BNP Paribas sur les chemins de Pietro della Valle, *il Pellegrino*, du Moyen-Orient à son Italie natale, Frisch et son ensemble mettent le cap sur la Roumanie ; ils y retrouvent d'autres musiciens nomades, héritiers des riches traditions populaires des Carpates où dansent ensemble en musique Roumains, Hongrois et Tsiganes. La Fondation BNP Paribas est de nouveau à leurs côtés au long de ce périple en Europe de l'Est qui exprime avec force le dialogue des cultures.

Carrefour d'échanges et de découvertes, la Fondation BNP Paribas favorise le dialogue entre le monde bancaire et son environnement. Elle intervient dans trois domaines : la culture, la santé et la solidarité. Placée sous l'égide de la Fondation de France, elle est membre de l'Admical (Association pour le Développement du Mécénat Industriel & Commercial) et du Centre Français des Fondations.

REMERCIEMENTS :

Nous remercions vivement tous ceux qui nous ont tant aidés pour ce projet franco-roumain : Ce disque est le témoignage des concerts donnés en Roumanie en octobre 2007, à l'initiative de l'Institut Français de Bucarest et de son directeur, Didier Montagné. Il comportait une chorégraphie de Mary Collins. Il a été enregistré à Cluj, dans les studios de Radio Roumanie, grâce à l'aide de Bernard Houliat, directeur du Centre Culturel Français de Cluj.

Le clavecin a été prêté par M et Mme Wolfgang Höppner, de Sibiu.

L'orgue positif (8-4-2-régale) a été fourni par Constructii de Orgi si Tamplarie, Harman, Brasov.

Les musiciens du taraf sont des collaborateurs réguliers de l'ensemble CODEX, de Brasov, avec lequel ils ont eu l'occasion de jouer certaines pièces du Codex Caioni, sous la direction de Filip Ignac.

Nous avons largement bénéficié de leur expérience commune.

Renseignements complémentaires, livret en latin, traductions, photos de spectacle, sont disponibles en français, anglais, roumain, et hongrois sur Internet à l'adresse suivante : www.codexcaioni.com

Les traductions du latin en français sont de Bernard Vigneron, que nous remercions pour son aide diligente et désintéressée.

34



De gauche à droite : Mihail Ghiga, Kovács László, Cyrille Gerstenhaber, Adorján Csaba, Zsombor, Jean-Christophe Frisch, Jean-Luc Ho, Emmanuelle Guigues, Rémi Cassaigne, Sébastien Obrecht, Ion Dimieru, Adriana Epstein.



FONDATION
BNP PARIBAS



Ambassade de France en Roumanie



Le Baroque Nomade
Direction Jean-Christophe Frisch



35



Cet enregistrement a bénéficié du soutien de l'Institut Français de Bucarest, l'Ambassade de France en Roumanie, CulturesFrance, le Centre Culturel Français de Cluj, Sibiu capitale européenne de la culture 2007, et est réalisé dans le cadre de la Saison Culturelle Européenne pour la Présidence française de l'Union Européenne au 2^e semestre 2008.

XVIII-21 Le Baroque Nomade est conventionné par le Ministère de la Culture et de la Communication (DRAC Ile de France) et reçoit le soutien de la Fondation BNP Paribas.