



MARK EDWARDS
Harpsichord/Clavecin

ORPHEUS DESCENDING

La Descente d'Orphée

ORPHEUS, OR THE ALLEGORY OF MUSIC

INTRODUCTORY ESSAY

The story of Orpheus is omnipresent in Western culture. We know of him in music, of course, through operas by Monteverdi and Gluck, but he is also a popular figure in visual arts and in cinema, inspiring filmmakers like Jean Cocteau and Marcel Camus, and sculptors like Barbara Hepworth. At the heart of the myth's popularity lies the quest for retrieving lost loved-ones from the grips of death, a scene we have been repeating ever since the epic of Gilgamesh. Orpheus journeys to the Underworld to find his wife, Eurydice, who died of a snake bite on their wedding day. He sings and plays for the gods of Hell that they might let him bring her back to life. His heartbreaking plea convinces Hades and Persephone, who grant him his wish, on the sole condition of not looking back on their way out. Whether or not he succeeds in this quest depends on the writer, a fact that underlines the descent as the crucial element of the story.

When we delve into the history of Orpheus, we find the oldest written trace of him, a two-word fragment from a 2700-year old Greek poem: "famous Orpheus." Just when we thought we could not reach further back, however, the word qualifying his name, *famous*, entices us to search beyond the historical confines of writing. It encourages us to imagine how, before Ibycus wrote the poem, Orpheus's exploits had been passed down in stories recited around the fire. As a figure in our minds, Orpheus belongs to the world of orality, sound, and, hence, of music.

Orpheus is famous because he conjures our timeless fascination with music's potential to trigger emotions. Speaking of these musical powers, however, is notoriously difficult. Often we revert to metaphors to describe how music makes us feel and writers are drawn to this difficulty. Take, for example, E.M.

Forster's description of a concert of Beethoven's music in *Howards End*. In Antiquity, however, music's power had been explained through myths about its divine origins, like Apollo's invention of the lyre. Today, we are indifferent to these mythical origins of music, but the Orphic legend continues to move us. Yet does the story of an attempted reversal of irremediable loss coincide with music's affective potential? Or is this conflation a legacy from a time when music was thought to reach beyond this world? We might start to answer these questions by exploring how Orpheus's expressive musical powers were once an integral part of larger discourses like philosophy and religion.

In the tale sketched out above, the musical plea of Orpheus in the Underworld represents the power of everlasting love. Virgil and Ovid wrote this version of the myth, as they worked for a seemingly moralist emperor, Augustus. And since the Renaissance, it has been the dominant interpretation of the Orpheus myth. Yet this romanced version hides a barely veiled problem, namely our consciousness of the universe's enduring existence and our exceedingly brief passage within it.

In his existential garb, Orpheus mediates our individual desires, fears, and aspirations with the larger forces at work in the world, forces that evolve completely independently of and indifferently to us. At this point, music recedes into the background and the larger narrative occupies the foreground. Take an unlikely Orphic figure like Stephen Hawking. Although his health unfortunately limits his verbal communication, Hawking has popularized theoretical physics and cosmology and mediated for us the human species' finite place within the universe and science's role in extending our planetary destiny. In Antiquity, Orpheus was also a similar mediator of a realm that lies beyond the naked eye. Along with other religious mysteries, Orphism is believed to have ushered in something we now take for granted: individualism. With Orphism, eternal life is no longer the sole purview of gods and heroes: the story of the legendary musician stood for everyone's chance of transcending their existence and finding a better place in the afterlife, regardless of gender or social station. In other words, through Orpheus ordinary folk found their souls, as well as moral precepts to care and provide for them.

As the central figure of this pagan religious movement, Orpheus was of great concern to the Church Fathers, who felt the need to discredit him. The legend of Orpheus's descent to save Eurydice became an allegory of God's passage on earth, through his son, Jesus Christ, in order to redeem humanity's lost soul. It was also seen as a prefiguration of Christ's Harrowing of Hell. These comparisons took further hold when artisans were first commissioned to paint or sculpt Christ: because there was no tradition for representing Jesus, they used the Orphic iconography that was already available to them. The early Christian adaptation of the Orphic descent contributed to the story's survival throughout the Middle Ages, a time when other pagan figures were nearly forgotten. For the Northern European baroque composers featured on this recording, many of whom walked in pious circles, Orpheus could still be read through these time-tested allegories, yet bring with him the sense of renewal that had recently developed in Italy.

Approximately four hundred years later, the figure of Orpheus continues to help us mediate our ever-expanding experience of the world. The novelist Richard Powers recently questioned our postmodern condition by juxtaposing the figure of the traditional bard with the immediacy of digital culture. His protagonist, an ageing composer, is a postmodern Renaissance man who experiments with DNA in his home lab, an intellectual pastime that turns him into a fugitive from the law. The problem of the law's tendency to repress justice also informs a play written by Tennessee Williams and later adapted to film by Sidney Lumet, "Orpheus Descending." Here, the men of a small town, including its sheriff, take it upon themselves to act upon their sadistic morality in the name of righteousness, and use blowtorches to roast alive the disruptive Orphic figure. In these works, the descent is not a quest undertaken by the artist, but more of a psychological and physical descent imposed on the musical protagonist by outside forces in order to contain his work toward greater social and individual harmony. Musicians and artists—often, simply because of their irrepressible desire for expression, sometimes beautiful, sometimes terrible—subvert the constraining forces of surveillance. While social media can be used in man hunts, as Powers explores in *Orfeo*, the music shared and disseminated through this CD has seen the day of light because music lovers

everywhere supported the enterprise via Kickstarter. Although the music on this recording is of another time, it continues to stand for goals we have not yet reached. The barely veiled alternative version of Orpheus, the one who ushered in existential equality across gender and social divides thousands of years ago, is still an inspiration in our posthumanist world and, in the guise of musical expression, will continue to herald social justice.

Jason R. D'Aoust
Utrecht, September 2015

FURTHER READING

William Keith Guthrie, *Orpheus and Greek Religion*, Princeton University Press.
Miguel Herrero de Jáuregui, *Orphism and Christianity in Late Antiquity*, De Gruyter.
John Friedman, *Orpheus in the Middle Ages*, Syracuse University Press.
Charles Segal, *Orpheus: The Myth of the Poet*, John Hopkins University Press.
Judith Bernstock, *Under the Spell of Orpheus*, Southern Illinois University Press.

PROGRAMME NOTES

Of all figures, it is surely the mythological Orpheus who best embodies the extraordinary powers accorded to music. With the playing of his lyre, he could tame wild beasts, divert rivers, and cause rocks to move. Most significant of all, however, was his music's power to cheat death. As an inspiration and model for the power of music to affect, persuade, and move, Orpheus remained a keystone for composers throughout the seventeenth and eighteenth centuries, ranging from Jan Pieterszoon Sweelinck, dubbed the "Orpheus of Amsterdam," to Johann Sebastian Bach, who, according to one of the rectors of the Thomasschule in Leipzig "outshone Orpheus many times." The story of Orpheus can, however, serve as an inspiration for *contemporary* musicians as well.

This disc offers one potential answer to a particular question: what happens to a musical performance when it is directed towards the bringing-to-life of a story? In this case, that story is the iconic one of Orpheus and Eurydice, realized in eight different ways by eight different composers. The programme is divided into two halves, each with its own distinctive tuning. The first half features quarter-comma meantone temperament, the most common keyboard temperament of the seventeenth century, and one whose distinctively smooth and sharp edges are harnessed for expressive purposes by the composers on this disc. The second half uses a well-tempered tuning, allowing for the greater flexibility in modulation demanded by eighteenth-century composers.

The inspiration for the programme comes from Johann Kuhnau's Biblical Sonatas, in particular his **"Melancholy of Saul Assuaged by Means of Music" (Track 7)**, which depicts the Orphic powers of the young David's music. These sonatas, each of which musically portrays a different scene from the bible, are annotated with a detailed description of events: for example, in the "Melancholy of Saul," we have three large sections depicting 1) "Saul's melancholy and madness", 2) "David's refreshing harp-playing", and 3) "The king's restored peace of mind". As such, the sonatas are normally considered to be an early form of programme music. What is most interesting about the collection, however, is Kuhnau's assertion in the preface that he is by no means the first to have attempted this! He cites Froberger, among other "excellent authors", for having written abstract instrumental music according to a programme, even if, ordinarily, the programme isn't provided for the benefit of the audience. As a performer, I look at this as an invitation to explore the use of programmes for other lengthy, abstract, multi-sectional pieces: in the case of this CD, as stories of Orpheus and Eurydice. Like Kuhnau, I understand the music's programme as an important part of its expressive power, allowing the performer and the listener to understand musical content in a more vivid, detailed way.

Sweelinck's **Fantasia Chromatica in d (Track 1)** is perhaps the most abstract selection of the programme. Even so, the organist and pedagogue Harald Vogel had long suggested that it could most effectively be understood as a depiction of the Orpheus myth. Despite its length, it can be divided into a

number of larger sections that correspond to various sections of the story of Orpheus's descent, rendered coherently on the harpsichord by means of changes of registration: first a single 8' (Orpheus demonstrates his music's power), then the upper 8' (the grief of Orpheus following Eurydice's death), then both 8's together (Orpheus resolves to win back Eurydice from death), again the single upper 8' (Orpheus pleads with Hades), both 8's again (Orpheus and Eurydice are reunited), and finally both 8's and 4' (Eurydice is lost). The fantasia's subject, a chromatically descending tetrachord, naturally lends it an affect of tragedy and lament, but at various moments, and with a bit of imagination, we can also hear the snakebite (a rushing upward and downward scale), the descent to the underworld (a shocking harmonic retrogression), and Orpheus's body being torn apart by the maenads (the final flurry of scales at the conclusion of the piece).

Sweelinck was, in effect, the founder of the entire North German school of organ playing and composition, having taught Jacob Praetorius, Samuel Scheidt, and even Heinrich Scheidemann, the eventual teacher of Johann Adam Reincken. Reincken's **Toccata in G (Track 2)** is a classic example of the *Stylus Phantasticus* that this school developed, and with its numerous sections—some fugal, some with a freer texture—it has much in common with the sonatas that Kuhnau associated with programme music. In this case, I imagine Reincken's toccata as a musical depiction of Orpheus and Eurydice's wedding feast, suffused with joy and exhilaration, and even concluding with a rustic gigue for the wedding guests. With the central arpeggiated section there is, however, the briefest hint of sadness to come.

Apart from the multi-sectional prelude, toccata, and sonata, one of the seventeenth-century composer's most effective means for creating large-scale forms was the ostinato bass. Johann Caspar Kerll's **Passacaglia in d (Track 3)** is a good example of this procedure. Its bass line—a descending tetrachord, naturally related to the subject of Sweelinck's fantasia—is the classic signature of lament, and as Kerll leads his bass line through changes in texture, harmonization, and figuration, I read the piece as an expression of Orpheus's complex grief following the death of Eurydice.

As a southern German composer, Kerll would have been greatly influenced by Frescobaldi, but also by Froberger. Froberger's **Méditation sur ma mort future (Track 4)** could certainly be one of the programmatic pieces Kuhnau had in mind, although luckily in this case, we still have the programme! The piece speaks to the seventeenth-century obsession with death, and especially with the *ars moriendi*, or "art of dying." Given its serene D-major affect, it seems to indicate Froberger's acceptance of his own mortality. It is only in moments like the halfway point of the piece, when we experience a sudden modulation to a harsh (in meantone) F# major, that we sense any misgivings. A seventeenth-century Catholic like Froberger might well have understood death, resurrection, and new life through the story of Orpheus. Indeed, for the Church Fathers, Orpheus prefigured Christ's Harrowing of Hell: where Orpheus failed in rescuing his beloved, Christ succeeds in saving the Christian soul.

Johann Caspar Ferdinand Fischer represents a unique synthesis of German and French compositional styles. His *Musikalischer Parnassus*, probably his best-known work, consists of nine harpsichord suites, each one dedicated to a different muse. The **Passacaglia in d (Track 5)** from *Uranie* is the longest and most imposing of these pieces, and according to the suggestion of organist and harpsichordist William Porter, it convincingly depicts the story of Orpheus and Eurydice. Like the Sweelinck fantasia, we hear specific moments of the tale depicted using particular musical techniques: for example, the modulation to sweet-sounding F major, representing Orpheus's being reunited with his beloved, and the rushing upward scales in the piece's final section depicting their arduous climb back to the surface.

Johann Pachelbel's *Hexachordum Apollinis* (or, the "Six Strings of Apollo"), published in 1699, demonstrates the composer's mastery over variation technique. Apollo, the collection's namesake, is a mythological figure often associated with Orpheus: both play the lyre, and according to some sources, it was Apollo who first gave Orpheus his golden lyre. The last of these variation sets, the **Aria Sebalдина (Track 6)**, is perhaps the most remarkable of the six. Composed in the dissonant key of f minor, the piece consists of an aria with eight variations. Again, within the overall affect of lament, it is possible

to discern a structure to the variations, mimicking Orpheus's plea to Hades: the aria (the song of Orpheus) leads through increasingly anguished figurations, culminating in the tremolo figures of variation 5, before being lifted into hopefulness and, ultimately, ending in his destruction in the succeeding variations. According to some versions of the myth, after his body is torn apart, Orpheus's severed head is set adrift on the River Hebrus, still singing its mournful song. In the aria *da capo* that closes the variation set, we sense a faded echo of that song, floating downstream.

Following Helga Thoene's now-familiar hypothesis, Bach's Chaconne in d for the violin may have been composed following the tragic loss of his first wife, Maria Barbara. Like the song of Orpheus, it constitutes an expression of inconsolable grief. In fashioning my transcription of this piece, the **Chaconne in a (Track 8)**, I have taken considerable liberty with the original score: I explore the full range of the keyboard, I arpeggiate freely and frequently, and I borrow technical devices from sources as diverse as Handel, Rameau, Beethoven, and even Liszt. This is most assuredly not the transcription of the piece that Bach was reputed to play, but I remain convinced that such expressive measures are justified. According to one of Bach's pupils, Agricola, Bach often played the violin works "on the clavichord, and of harmony added as much as he found necessary." I, for one, have found these expressive tools entirely necessary, even adopting techniques and turns-of-phrase from the famous transcription of Busoni, when they seemed appropriate.

Of course, this is only one possible way among many of understanding the music, and the piece continues to speak to us in the present, no matter what emotions Bach experienced at the time of its composition. Composed in the eighteenth century, yet based upon a dance form existing at least since the sixteenth century, it has been transcribed by a twenty-first century musician, echoing in part the traditions of late nineteenth-century romanticism. It is a thoroughly modern work of art. Like the other pieces on this disc, viewing this music through the lens of Orpheus is simply an interpretative strategy, one whose results I, as a performer, have found immensely productive. Like Kuhnau, I hope that sharing this strategy with my listeners will also expand

the music's expressive potential, as it informs the emotions and concerns we all carry with us.

Mark Edwards
Utrecht, September 30th, 2015

BIOGRAPHY

First prize winner in the 2012 Musica Antiqua Bruges International Harpsichord Competition, Canadian harpsichordist and organist Mark Edwards (b. 1986) is recognized for his captivating performances, bringing the listener “to new and unpredictable regions, using all of the resources of his instrument, [...] of his virtuosity, and of his imagination” (La Libre Belgique). True to the spirit of historically informed performance, yet influenced by his research on deconstructive practices in music, Mark's interpretations challenge the usual boundaries between musical text and act.

He has given solo recitals at a number of prominent festival and concert series, including the Utrecht Early Music Festival, Bozar (Brussels), the Montreal Baroque Festival, and Clavecin en concert (Montreal). He has had concerto performances with a number of award-winning ensembles, including Il Gardellino (Belgium), Neobarock (Germany), and Ensemble Caprice (Canada). He is also an active chamber musician, having performed with Il Pomo d'Oro, Les Boréades de Montréal, Pallade Musica, and Flûtes Alors!

Passaggi (ATMA 2013), his first CD with the Canadian recorder player Vincent Lauzer, was reviewed warmly and was nominated for an ADISQ award. A second CD of Handel's recorder sonatas is currently in post-production. His performances have been broadcast by American Public Media, the Canadian



Broadcasting Corporation, Klara (Belgium), and Radio 4 (Netherlands).

In addition to his success in Bruges, Mark has distinguished himself as a prizewinner in a number of important competitions, including the 2012 Jurow International Harpsichord Competition, the 2011 Concours d'orgue de Québec, and the 2008 Rodland Organ Competition.

He is the recipient of academic grants from the Social Sciences and Humanities Research Council of Canada (SSHRC) and the German Academic Exchange Service (DAAD).

He studied at the Eastman School of Music in Rochester, NY, where he earned his Bachelor of Music with highest distinction, and completed graduate degrees at McGill University and the Hochschule für Musik Freiburg.

His former teachers include Robert Hill, William Porter, Hank Knox, and David Higgs.

He is currently a PhD student at Leiden University and the Orpheus Instituut, Ghent, where his research examines the intersection of memory, improvisation, and the concept of the musical work. He lives in Montréal.





ORPHÉE OU L'ALLÉGORIE DE LA MUSIQUE

INTRODUCTION

L'histoire d'Orphée est un élément incontournable de la culture occidentale. Orphée est, de toute évidence, une figure importante en musique, comme en témoignent les nombreux opéras qui lui ont été dédiés. Mais il est également une source d'inspiration dans d'autres arts, pensons, par exemple, aux films de Jean Cocteau et de Marcel Camus et aux sculptures de Barbara Hepworth. Au cœur du mythe orphique, on reconnaît un désir qui anime de nombreux récits depuis l'épopée de Gilgamesh, celui de sauver ceux qu'on aime de l'emprise de la mort. Orphée descend aux Enfers afin de retrouver Eurydice, sa femme, qui est décédée d'une morsure de vipère le jour de leurs noces. Il y chante et joue de sa lyre afin de convaincre les dieux de le laisser ramener Eurydice au monde des vivants. Sa plainte déchirante convainc Perséphone et Hadès de lui accorder la vie d'Eurydice. Toutefois, une condition lui est posée : il ne regardera pas l'aimée tant qu'ils ne seront pas sortis des ténèbres. Le succès de son entreprise varie selon les versions du récit : si la plupart d'entre elles privilégient un dénouement tragique, certains auteurs et artistes ont choisi le *lieto fine*. Puisque la descente ne varie pas d'une version à l'autre, elle est donc le moment déterminant de l'histoire.

La première trace écrite que nous ayons du mythe d'Orphée remonte au septième siècle Avant l'Ère Commune; il s'agit d'un fragment d'un poème d'Ibycos : « Orphée au nom fameux ». Si on ne peut trouver de témoignages écrits plus anciens, l'adjectif qualifiant le nom du héros, « fameux », nous invite à pousser notre recherche au-delà des limites historiques de l'écriture. Le fait que le héros ait été déjà célèbre à cette époque lointaine nous mène à essayer d'imaginer comment ses exploits ont été transmis et on peut faire l'hypothèse qu'ils le furent sous la forme de récits racontés autour d'un feu. Ainsi, bien que notre accès à lui passe nécessairement par l'écrit, Orphée appartient d'abord à l'oralité, au son et à la musique.

Si Orphée est aussi célèbre, c'est, en particulier, parce qu'il incarne notre fascination pour la musique et sa capacité d'émuouvoir. Décrire les pouvoirs affectifs de la musique présente, c'est bien connu, des difficultés quasi insurmontables. Nous avons ainsi tendance à abuser de la métaphore quand on essaie de formuler ce que la musique nous fait ressentir. Ces difficultés ont pourtant attiré plusieurs écrivains, notamment Proust, qui s'est longuement attardé sur la sonate de Vinteuil. Dans l'Antiquité, on attribuait la force de la musique à ses origines divines, prêtant par exemple à Apollon l'invention de la lyre. Aujourd'hui, les origines mythiques de la musique ne nous importent plus guère, mais la légende d'Orphée, elle, continue à nous émuouvoir. Serait-ce que ce récit du renversement d'une perte irrémédiable (la mort) coïnciderait nécessairement avec le potentiel affectif de la musique? Ne pourrait-on voir là, plutôt, une association héritée d'un temps où l'on croyait que la musique transcendait le monde matériel? On peut commencer à répondre à de telles questions en explorant comment la force expressive de la musique d'Orphée a pu, autrefois, être partie intégrante de discours religieux ou philosophiques.

Dans le récit esquissé ci-dessus, le plaidoyer musical d'Orphée aux Enfers représente la force d'un amour sans fin. Virgile et Ovide sont responsables de cette interprétation du mythe, alors qu'ils écrivaient pour un empereur soi-disant moraliste. Depuis la Renaissance, leur interprétation est devenue la version dominante du mythe. Or, le mythe évoque aussi un problème plus grave, que voile à peine cette version romancée : la conscience de l'extrême brièveté de notre existence dans un univers dont la durée se compte en billions d'années.

Dans la version existentielle de l'histoire, Orphée est le médiateur de nos désirs, de nos peurs et de nos ambitions individuelles auprès des forces invisibles à l'œuvre dans le monde, forces qui évoluent en toute indépendance et indifférence par rapport à nous. Ce rôle de médiateur pousse la musique à l'arrière-plan et fait ressortir d'autres éléments du mythe. Prenons par exemple Stephen Hawking, en apparence peu susceptible d'être considéré comme une figure orphique. Bien que sa santé limite malheureusement sa communication verbale, Hawking a popularisé la physique théorique et la cosmologie. Sa

vision scientifique de notre destin hors du giron terrestre réconcilie la finitude de notre espèce avec l'immensité de l'univers.

Dans l'Antiquité, Orphée révélait également à ses initiés ce qu'on ne pouvait voir à l'œil nu. Dans sa promesse d'une existence au-delà la mort, l'orphisme contribua à l'émergence de ce que l'on tient maintenant pour acquis : l'individualisme. Avec l'orphisme, la vie éternelle n'était plus l'apanage des dieux et des héros; l'histoire du musicien légendaire représentait la possibilité pour le commun des mortels de transcender son existence terrestre et gagner une parcelle d'immortalité, indépendamment de son sexe ou de son statut social. Autrement dit, par l'entremise d'Orphée, les gens ordinaires découvrirent leur âme, ainsi que les préceptes moraux pour en prendre soin.

En tant que figure centrale de ces mystères, Orphée inquiétait les Pères de l'Église, qui ont senti le besoin de remettre en cause ses exploits. Pour eux, sa musique était moins émouvante que les psaumes du roi David. Quant au récit de sa descente aux Enfers, il devint une allégorie du passage terrestre de Dieu en la personne de son fils, Jésus Christ, pour sauver l'humanité. L'échec du retour d'Eurydice devint à son tour une préfiguration de la descente aux limbes du Christ. Ces comparaisons se sont ancrées plus profondément lorsque les artisans des premiers siècles de l'Ère Commune reçurent des commandes pour peindre ou sculpter le Christ : puisqu'il n'y avait aucune tradition iconographique établie pour représenter Jésus, ils utilisèrent celle d'Orphée qui leur était familière. Plus tard, au Moyen-Âge, la lecture allégorique chrétienne du mythe contribua également à la transmission de l'histoire d'Orphée, alors qu'on oublia d'autres figures païennes. Pour les compositeurs nord-européens présentés sur ce disque, dont plusieurs évoluaient dans des groupes pieux, Orphée pouvait encore être interprété par le biais de cette allégorie éprouvée, tout en évoquant le renouveau humaniste qui s'était développé en Italie aux siècles précédents.

Environ quatre cent ans plus tard, la figure d'Orphée poursuit son œuvre médiatrice de notre monde en continuelle expansion. Le romancier Richard Powers a récemment interrogé notre condition postmoderne en transposant

la figure d'Orphée dans l'immédiateté de la culture numérique. Son protagoniste, un compositeur vieillissant, est un esprit universel qui fait des expériences d'ADN dans son laboratoire-maison, un passe-temps qui lui vaut d'être recherché par les autorités américaines. Le problème de la répression sociale au nom de la loi informe également la pièce de Tennessee Williams, adaptée au cinéma par Sidney Lumet : *Orpheus Descending*. Les hommes du village, sheriff inclus, agissent délibérément de façon sadique lorsqu'au nom de la rectitude morale ils brûlent vif (avec des chalumeaux) un musicien non-conformiste établi depuis peu parmi eux. Dans ces versions américaines du mythe, la descente n'est pas une quête entreprise par le héros, mais une descente psychologique et physique que des forces sociales imposent à l'artiste afin de contenir son œuvre, plus précisément ce qui en elle favorise l'épanouissement de l'individu et le progrès de la justice sociale. Les musiciens et les artistes subvertissent souvent – simplement par la force irrésistible de leur désir d'expression – la répression des forces de l'ordre. Alors que les réseaux sociaux numériques contribuent maintenant aux chasses à l'homme – Powers explore le phénomène dans *Orfeo* –, la musique diffusée sur ce disque a vu le jour grâce à des mélomanes sur plusieurs continents qui ont encouragé l'entreprise par l'intermédiaire de la plateforme Kickstater. Bien que cette musique nous provienne d'une autre époque, elle continue de représenter la version alternative du mythe d'Orphée, cette version à peine voilée, celle qui a conduit, il y a des milliers d'années, à l'égalité existentielle sans égard au sexe ou au statut social de l'initié. Hier comme aujourd'hui, la figure d'Orphée continue d'être le héraut de la justice, plutôt que le serviteur aveugle de la loi.

Jason R. D'Aoust
Utrecht, Septembre 2015

NOTES DE PROGRAMME

Au firmament de la mythologie, Orphée est sans doute la figure qui incarne le mieux la force extraordinaire attribuée à la musique. Le son de sa lyre domptait les bêtes sauvages, déviait les cours d'eaux et déplaçait même les rochers. De toutes ces prouesses, toutefois, la plus significative était certainement sa capacité de tromper la mort. En tant que source d'inspiration et modèle des

pouvoirs affectifs et persuasifs de la musique, Orphée demeura, tout au long des dix-septième et dix-huitième siècles, une référence fondamentale pour les compositeurs. Ce constat s'applique autant à Jan Pieterszoon Sweelinck, surnommé « l'Orphée d'Amsterdam », qu'à Jean-Sébastien Bach qui, selon un recteur de la Thomasschule de Leipzig, « éclipse Orphée ». Notons toutefois que l'histoire d'Orphée peut également inspirer les musiciens de notre époque.

Ce disque propose une réponse à une question précise : qu'arrive-t-il à une interprétation musicale lorsqu'elle tente de donner vie à un récit ? Dans ce cas-ci, l'histoire est celle d'Orphée et Eurydice, transposée de huit façons différentes par autant de compositeurs. Le programme est divisé en deux parties, correspondant à deux manières distinctes d'accorder le clavecin. La première moitié du programme utilise un tempérament mésotonique à quart de comma qui était l'accord le plus répandu au dix-septième siècle et dont les textures à la fois lisses et rugueuses sont exploitées à des fins expressives par les compositeurs sur ce disque. La seconde moitié tire profit d'un tempérament inégal dont la flexibilité accommode les modulations des compositeurs du dix-huitième siècle.

L'idée du programme musical proposé ici m'est venue des *Sonates bibliques* de Johann Kuhnau, plus précisément de « **Saül mélancolique et diverti par la musique** » (piste 7) qui illustre les attributs orphiques de la musique du jeune David. Chacune de ces sonates décrit une scène biblique différente et toutes comportent des annotations fournissant une description détaillée des événements. Par exemple, « Saül mélancolique » est composé en trois sections illustrant : 1) « La tristesse et la furie du Roi »; 2) « Le chant rafraichissant de la harpe de David »; et 3) « L'esprit tranquille et content de Saül ». On juge donc habituellement que ces sonates constituent des formes primitives de musique à programme. Mais le recueil apparaît encore plus intéressant et étonnant à la lumière de la préface de Kuhnau, alors que celui-ci affirme n'être absolument pas le premier à entreprendre l'expérience ! Parmi d'autres « excellents auteurs », il nomme Johann Jakob Froberger, qui écrivait de la musique instrumentale selon un programme, lequel n'était habituellement pas

connu de l'auditoire, cependant. En tant qu'interprète, j'aperçois là une invitation à explorer l'utilisation de programmes dans d'autres pièces longues et à plusieurs sections. Dans le présent disque, je me penche sur diverses versions de l'histoire d'Orphée et d'Eurydice. Comme Kuhnau, je tiens en haute estime la force d'expression de la partie programmatique de cette musique, puisqu'elle permet à l'interprète et à l'auditoire de comprendre le contenu musical de manière plus vive et détaillée.

La Fantaisie chromatique en ré mineur (piste 1) de Sweelinck est peut-être la plus abstraite des pièces présentées ici. Néanmoins, l'organiste et pédagogue Harald Vogel a longuement développé l'hypothèse selon laquelle la forme de cette fantaisie s'éclairerait au mieux si on y voyait une illustration du mythe d'Orphée. Cette longue pièce peut être divisée en grandes sections qui correspondent aux diverses étapes du récit d'Orphée. On peut traduire ces étapes de façon cohérente au clavecin par des changements de registres et d'accouplements : premièrement, le jeu principal ou premier 8' (Orphée démontre ses exploits musicaux); ensuite, l'unisson ou le second 8' (la douleur d'Orphée suite à la mort d'Eurydice); les deux jeux de 8' (Orphée résout de sauver Eurydice de la mort); le retour à l'unisson (Orphée implore Hadès); le retour aux deux jeux de 8' (Orphée et Eurydice réunis); et finalement les deux jeux de 8' et l'octave (la perte définitive d'Eurydice). Le sujet de la fugue, un tétracorde descendant sur une gamme chromatique, lui confère bien sûr un caractère de tragédie et de lamentation, mais à d'autres moments et avec un peu d'imagination, on peut également « entendre » la morsure du serpent (dans une gamme ascendante et descendante précipitée), la descente aux Enfers (dans un mouvement de rétrogression harmonique troublant) et le démembrement d'Orphée par les Ménades (dans l'ultime bourrasque de gammes lors de la conclusion de la pièce).

Sweelinck fut aussi, dans les faits, le fondateur de l'école d'orgue et de composition de l'Allemagne du Nord. Il a instruit Jacob Praetorius, Samuel Scheidt et même Heinrich Scheidemann, le professeur de Johann Adam Reincken. **La Toccate en Sol majeur (piste 2)** de Reincken est un exemple classique du *stylus phantasticus* développé par cette école. Ces

nombreuses sections – certaines fuguées, d'autres aux textures plus libres – ont plusieurs points en commun avec les sonates de Kuhnau associées à la musique programmatique. Dans le cas présent, j'imagine la toccate de Reincken comme une représentation musicale du mariage d'Orphée et Eurydice, empreinte de joie et d'exaltation et se concluant par une gigue rustique pour faire danser les convives. Dans la section centrale arpégée, on décèle toutefois un soupçon de la tristesse à venir.

À part le prélude, la toccate et la sonate à plusieurs sections, le *basso ostinato* constituait, pour un compositeur du dix-septième siècle, l'un des moyens les plus efficaces pour créer une forme à grande échelle. **La Passacaille en ré mineur (piste 3)** de Johann Caspar Kerll fournit un bon exemple de ce procédé. La basse – un tétracorde descendant, donc apparenté au sujet de la fantaisie de Sweelinck – est une caractéristique conventionnelle des lamentations et, puisque Kerll conduit la basse à travers des changements de texture, de figures et d'harmonisations, je vois cette pièce comme l'expression de la douleur complexe subie par Orphée après la mort d'Eurydice.

En tant que compositeur de l'Allemagne du Sud, Kerll aurait été grandement influencé par Frescobaldi, mais aussi par Froberger. La **Méditation sur ma mort future (piste 4)** de Froberger pourrait bien être l'un des exemples de musique programmatique auxquels Kuhnau songeait, même si dans ce cas il nous reste heureusement le programme ! La pièce traite de l'obsession de la mort, et en particulier l'*ars moriendi* ou « art de mourir », obsession typique du XVII^e siècle. Avec sa tonalité sereine de ré majeur, cette méditation semble indiquer que Kuhnau accepte sa propre condition mortelle. Ce n'est que par moments que nous sentons quelques appréhensions : par exemple, vers le milieu de la pièce nous entendons une modulation soudaine en fa dièse majeur (une tonalité plutôt dure dans le tempérament mésotonique). Un musicien catholique du dix-septième siècle tel que Froberger pourrait bien avoir conçu la mort, la résurrection et la vie éternelle par le biais de la légende d'Orphée. En effet, Orphée préfigure la Descente aux limbes du Christ : alors que sa tentative de sauver Eurydice échoue, le Christ, lui, réussit à sauver les âmes perdues.

Johann Caspar Ferdinand Fischer représente une synthèse unique des styles musicaux allemand et français. Le *Musikalischer Parnassus*, probablement son œuvre la mieux connue, comprend neuf suites pour clavecin, chacune dédiée à une muse. La **Passacaille en ré mineur (piste 5)** de la suite *Uranie* est la plus longue et la plus imposante de ces pièces; d'après le claveciniste et organiste William Porter, elle dépeindrait de manière convaincante l'histoire d'Orphée et d'Eurydice. Comme dans la fantaisie de Sweelinck, on peut y reconnaître l'illustration, par des techniques musicales bien précises, de moments spécifiques du récit : par exemple, la modulation vers la douceur du fa majeur représente la réunion d'Orphée et de sa bien aimée, alors que les gammes ascendantes précipitées de la dernière partie de la pièce illustrent leur ascension ardue vers la surface.

Le *Hexachordum Apollinis* (« Les Six Cordes d'Apollon ») de Johann Pachelbel, publié en 1699, démontre sa maîtrise de la variation technique. Le recueil est dédié à Apollon, un dieu grec souvent associé à Orphée, puisqu'ils jouent tous deux de la lyre et que, selon certaines sources, Apollon aurait même donné à Orphée sa lyre dorée. La dernière de cette série de variations, l'**Aria Sebalдина (piste 6)** est sans doute la plus remarquable des six. Composée dans le ton dissonant de fa mineur, la pièce est constituée d'un air et huit variations. Encore une fois, au sein d'un affect de lamentation, on distingue une structure organisant les variations et imitant l'appel lancé à Hadès par Orphée : l'air (le chant d'Orphée) conduit à des figures de plus en plus angoissées qui culminent avec des trémolos dans la cinquième variation, le tout suivi d'un affect d'espoir exaltant et se terminant par sa perte dans les variations suivantes. Selon certaines versions du mythe, après que son corps eut été démembré, la tête coupée d'Orphée flotta à la dérive sur l'Hèbre, dont les rives rendirent en écho son chant mélancolique. Dans l'air *da capo* qui clôt les variations, nous entrapercavons le souvenir effacé de ce chant.

Suivant l'hypothèse maintenant bien connue de Helga Thoene, Bach aurait composé sa *Chaconne en ré mineur* pour violon à la suite de la perte tragique de Maria Barbara, sa première épouse. Comme la lamentation d'Orphée, cette chaconne exprime une douleur inconsolable. En réalisant ma transcription de

cette pièce, la **Chaconne et la mineur (piste 8)**, j'ai pris des libertés avec la partition originale : j'explore toute l'étendue du clavier, j'arpège librement et fréquemment et j'emprunte des procédés techniques de sources aussi variées que Händel, Rameau, Beethoven et même Liszt. Cette transcription n'est très certainement pas la pièce que Bach est réputé avoir jouée, mais je demeure convaincu que le recours à de tels procédés expressifs est justifié. Selon Agricola, l'un des élèves de Bach, son maître jouait souvent les pièces de violon « sur le clavicorde et ajoutait à l'harmonie autant qu'il jugeait nécessaire ». Pour ma part, j'ai trouvé ces moyens techniques entièrement nécessaires, empruntant même des techniques et des tournures de phrase à la célèbre transcription de Busoni, lorsqu'elles me semblaient appropriées.

Bien évidemment, ce n'est qu'une façon possible parmi tant d'autres de comprendre cette musique. Cette chaconne nous parle toujours, peu importe les émotions senties par Bach à l'époque de sa composition. Écrite au dix-huitième siècle, mais basée sur une danse existant au moins depuis le seizième, cette chaconne a été transcrite par un musicien du vingt-et-unième siècle et se trouve ainsi être un écho partiel des traditions romantiques de la fin du dix-neuvième. C'est une œuvre d'art entièrement moderne. La considérer à travers le prisme de l'histoire d'Orphée fut simplement, de même que pour plusieurs autres pièces de ce disque, une stratégie d'interprétation que j'ai trouvée immensément féconde. Comme Kuhnau, j'espère élargir le potentiel expressif de cette musique en communiquant au public cette stratégie, puisqu'elle informe des émotions et des inquiétudes que nous portons tous en nous.

Mark Edwards
Utrecht, le 30 septembre 2015

BIOGRAPHIE

Lauréat d'un premier prix au concours international de clavecin Musica Antiqua Bruges 2012, le claveciniste et organiste canadien Mark Edwards

est reconnu pour ses réalisations captivantes, entraînant « l'écoute dans des régions inédites et fantasques, utilisant toutes les ressources de son instrument, de sa virtuosité et de son imagination. » (La Libre Belgique) Fidèle à l'esprit de l'interprétation historique, quoiqu'influencé par ses recherches sur les pratiques déconstructives en musique, les interprétations de Mark remettent en cause les liens habituels entre le texte et l'acte musical.

Il a présenté des récitals dans de nombreux festivals et séries de concerts estimés, tels que le Festival de musique ancienne d'Utrecht, Bozar (Bruxelles), le Festival Montréal Baroque et Clavecin en concert (Montréal). Il a donné des concertos avec des ensembles primés, tels qu'Il Gardellino (Belgique), Neobarock (Allemagne) et l'Ensemble Caprice (Canada). Également actif en musique de chambre, il a performé avec Il Pomo d'Oro, Les Boréades de Montréal, Pallade Musica et Flûtes Alors!

Passaggi (ATMA 2013), son premier disque avec le flûtiste canadien Vincent Lauzer, a été bien reçu par la critique et leur a valu une nomination pour un prix de l'ADISQ. Un second disque des sonates pour flûte à bec de Handel est présentement en post-production. Ses prestations ont aussi été radiodiffusées par American Public Media, Radio-Canada, Klara (Belgique) et Radio 4 (Pays-Bas).

En plus de son succès à Bruges, il est lauréat d'autres compétitions importantes: The Jurow International Harpsichord Competition (2012), le Concours d'orgue de Québec (2011) et The Rodland Organ Competition (2008). Il est récipiendaire d'une bourse de recherche de l'Office allemand d'échanges universitaires (DAAD) et de deux bourses du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH). Il a étudié à la Eastman School of Music (BA avec la plus haute distinction), l'Université McGill et la Hochschule für Musik Freiburg (MA), auprès de Robert Hill, William Porter, Hank Knox et David Higgs. Il poursuit présentement ses études doctorales à l'Université de Leiden et l'Orpheus Instituut, à Gand. Son projet de recherche examine les croisements de la mémoire, de l'improvisation et du concept de l'œuvre musicale. Il vit à Montréal.

ORPHEUS DESCENDING

La Descente d'Orphée

Producer/Producteur: Mark Edwards
All rights reserved / Tous droits réservés

Recording Producer and Sound Engineer/Réalisateur et ingénieur de son: Jeremy Tusz
Assistant Recording Producer/Assistante réalisatrice: Joanna Marsden
Harpsichord tuning/Accordeur: Jonathan Addleman
Harpsichord/Clavecin: Keith Hill, 2010/Keith Hill, 2010
Translation/Traduction: Jason R. D'Aoust
Visual Artistic Director/Directeur artistique visuel: André Guimond
Graphic Design/Design graphique: Michelle Auger
Cover and back photos/Photo de couverture et photo arrière: Elizabeth Delage
Recorded/Enregistré: 28-30/07/2014
Église Saint-Augustin-de-Mirabel, Mirabel, Québec, Canada

ACKNOWLEDGMENTS/REMERCIEMENTS

This recording was made possible through crowd funding, using the Kickstarter platform. For more information, please consult the link provided below. I am enormously grateful to all my backers, but I wish to particularly thank the following individuals for their support:

Cet enregistrement a été rendu possible grâce à un financement participatif par l'entremise de la plateforme Kickstarter. Pour plus d'information, veuillez consulter le lien ci-dessous. Je suis très reconnaissant envers tous mes partenaires financier, mais je désire remercier plus particulièrement le soutien des personnes suivantes:

Peter Barrett, Jason D'Aoust, André De Léan, Jacques De Léan, Mario Doria, Guillaume Dumais-Lévesque, Christopher & Bonnie Edwards, Joseph, Yuuka, & Tamie Edwards, Helen Ferris, Philippe Gervais, Sandy & Ron Jordan, Hank Knox, Alain Leboeuf, Susie Napper, Ingrid Schultz, Barbara Story, Gillian Taylor, Zachary Windus, Charlene Young. <https://www.kickstarter.com/projects/406456280/orpheus-descending>

© Mark Edwards, MMXVI
Sous licence exclusive avec Les Productions early-music.com inc.
www.early-music.com

Made in Canada/Fabriqué au Canada
EMCCD7778

Jan Pieterszoon Sweelinck (1562-1621) 1. Fantasia Chromatica in d 1. Fantaisie chromatique en ré mineur	7:24
Johann Adam Reincken (1643-1722) 2. Toccata in G 2. Toccate en Sol Majeur	9:16
Johann Caspar Kerll (1627-1693) 3. Passacaglia in d 3. Passacaille en ré mineur	6:04
Johann Jakob Froberger (1616-1667) 4. Méditation sur ma mort future	5:05
Johann Caspar Ferdinand Fischer (1656-1746) 5. Passacaglia in d from Uranie, Musikalischer Parnassus 5. Passacaille en ré mineur tirée de the Musikalischer Parnassus	4:53
Johann Pachelbel (1653-1706) 6. Aria Sebalдина in f from the Hexachordum Appollinis 6. Aria Sebalдина en fa mineur tirée de Hexachordum Appollinis	7:11
Johann Kuhnau (1660-1722) 7. Biblical Sonata No.2 "The Melancholy of Saul assuaged by David's Music" 7. Sonate biblique no 2. "The Melancholy of Saul assuaged by David's Music"	13:17
Johann Sebastian Bach (1685-1750) 8. Chaconne in a from Partita in d, BWV 1004 8. Chaconne en la mineur tirée de la Partita en ré mineur BWV 1004	13:13

TOTAL 66:55

ORPHEUS DESCENDING

La Descente d'Orphée



Made in Canada / Fabriqué au Canada