

Splendour and Magnificence

The glory of the baroque trumpet

GUY TOUVRON

trumpet

WOLFGANG KARIUS

organ

Yves Coueffe

2nd trumpet

Benoît Cambreling

timpani



Music by Lalande, Purcell, Tessarini, Kauffmann, Viviani, Gervaise,
Homilius, Marini, Cazzati, Pezel & Mouret

Splendour & Magnificence: The Glory of the Baroque Trumpet

Guy Touvron (trumpet) :: Wolfgang Karius (organ)

With ♦ Benoît Cambreling (timpani) ♦ Yves Couffe (trumpet)

Michel-Richard Delalande (1657-1726)

Suite for Trumpet, Timpani and Organ

01	Symphonie du Te Deum	[2:00]
02	Air I	[0:51]
03	Air II	[1:30]
04	Menuet I	[0:49]
05	Menuet II	[0:55]
06	Air en Echo et Fanfare	[1:00]
07	Air Gay	[1:10]

Georg Friedrich Kauffmann (1679-1735)

Chorale Preludes (from Harmonisches Seelenlust)

08	Ach Gott, von Himmel sieh Darein	[3:25]
09	Herr Gott, dich loben alle wir	[2:00]

Giovanni Buonaventura Viviani (1638-c.1695)

Sonatas for Trumpet, op. 4

10	Sonata Prima (no. 1)	[4:23]
----	----------------------	--------

Carlo Tessarini (1690-c.1766)

Sonata in D major for Trumpet and Organ

11	Allegro	[2:38]
12	Andante cantabile	[1:49]
13	Allegro	[1:44]

Biagio Marini (1597-1665)

Affetti Musicali, op. 1

14	Sonata "La Ponte" in three parts	[2:52]
----	----------------------------------	--------

Claude Gervaise (16th century)

Danceries de la Renaissance

15	Allemande	[0:55]
16	Bransle de Bourgogne	[0:40]
17	Pavane d'Angleterre	[0:55]
18	Gaillarde d'Angleterre	[0:43]
19	Bransle d'Ecosse	[0:53]

20	Bransle de Champagne	[0:53]
----	----------------------	--------

21	Bransle Gay	[0:56]
----	-------------	--------

Johann-Christoph Pezel (1639-1694)

Sonatinas for Two Trumpets and Organ

22	Sonatina no. 65	[2:37]
23	Sonatina no. 62	[2:46]
24	Sonatina no. 72	[2:35]
25	Sonatina no. 69	[2:38]

Henry Purcell (1658-1695)

Suite for Trumpet and Organ

26	March	[1:42]
27	Trumpet Minuet	[1:20]
28	Trumpet Tune I	[0:48]
29	Song Tune	[0:56]
30	Rigadon	[0:37]
31	Riggadoon	[0:47]
32	Trumpet Tune II	[1:31]
33	Trumpet Tune III	[1:29]

Gottfried August Homilius (1714-1785)

34	Durch Adams Fall ist ganz verdebt	[2:53]
----	-----------------------------------	--------

Maurizio Cazzati (1620-1677)

Sonatas for Violin, op. 55

35	Sonata no. 1 "La Pellicana"	[3:45]
----	-----------------------------	--------

Jean-Baptiste Mouret (1682-1738)

Suites des Symphonies, book II, no. 1

36	Fanfare	[2:03]
37	Menuet	[1:04]
38	Bourrée	[1:17]
39	Gigue	[1:10]

total playing time:	[65:08]
----------------------------	----------------

THE BAROQUE TRUMPET

From ancient times, the trumpet was used for ceremonial occasions to announce the entry of some grand personage or to mark seminal events, and though we have none of the music, we know from ancient literature, including the Bible, that the trumpet was associated with the herald, leading to the development of the formally composed fanfare. By the 16th and 17th centuries, the trumpet continued to play a major part in grand ceremonies; kings in some parts of Europe established bands of trumpet-players for such use and in some areas, trumpet-players formed themselves into guilds, which would protect their privileges as players and frequently made playing the trumpet for public occasions a hereditary right: son succeeded father. However by this time, trumpets were used in churches as well as in courts. The importance of the trumpet in Bach's music, for example, can be assessed by the triumphant opening of the *Christmas Oratorio* or the Sanctus of the *B minor Mass*. For special occasions the trumpet would also be used in the theatre; Handel introduced trumpets for particular effect in his oratorio *Judas Maccabeus* and as an obbligato instrument in *Messiah* ('The Trumpet Shall Sound').

Meanwhile, from the age of the Renaissance, composers had been developing the dance suite, examples of which are extremely numerous – and include such as Bach's Cello and Lute Suites for

example, as well as collections, by Loewe, Becker, Furchheim, Schmelzer and Pezel; by the mid-17th century these ensemble suites had evolved from the more basic earlier dances and turned the simple rhythmic melodies into sometimes quite sophisticated pieces.

The names of the composers represented here (apart from Purcell) rarely appear on modern concert platforms and otherwise, only the music of Delalande is widely known. However, all of them were master musicians whose influence in 17th century Europe was immense, and certainly the variety and quality of their music deserves to be remembered. Their lives and notable achievements are described only briefly here, but much more information is now becoming available, especially on the Internet.

In compiling this disc, we have attempted to create a satisfying "concert" which begins with a brisk fanfare with timpani, moves to two chorale preludes and then a group of sonatas for solo trumpet with organ. The four sonatinas for two trumpets form the centrepiece – we then move to a fourth group of solo trumpet works, another chorale prelude, and end in gay abandon with the two trumpets, organ and timpani.

For those listeners who wish to experience some of the development of the baroque instrumental style the tracks can of course be programmed accordingly, beginning with the Gervaise, followed by Marini,

Cazzati, Viviani, Delalande, Pezel, Purcell, Mouret, Kauffmann and Tessarini – or indeed, to the listener's pleasure.

One of the better known composers of the early baroque is **Michel-Richard Delalande** (or De Lalande), who was the leading composer at the French court; born in 1657, he joined the choir at the church of St. Germain l'Auxerrois in Paris at the age of nine, where he was often chosen for solos on account of his beautiful voice. Weekly concerts of his juvenile compositions were given at the home of his brother-in-law, and he worked as a harpsichord tutor and organist for many years. In 1683 he was appointed to one of the four musical posts in the royal chapel, and held all of them by 1714, also gaining complete control of the court compositional duties by 1709. Lalande lived very comfortably as a result of his royal appointments and the King's personal support; he also received revenues from the Paris Opera and when in Paris owned a large three-storey house and a coach. In 1722 he was made Chevalier of the Order of St. Michel.

Amongst his compositions are over 70 motets (a form which he developed and expanded greatly) which remained extremely popular, after his death in 1726, until the French Revolution. He also composed several ballets, sacred works which are considered equal to those of Couperin, and a large body of instrumental music. Much of this is dance-

related, and includes his *Sinfonies pour les soupers du Roi* containing a variety of different types of movements. These suites contributed greatly to the glory of the courts of Louis XIV and XV, and were played every two weeks for the entertainment of the King while he ate.

Delalande's eighteen Suites for Orchestra were considerably changed over the years, with movements imported from other works, and were published in "final" form in 1727. The fourth of these Suites consists of twenty movements divided into three sections. Seven of these are included in the Suite (arranged for trumpet and organ) that we hear on this disc [1-7]; the *Air en Echo and Fanfare* is taken from the 1691 work *Concert de trompettes pour le Canal de Versailles*. The final movement, *Air Gay* (or Gai) was borrowed by Delalande from his comic ballet *Les Folies de Cardenio* and was said to be a favourite of the King.

Georg Friedrich Kauffmann was born in 1679 and died in 1735. He received early keyboard training from Buttstett and later from Alberti, whom he succeeded as organist at the court of Duke Christian I of Saxony in 1710, also taking up the post of organist at Merseburg Cathedral. He later became court organist for the Duke of Saxe-Merseburg, eventually being promoted to *Kapellmeister*. Kauffmann's reputation and music soon became known throughout Germany. He left a fine collection of chorale preludes

(*Harmonische Seelenlust*) the final version of which dated from 1733 to 1736, and clearly had mastered the form considerably earlier than did J S Bach. The collection includes no less than 98 chorale preludes, described by the composer as “short, but elaborated with particular invention and pleasing style”; they cover almost every style current in the early 18th century, with unusually (for the time) precise performance directions. The music displays Kauffmann’s flair for imaginative writing with effective dissonances and adventurous harmonic progressions.

Two of those works are given here, *Ach Gott, von Himmel sieh Darein* [8] and *Herr Gott, dich loben alle wir* [9]. This latter work, in effect an instrumental Te Deum, had been copied in the 1710s by Bach’s friend J G Walther, so it is quite possible that Kauffmann was a direct inspiration for Bach’s numerous Chorale Preludes. The two were certainly at that time more or less seen as equals; they competed in 1722, with six others, for the position of Kantor at the Thomaskirche in Leipzig, and it was only after much deliberation that Bach was awarded the post. It is likely that the two remained in contact for several years, as it is known that W F Bach worked for a while in Merseburg during which time J A Kuhnau, who worked for Bach, copied a number of Kauffmann’s scores.

Like Bach, Kauffmann found himself at the cross-

roads of two musical epochs, and his treatise “Introduzione alla musica antica et moderna” including sections on “the general and special rules of composition in the old and new style” promised to be a seminal work – sadly, it was never printed, and the manuscript was lost. Overall, though his total output is relatively small, Kauffmann must be regarded as amongst the very best of J S Bach’s contemporaries.

The Florentine composer **Giovanni Buonaventura Viviani** was born in 1638, but started his musical career at the court chapel in Innsbruck where his relative Antonio served as chaplain, organist, secretary and librettist. The young Viviani (18 at the time) began as a violinist, until 1663 when the new Archduke dismissed all of the Italian musicians. After a gap of nine years he returned in triumph to Innsbruck as *Kapellmeister* and shortly afterwards, in 1673, published his Opus 1, consisting of twelve sonatas for two violins, bass viol and continuo. Leaving Innsbruck again in 1676, it is believed that he moved to Venice, where his opera *Astiage* was staged; it was during his stay there that he arranged, in 1678, for the reprinting of his Opus 4. This collection consisted mainly of violin sonatas, but with two for trumpet and a *Sinfonia Cantabile*, an instrumental piece written in imitation of a solo cantata. Here we hear [10] the First Sonata from this collection. As usual for the time, the Sonata is not divided into separate movements as such, but is presented in five brief sections. As such the work, despite its title, is very

much in the tradition of the Dance Suite, and displays great virtuosity.

After moving to Rome briefly to direct an oratorio – probably one of his own composition, Viviani was engaged in 1687 as musical director of the Teatro San Bartolomeo in Naples, where he and his troupe were very successful, but due to the financial collapse of the theatre, he moved on to Milan before returning to Naples as director of the Teatro del Fiorentini. More success followed in 1682 with new operas, a revival of *Astiage* and two oratorios. After this Viviani seems to disappear again until 1686 when after a very brief stay in Calabria he returned to his native Tuscany. The last known fact about Viviani's life and career is the publication in 1693 of a book of singing exercises; these followed his Opp. 5 and 7, which contained several sacred and secular vocal works.

Overall, despite recognizable German and Austrian influences, his instrumental works remained predominantly Italian in style. Little known nowadays, his busy life had taken Viviani to the top of his profession in many of the major musical centres of Europe and his output included all of the genres of the day, from opera, oratorio and cantatas to the various types of instrumental composition.

From the generation following that of Viviani, **Carlo Tessarini**, who was born in Rimini in 1690, is first mentioned in 1720 as a violinist in the chapel of San

Marco in Venice. He held other positions in Venice, over several years, including two spells at Urbino Cathedral, though his involvement was interrupted several times by journeys elsewhere, and through the mid-1740s he appears to have worked in Rome, Naples and Fano, and it also possible that he spent some time in Paris, though there is no direct evidence of this; several of his works were published there, and dedicated to members of the Parisian nobility. In 1747 he gave a concert in the Dutch city of Arnhem before travelling to London, where he was engaged as leader of the Orchestra of Ruckholt House, where he gave weekly concerts. A year later he began a series of subscription concerts of his music at his lodgings near the Haymarket, and played many of his violin concertos at public concerts in London. In 1750 he returned to Urbino Cathedral (again with brief interruptions) where he stayed until 1757. He appears to have moved back to the Netherlands in 1762, as his compositions began to be published there. After a concert in Arnhem in 1766, all trace of him disappears from the record.

Unlike many of his contemporaries, Tessarini eschewed all vocal and stage writing, and his exclusively instrumental music is in the most part in the form of sonatas and concertos. His early works, influenced in part by Vivaldi, already show a great deal of innovation; he is credited with having first applied the cyclical form of the solo concerto to the sonata, thus producing a work in distinct, titled,

movements, and this development can clearly be seen in his *D major Sonata for Trumpet and Organ* [11-13], which though in all respects “pre-classical” in style, is altogether a much more “modern” composition than the sonata of Viviani mentioned above, or those of Cazzati and Marini also presented on this recording. His music is characterised by cheerful, bright melodies, often retaining the quality of the dance suite from which the instrumental sonata originally evolved, and is an early example of the *galant* style. His violin tutor *Grammatica di musica*, published in Rome in 1741, is one of the earliest “method” tutorials written, and contains detailed instruction on practices in ornamentation and the playing of cadenzas.

With **Biagio Marini**, we return to the earlier generation; he was born in Brescia in 1594 into an established family, of which his uncle, Giacinto, was also a composer. In 1615 he was appointed as a violinist at San Marco, Venice, and may have worked under Monteverdi. He returned to his home town in 1620 as *maestro di cappella* at San Eufemia and was also music director of the Accademia degli Erranti, as well as playing in the court orchestra at Parma. Between 1623 and 1649 he served at the court at Neuburg an die Donau, eventually becoming *kapellmeister*, though his stay was interrupted by several extended breaks during which he worked at Brussels, Milan, Bergamo, Düsseldorf, Brescia and Venice, and he continued to move around between Milan, Vicenza and Venice, where he died in 1665.

Much of Marini’s music has been lost – at least seven volumes have completely disappeared and others are incomplete, and all that is left is in printed form. His vocal music includes strophic songs, monody and large-scale *concertato* madrigal with instrumental accompaniment. His work in this field peaked with the publication of his Opp. 13 and 16 in the 1640s, works which were especially influenced by Monteverdi. His lengthiest and most complex works are his sacred vocal pieces, employing a variety of styles, where typically florid vocal virtuosity alternates with conservative counterpoint and syllabic homophony.

It is, however, in the realm of instrumental music that Marini is best known. His op. 1 of 1617 includes sinfonias, sonatas, canzonas and dances, all written for one or two violins, but with the option of being played on the cornett. The sonata *La Ponte* [14], along with two other sonatas from the set, are the first established examples of an extended piece for violin/trumpet in which the continuo part is a true accompaniment. Marini was also among the first, in these pieces, to give an indication for *tremolo* and for note-slurring, pointing to his role in the development of an individual idiom in writing for strings. Marini was also among the first to indicate double-stopping and improvisatory passages (“affetti”) in his early collections, which developed in style and breadth, reaching a high point with his op. 8, which contains examples of almost every instrumental genre

of the day. This collection is notable for its very fine trio sonatas and violin sonatas, in which Marini experimented with triple-stopping and *scordatura*.

After this burst of early activity, Marini's next (and last) major instrumental collection, his op. 22, did not appear until 29 years after the op. 8, although in the intervening period he did produce four sonatas (of which the solo parts are lost) and two dance suites. Four of the op.22 sonatas are clearly divided into contrasting sections, paving the way for the introduction of discrete movements by Tessarini. Marini's writing is particularly lyrical, and generally of a remarkably high standard. While employing unusual harmonic progression and chromaticism very eloquently, his music tended (especially in his more mature works) to a more strictly-based tonality.

From an even earlier date, and thus writing at the very dawn of the baroque period, is the French composer **Claude Gervaise**. He was active in Paris between 1540 and 1560 (his birth- and death-dates are unknown) and thus predates some of the other composers represented on this CD by over a century. He worked in the printing establishment of Pierre Attaignant as an editor, and as such was employed to "look over" and correct the manuscripts of Attaignant's "Danceries" which comprised collections of dances, many current since the Renaissance. Chief among these were the *Pavane* and *Gaillarde*, and various types of bransle (or "branle"), a dance which

encompassed various types, some regional. With the addition of the *allemande* and several dances modelled on medieval chanson, these volumes provide a comprehensive survey of the dance styles of the time.

Gervaise edited volumes 3, 4 and 5 of the *Danceries*, but for volume 6 composed all of the music himself. He may well also have arranged some of the chansons-dances in earlier volumes, as his reputation as an arranger of vocal music for instrumental forces is secure. He had transcribed ten songs for viol for use in his viol tutor, the first example of its type and the first example of printed viol tablature in France. Published prior to 1548, no copy of the work now exists. As well as his instrumental music, Gervaise also composed 49 polyphonic chansons, for either three or four voices, which were published by the Attaignant house between 1541 and 1553.

On this recording, Guy Touvron has chosen a selection of six dances [15-21] (although the third, an "English" Pavane and Gaillarde, is in two sections, here given each its own track). So redolent of the Elizabethan period (in England, anyway), but written in the Parisian instrumental style, these quite simple, short but well-constructed pieces display the basic dance-forms which over the next 100 years were developed by composers into the baroque Suite and Sonata and thence later into the classical forms with which we are perhaps more familiar.

Though much more is known about his life and work, much confusion has arisen over the years over the correct name of German bandsman and composer **Johann-Cristoph Pezel**. He was born in Glatz in Silesia in 1639, possibly attending the Gymnasium at nearby Bautzen. We know nothing further until 1664 when he was appointed to the town band or *Ratsmusiken*, at first as a string player. The *Ratsmusiken* were a special class of musicians who had derived from the old watchmen-trumpeters who were posted as lookouts in medieval walled cities, but which had evolved into small town bands of a few string and brass instruments. In 1670 he was promoted to *Stadtpipeifer* (literally “town piper” – equivalent to a master musician) which conjures up images of the Pied Piper story. It was in this year that his first important work, *Hora decima musicorum*, was published and which led to the confusion over his name, given on different pages of the score as Pezelio and Bezeld, and other variations, such as Petzold and Pezelius appeared later. It is possible that Pezel, a mere town bandsman, had been confused with a contemporary religious Czech composer, Johan Pecelius.

Though for a short while Pezel worked in Leipzig, having optimistically applied for the post of *Kantor* at the Thomaskirche, he was soon back in Bautzen, where he remained until his death in 1694, remaining a bandsman (albeit a highly respected one) all his life. Some commentators of the time believed that he

could have bettered himself; he appears to have received a good education and could understand Italian which was a rare skill. Whilst in Leipzig he is believed to have written several musical commentaries, though none now survive.

Pezel produced a small amount of sacred music at Bautzen, but by far his most important works are his collections of instrumental pieces, beginning with the aforementioned *Hora decima musicorum*, produced in Leipzig in 1670. This book contains 40 single-movement sonatas, all separately numbered, originally intended for wind instruments but playable on strings. The sonatas are grouped by tonality, which led Riemann to propose that the music actually formed 11 suites of between two and nine movements each. However this is most unlikely (though refer to my comments below) and Downs pointed out that the single sonatas could be tied together into two-movement works, by pairing off those movements in duple time with those of triple time. This leaves Sonatas 3, 4 and 5 as a satisfactory three-movement work. Such pairing is known to have happened in that period, so this is at least a viable theory, and is actually the method which is being used by Divine Art pianist Peter Seivewright to prepare performing and recording editions of the sonatas of Baldassare Galuppi, many of which exist only in manuscript single movements.

Pezel's other great collection was the *Bicini*

Variorum Instrumentorum in 1675. This massive work contains 111 pieces, 76 of which are for wind instruments under the title *Fünff-stimmigte blasende Music*, the other 25 being Sonatas for strings and bass continuo. Most of the wind pieces are derived from dance idioms, and though (it is suggested by Adrienne Simpson in *Grove*) they are generally unrelated and set out in no particular order, a few pairings are suggested by recurring motifs. Here we hear the Sonatas (or *Sonatinas*) numbered 65, 62, 72 and 69 [22-25]. Much of Pezel's music was, it should be remembered, written specifically to be played from the top of the town towers, and is, even for its day, old fashioned, with limited colour range; however he made up for this by extraordinarily skilful use of texture, with smooth melodies and a steady bass underpinning simple triadic harmony. As both cornett parts generally move in parallel, there are rarely more than four real parts. Dynamics are very steady, with climaxes produced by enriching texture rather than increasing loudness. Interestingly, given that the pieces were apparently written as "stand-alone" pieces, hearing a random group of four in succession, given their *allegro – andante-minuet – allegro* nature, almost gives one the impression of listening to a four-movement sonata. Notable also is the first phrase of Sonatina 69 [25], which bears more than a striking resemblance to a certain theme of Paganini!

Certainly best-known of the composers here,

especially in the English-speaking world, is **Henry Purcell**. The reader is directed to several books devoted to the study of his music, of which he produced copious amounts. Nevertheless very little is known of his life, and his parentage and exact date of birth are both unclear (the latter usually given as 1659), though it is known he had three brothers. As a boy, Purcell was a chorister in the Chapel Royal, where he probably studied under Cooke, Humfrey and John Blow. At the age of only eight he wrote a song for Playford's production of *Catch That Catch Can*. A second early work, written in 1670 and now lost, was noted as being "An Address of the Children of the Chapel Royal to the King... composed by Master Purcell."

Purcell's singing career did not survive into adulthood and in 1673, he became assistant to John Hingeston, who kept the royal instrument in repair. This successful apprenticeship led to Purcell becoming organ-tuner to Westminster Abbey (1674-8), and shortly his career was on the rise; he succeeded Matthew Locke as "composer-in-ordinary for violins" in 1677, was appointed organist at Westminster Cathedral in 1679, and in 1692 became organist at the Chapel Royal. The following year, on the death of Hingeston, he was created "Organ Maker and Keeper of the King's Instruments". He died in 1695 and as befitting his status as an outstanding figure of the period and one of the greatest of all English composers, his funeral was a grand affair in Westminster Abbey.

Purcell became involved with the theatre in 1680, writing songs, overtures, entr'actes and dances; five of his early stage works are often referred to as "semi-operas" – though still with much spoken dialogue interspersed with musical items. *Dido and Aeneas*, his great dramatic masterpiece, was exceptional for the day in having the entire libretto set to music. Purcell's first court odes and "welcome songs" also date from 1680, and continued to be produced throughout his career. In reality cantatas for solo voices, chorus and orchestra, many of them count among his finest music. As a chorister, he was well acquainted with the traditional church anthem and composed many, but from around 1682 abandoned the old style in favour of the new idiom with extensive solo verses and string accompaniment.

Despite his short life (he died at the age of 36), Purcell's secular vocal output is immense, including almost 150 songs from dramatic works, a further 100 individual songs, and numerous duets and catches. No less important were his instrumental works, for various combinations of instruments. In these compositions, Purcell displayed several influences: chiefly the English musical tradition he had inherited from Blow, but also, especially in his instrumental suites, both the Italian school of triumphant music and the French style as exemplified by Lully. The latter influence is especially notable in the Suite of short pieces [26-33], here heard in the popular transcription for trumpet and organ. In this Suite we

find both courtly and gallant styles, Christmas carols and ceremonial pomp. All are blended with a consummate skill and inspiration that produces a totally coherent result. The last movement, *Trumpet Tune*, is perhaps amongst the most widely-recognised of all baroque pieces.

Gottfried August Homilius is another of those composers whose fine music deserves to be far better known nowadays. In his day he was one of J S Bach's best known pupils, and enjoyed a most successful career. Born in Rosenthal, Saxony, in 1714, he composed his earliest extant work in 1734; this was the cantata *Gott der Herr ist Sonn und Child*. From time to time he deputised for his teacher Stübner, who was organist at the Annenkirche in Dresden, whence he had relocated after his father's death in 1722. He graduated from Leipzig University in 1735 with a law degree, but always intended to make his career in music, and in pursuit of that goal took lessons from Bach in composition and keyboard playing.

After being rejected for the post of organist at St. Petri in Bautzen, for which he submitted five chorale settings for organ, two of which had obbligato horn parts, he was appointed as organist of the Dresden Frauenkirche, a more salubrious position, in 1742. He was able to enjoy playing the newly installed Silbermann organ there, and stayed for 13 years, after which he became *Kantor* at the Dresden Kreuzkirche and also a music teacher at the neighbouring

Kreuzschule - at the same time as holding the post of music director at all three of Dresden's major churches. He continued to pursue an active life until an advanced age but in 1784 suffered a stroke and was forced to take retirement.

The music of Homilius is amongst the most important of late 18th century Germany, and comprises lieder, chamber works, and all types of church music including organ works, around 60 motets, more than 200 sacred cantatas, and settings of much liturgical text. The vocal works, mainly written for the Kreuzkirche choir, were described by Spitta as "the most significant that the second half of the 18th century has to offer." Homilius was responsible for the continued popularity of the sacred cantata after Bach's death and his oratorios, motets and Passion settings are models of their kind. Though rooted in the style of Bach and Handel, Homilius developed his style later in life, until it was notably "pre-classical" with much less emphasis on counterpoint and much more on homophony, dynamic contrast and clear melodic lines, also introducing the development and recapitulation of themes which became the centre of Classical form.

In organ music, too, Homilius was considered to be a genius, described by critics such as Hiller, Gerber and Reichardt as the best performer of the century. Many of his chorale preludes, inspired by those of Bach and Pachelbel, present either a single line or

the entire melody as a *cantus firmus*, using contrapuntal techniques to reproduce the underlying mood of the text. Other works without the *cantus firmus* appeared as fugues, canons and organ trios. While overall, the position of Homilius in the musical canon is rather low nowadays, his music remains still in the repertoire of the Kreuzkirche choir.

The chorale prelude *Durch Adams Fall ist ganz verderbt* [34] is typical of the high level of skill and endeavour employed by Homilius in taking a most simple tune and making it radiate with beauty. Its appeal is also timeless; more than any of the other works on this CD, it would seem to fit into any era; imagine the gently rocking triple-time organ part overlaid with a light Latin rhythm – a perfect smooth dance number which could have been written in the 1930s.

Our programme, on its way to the climax, returns from the smooth and rich textures of the chorale prelude to the traditional "early-style" sonata in one movement (though four sections). Its composer was **Maurizio Cazzati**, who was born in 1616, 98 years before the birth of Homilius. Though details are unclear, it is likely that Cazzati procured his first musical post at the age of 17 at the church of San Pietro in Gusatalla. After his ordination to the priesthood, he became *Maestro di cappella* and organist at San Andrea in Mantua in 1641, and was granted a similar post at the Accademia della Morte

where he served the court of the Prince of Bozzolo, before moving again to San Maria Maggiore at Bergamo. While there he extended the chapel library considerably by acquiring works by many contemporary composers. After a brief return to the Accademia della Morte, he was elected as *maestro di cappella* at San Petronio, Bologna, following the triumphant performance of one of his Masses at a nearby church.

Cazzati introduced many useful reforms at San Petronio, including most notably the introduction of regular instrumental music into the liturgy, for which he hired in the top players of the day. However, the changes were not to everyone's taste, and soon a bitter polemic against Cazzati and the "mistakes" in his music was begun in 1659, and by 1661 Cazzati was being attacked, in formal papers, by several musicians. He published a reply to these criticisms, the *Risposta*, but continued to receive severe criticism, with some of his works being published in the books of other composers such as Arresti, with annotations showing the compositional "errors". Despite all this, and his strained relations with the local publishing houses, Cazzati was supported throughout by the chapel authorities, and eventually he was able to purchase a printing press and self-publish his music. However, in 1671 the pressure became too much and Cazzati was dismissed. He went to Mantua, where he continued to publish, and became *maestro di cappella* of Mantua Cathedral until his death in 1678.

Cazzati was a prolific composer, producing 66 volumes of published works; his early ensemble sonatas and canzonas are very much in the Venetian tradition, whereas by the time of his op. 18 sonatas of 1656, he was incorporating more characteristics of the mature Baroque sonata with greater use of homophony, formal design, and clear tonality. He published five collections of dance movements including a complete programme for a masked ball (op. 22). Most of his sacred music is workmanlike if not inspired, and perhaps to some extent worthy of criticism; his best vocal writing is to be found in the motets. Despite general opinion which continued to judge Cazzati as a mediocre composer, his importance has more recently been re-evaluated, especially in his significant contribution to instrumental ensemble music, his melodic gifts, and his long-lasting contribution to the organisation and management of the *cappelle musicali*.

Cazzati only wrote three sonatas specifically for the trumpet, in his op. 35, in which he created a distinct style for the instrument; however, as was then usual, the violin sonatas could be, and often were, played on trumpet. His op. 55 was in fact a pioneering set of solo violin sonatas, written in an economical and rather restrained style and putting to one side the exuberance and lyricism that is found in most Bolognese violin music. The first sonata from this set, subtitled *La Pellicana* [35] is in four sections, played with only a very brief intake of breath between.

All of our performers come together for the last set of pieces, written by the French composer **Jean-Joseph Mouret**. Born in Avignon in 1682, he was the son of a silk merchant who was also an amateur violinist. Mouret *père* was determined to give his son a musical education and it is possible that he was sent to the choir school at Notre Dame des Doms in Avignon, where Rameau was (temporary) organist in 1702. The next part of Mouret's life is unclear, with contradicting accounts; nevertheless it is clear that by 1707 he was in Paris, where he moved in the best circles, enchanting audiences with his excellent singing voice. By 1711, when he married, Mouret was *ordinaire de la musique* for the Duke of Maine, later being promoted to *surintendant* and participating in the composition of music for the Duchess' celebrated "Grand Nuits".

Mouret's first opera was *Les fêtes de Thalie*, which opened at the Paris Opera in 1714 and was enormously successful. In the same year he was appointed director of the Opera orchestra, a post he held for 4 years. Meanwhile he began to compose *divertissements* for the Comédie-Française; this led to his appointment as director of the Nouveau Théâtre Italien, for which he composed over 140 such pieces over the next twenty years. Mouret's career was at a high, and he lived in splendour. Other prestigious appointments followed, and it is fair to say that he was probably the most popular composer of the French Regency. Things were to change rapidly, as owing to

administrative changes in 1734, Mouret lost his position as director of the Concert Spirituel, and within the next four years he had been stripped of his other posts too, leaving him unemployed and penniless. He depended on the charity of friends such as the Prince of Carignan, who provided a substantial pension.

His mental state rapidly declined and in 1738 he was committed to the Fathers of Charity at Charenton where he died before the end of that year.

Mouret, like Lully and Rameau, was a truly innovative composer, especially in his stage works. While not the first comic opera, his *Les fêtes de Thalie* was pioneering in that it had no mythical or allegorical elements, instead presenting an everyday story of real folk, dressed in workaday clothes, and even incorporated, in a later *addendum*, popular tunes sung in Provençal dialect. After his death he was dubbed "le musicien de grâces". In the sphere of vocal music, he provided an elegance to his motets and cantatas, many written for specific soloists at the Concert Spirituel, by somewhat divorcing music and text, so that only occasionally does the music illuminate the text, instead employing virtuosic technique, extended *vocalises* and even vocal cadenzas; in the cantatas the style can vary between rustic simplicity and operatic drama.

Dating from 1729, Mouret's *Suites des Symphonies* helped to develop the small ensemble of French music into a truly orchestral concept by specifying the instrumentation. The First Book, believed to contain six sonatas for two flutes, is thought to be lost; the Second Book has two Suites of which the second is a set of nine dances for strings and horns. Here we hear, in a wonderful arrangement for two trumpets, timpani and organ, the First Suite of that Second Book. Originally scored for trumpet in D, divided violins, oboes, bassoon, double bass and timpani, it contains four movements of quite traditional style; the Fanfare [36] is a brilliant ceremonial opening suitable for any important court or state occasion; it is followed by a courtly and stately *minuet* [37], quite pompous and richly orchestrated, a *bourrée* [38] which tends more to the military style than to the dance, and a bouncing, joyous *gigue* [39].

Personally, though not perhaps the composer's intention, I like to program the CD to replay the Fanfare at the end, displaying to the full the "Splendour and Magnificence" of the baroque trumpet in all its glory.

Notes © 2007 Stephen Sutton

Guy Touvron is an artist at the very height of his powers. The winner of three international Grands Prix – Munich, Geneva and Prague – he made a very early start to what has been a brilliant career, which

has to date seen him give 3,500 concerts. He has played with some prestigious orchestras – the English Chamber Orchestra, Mozarteum Salzburg, La Scala Milan, the Lucerne Festival Strings, the Prague Chamber Orchestra, Symphonia Varsovia, the Ensemble Orchestral de Paris, and the Orchestre d'Auvergne, as well as numerous great symphony orchestras, such as the Orchestre National de Lyon, the Capitole de Toulouse, Lille, Lorraine, and Garde Républicaine de Paris Orchestras, the Dresden Philharmonic, the Bavarian Radio Symphony Orchestra, the Czech Philharmonic Orchestra. He has appeared at some of the greatest concert venues in the world – the Berlin Philharmonic Hall, La Scala Milan, the Salle Pleyel, the Royal Albert Hall in London, and the Konzertverein Vienna.

Guy has performed under the baton of conductors such as Serge Baudo, Sylvain Cambreling, Jean-Claude Casadeu, Emmanuel Krivine, Michel Plasson, Claudio Scimone, etc. He takes part in festivals across the world, as well as in France - Salzburg (Austria), Pollença (Spain), Lanaudière (Canada), Stresa (Italy), Montreux (Switzerland), Jerusalem, and La Chaise Dieu in France; and he regularly plays in the USA, Japan, and China, as well as in all the countries of Europe. He puts his talent at the service of both the music of the baroque and chamber music, as well as of contemporary composers. More than twenty-five compositions have been written for him by contemporary composers – Karol Beffa, Charles

Chaynes, Graciane Finzi, Antony Girard, Jacques Loussier, Alain Margoni and François Rauber.

Guy Touvron has recorded more than seventy-five records (EMI, BMG, Philips, Ligia Digital, Erato, etc) and, in parallel with his career as a solo artist, he works as a teacher devoting himself to imparting his experience to young artists in numerous master classes and academies, such as the Juilliard School in New York, as well as in Tokyo, Nice and Biella. He holds a professorship at the Paris Conservatoire (Conservatoire Supérieur de Paris-CNR) and is an Officer of the Ordre National de Mérite of France. He has just published a biography of Maurice André, entitled “Maurice André – une trompette pour la renommée” (“Maurice André – a Trumpet for Fame”) with the Éditions du Rocher. Guy Touvron is a man of the heart who puts all of his feeling and talent at the disposal of music and of his public.

Wolfgang Karius studied church music and music education at the Staatliche Musikhochschule at Cologne. His organ teachers were Wolfgang Stockmeier and Michael Schneider as well as Hugo Ruf on the harpsichord. After the state A-exam (Staatliches Examen), with a scholarship from the French government, Wolfgang continued his studies in Paris with Marie-Claire Alain and Jean Langlais, specializing in French organ music. And there he became ‘Organiste Titulaire’ of the ‘Deutsche Kirche’. He undertook mastercourses with Luigi Tagliavini,

Anton Heiller and Kenneth Gilbert, which led to intensive studies of baroque musical presentation; his musical training ended with mastercourses in conducting with Kurt Thomas and Sergiu Celibidache. At the University of Cologne Wolfgang Karius studied Romance languages and literature and musicology with Heinrich Hüsch.

After several years of working as a *cantor* (church musician) in Cologne he is now engaged as organist and choirmaster at the Annakirche in Aachen and is the director of the choir Aachener Bachverein, rich in tradition, and also the artistic director of the annual festival ‘Aachener Bachtage’.

Concert tours have taken him to almost all western and eastern European countries as well as to Israel, Lebanon and Canada. In addition to his work as organist, harpsichord soloist and conductor he has edited historical music and produced radio programs and records of his own performances with Erato, SFP, Schwann, Electrola and Mitra on the historical König-Organ (1727) in Steinfeld and recently he was the first to perform on the Weimbs-Organ in the Annakirche with the French trumpet soloist Guy Touvron for the Sirius label. In 1993 Wolfgang Karius was awarded the rank of director of church music (Kirchenmusikdirektor) for his achievements in this field.

LA TROMPETTE BAROQUE

Depuis l'antiquité, la trompette a servi dans les cérémonies à annoncer l'entrée d'un important personnage ou à marquer les grands événements et, si la musique a disparu, nous savons d'après la littérature ancienne ainsi que la Bible que la trompette était l'apanage du messager et qu'elle a conduit à la naissance de la fanfare proprement dite. Aux XVI^e et XVII^e siècles, la trompette jouait toujours un rôle important lors des grandes cérémonies : dans ce but, certains rois en Europe avaient fondé des groupes de trompettistes et, dans certaines régions, ces trompettistes se rassemblèrent en corporations. Celles-ci protégeaient leurs privilèges en tant que musiciens et conféraient souvent le droit héréditaire, de père en fils, de jouer de la trompette dans les événements publics. Toutefois, à cette époque, les trompettes étaient utilisées en église aussi bien qu'à la cour. L'importance de la trompette dans la musique de Bach, par exemple, peut s'apprécier dans l'ouverture triomphale de l'*Oratorio de Noël* ou le Sanctus de la *Messe en si mineur*. Dans les occasions spéciales, la trompette figurait aussi au théâtre ; Haendel fait intervenir des trompettes pour produire un effet particulier dans son oratorio *Judas Maccabaeus* et c'est un instrument obligé dans *Le Messie* (« La trompette sonnera »).

A partir de la Renaissance, les compositeurs se sont intéressés à la forme suite de danses, illustrée par

d'innombrables exemples tels que les Suites pour violoncelle et luth de Bach ou les recueils de pièces de Loewe, Becker, Furchheim, Schmelzer et Pezel; dès le milieu du XVII^e siècle, le genre avait évolué et les simples mélodies rythmiques étaient remplacées par des compositions parfois plus ambitieuses.

Les noms des compositeurs représentés ici (à part Purcell) figurent rarement sur les affiches des concerts modernes et seule la musique de Delalande est largement connue. Toutefois, tous étaient des maîtres musiciens qui commandaient une influence considérable dans l'Europe du XVII^e siècle et leur musique, par sa variété et sa qualité, mérite certainement de ne pas tomber dans l'oubli. Leur vie et leurs principaux accomplissements sont décrits brièvement dans ce livret mais une documentation importante est désormais disponible, notamment sur l'Internet.

En compilant ce disque, nous avons essayé de créer un « concert » satisfaisant, en commençant par une fanfare avec timbales au rythme enlevé, suivie de deux chorals-préludes puis d'un groupe de sonates pour trompette soliste et orgue. Les quatre sonatinas pour deux trompettes constituent l'élément principal avant de passer à un quatrième groupe d'œuvres pour trompette soliste, un autre choral-prélude, et finir gaiement sur deux trompettes, orgue et timbales. Les auditeurs désireux d'apprécier l'évolution du style instrumental baroque pourront évidemment

programmer les plages en conséquence, en commençant par Gervaise, suivi de Marini, Cazzati, Viviani, Delalande, Pezel, Purcell, Mouret, Kauffmann et Tessarini, ou les programmer à leur gré.

L'un des compositeurs les plus connus du premier baroque est **Michel-Richard Delalande** (ou de Lalande) qui fut principal compositeur de la cour de France. Né en 1657, il intègre, à l'âge de neuf ans, le chœur de l'église Saint-Germain-l'Auxerrois à Paris où on lui confie souvent les soli à cause de sa belle voix. Des concerts hebdomadaires de ses compositions de jeunesse sont donnés au domicile de son beau-frère et il sera professeur de clavecin et organiste pendant de nombreuses années. En 1683, il est nommé à l'un des quatre postes de la Chapelle Royale et détiendra tous les quatre dès 1714 ; il obtient aussi la charge de compositeur officiel de la cour en 1709. Grâce à ses fonctions royales et à l'appui du roi, De Lalande mène une vie aisée ; il reçoit également une rente de l'Opéra de Paris et possède une maison de trois étages dans la capitale ainsi qu'un carrosse. Il est fait chevalier de l'ordre de Saint-Michel en 1722.

Parmi ses compositions, on compte plus de 70 motets (une forme qu'il développa et étendit largement) qui, après son décès en 1726, restèrent très populaires jusqu'à la Révolution française. Il écrivit aussi plusieurs ballets, des œuvres sacrées considérées

égales à celles de Couperin et un vaste corpus de musique instrumentale. Une grande partie de sa musique profane est basée sur la danse. Elle comprend ses *Sinfonies pour les soupers du roy* qui contiennent divers types de mouvements. Ces suites ont fortement contribué à la gloire des cours de Louis XIV et Louis XV et étaient jouées tous les quinze jours pour le divertissement du roi à table.

Les dix-huit Suites pour orchestre de Delalande subissent d'importantes révisions au cours des années, notamment par l'importation de mouvements provenant d'autres œuvres ; elles sont publiées sous leur forme « définitive » en 1727. La quatrième de ces Suites consiste en vingt mouvements divisés en trois parties. Sept de ces mouvements sont inclus dans la Suite (arrangée pour trompette et orgue) que l'on peut écouter sur ce disque [1-7] ; l'*Air en Echo et Fanfare* est extrait de l'œuvre *Concert de trompettes pour le Canal de Versailles* de 1691. Le dernier mouvement, *Air Gay*, a été emprunté par Delalande à son ballet comique, *Les Folies de Cardenio*, qui, dit-on, avait la faveur du roi.

Georg Friedrich Kauffmann a vécu de 1679 à 1735. Très tôt, il prend des leçons de clavier avec Buttstett et, plus tard, avec Alberti auquel il succède comme organiste à la cour du duc Christian I de Saxe en 1710 et obtient aussi le poste d'organiste de la cathédrale de Merseburg. Par la suite, il devient organiste de cour pour le duc de Saxe-Merseburg,

et est éventuellement promu *Kapellmeister*. La renommée et la musique de Kauffmann se répandent rapidement dans toute l'Allemagne. Il laisse un beau recueil de chorals-préludes, *Harmonische Seelenlust* (La Joie des âmes par l'harmonie), dont la version finale, datée 1733 à 1736, montre qu'il maîtrisait cette forme musicale bien avant J.S. Bach. Le recueil ne comprend pas moins de 98 chorals-préludes que le compositeur lui-même décrit comme « courts mais élaborés, avec une particulière invention et un style plaisant » ; ils abordent presque tous les styles en usage au début du XVIII^e siècle et sont accompagnés, chose rare à l'époque, d'indications précises sur leur exécution. La musique, avec ses dissonances effectives et ses audacieuses progressions harmoniques, témoigne du don de Kauffmann pour l'écriture imaginative.

Deux de ces œuvres sont présentées ici, *Ach Gott, von Himmel sieh Darein* [8] et *Herr Gott, dich loben alle wir* [9]. Cette dernière pièce, en réalité un Te Deum instrumental, avait été recopiée dans les années 1710 par J.G. Walther, ami de Bach ; il est donc fort possible que Kauffmann ait directement inspiré les nombreux chorals-préludes de Bach. Il est certain qu'à l'époque Kauffmann et Bach étaient considérés comme égaux ; en 1722, ils se trouvèrent parmi les huit concurrents au poste de Kantor de la Thomaskirche de Leipzig, et c'est seulement après de longues délibérations que Bach fut retenu. Il est probable qu'ils restèrent tous deux en rapport pendant

plusieurs années car on sait que W.F. Bach travaillait à Merseburg pendant que J.A. Kuhnau, qui travaillait pour Bach, recopiait des partitions de Kauffmann.

Comme Bach, Kauffmann s'est trouvé à la croisée de deux époques musicales et son traité « *Introduzione alla musica antica e moderna* », qui comprend des sections sur « les règles générales et particulières de la composition dans le style ancien et nouveau », promettait d'être un ouvrage fondamental. Malheureusement, il n'a jamais été imprimé et le manuscrit a été perdu. Dans l'ensemble, malgré une œuvre dont le volume est relativement limité, Kauffmann doit être considéré comme un des meilleurs contemporains de J.S. Bach.

Le compositeur **Giovanni Buonaventura Viviani**, né en 1638 à Florence, commence sa carrière musicale à la chapelle de la cour d'Innsbruck où un membre de sa famille est chapelain, organiste, secrétaire et librettiste. Le jeune Viviani (il a alors 18 ans) débute comme violoniste et continue jusqu'en 1663, lorsque le nouvel archiduc congédie tous les musiciens italiens. Après une absence de neuf ans, il fait un retour triomphal à Innsbruck comme *Kapellmeister* et, peu après, en 1673, publie l'Opus 1, rassemblant douze sonates pour deux violons, basse de viole et continuo. Ayant de nouveau quitté Innsbruck en 1676, il serait parti pour Venise où se jouait son opéra *Astiage* ; c'est pendant ce séjour qu'il organise la réimpression, en 1678, de son Opus 4.

Ce recueil comprend principalement des sonates pour violon mais aussi deux sonates pour trompette et une *Sinfonia Cantabile*, pièce instrumentale écrite à l'instar d'une cantate pour solistes. Nous écoutons ici [10] la Première Sonate de ce recueil. Selon la pratique de l'époque, la sonate n'est pas divisée en mouvements individuels mais présentée en cinq brèves sections. Malgré son titre, l'œuvre se situe complètement dans la tradition de la suite de danses et démontre une grande virtuosité.

Après un bref séjour à Rome pour diriger un oratorio – probablement de sa propre composition -- Viviani est engagé en 1687 comme directeur musical du Teatro San Bartolemeo à Naples. Avec sa troupe, il y remporte un vif succès mais, suite à l'effondrement financier du théâtre, il part pour Milan avant de revenir à Naples comme directeur du Teatro del Fiorentini. D'autres succès suivent en 1682 avec de nouveaux opéras, une reprise d'*Astige* et deux oratorios. Il semble que Viviani ait de nouveau disparu jusqu'en 1686 et qu'après un bref séjour en Calabre, il soit retourné dans sa Toscane natale. Le dernier fait connu sur la vie et la carrière de Viviani est la publication, en 1693, d'un livre d'exercices de chant venant à la suite des Opus 5 et 7 qui comprennent plusieurs œuvres de musique vocale sacrée et profane.

Dans l'ensemble, malgré des influences allemandes et autrichiennes reconnues, ses œuvres instrumentales sont avant tout dans le style italien. Viviani est peu

connu de nos jours mais sa vie fort bien remplie l'a conduit au sommet de la profession dans de nombreux grands centres musicaux d'Europe et son œuvre a englobé tous les styles de l'époque, couvrant l'opéra, l'oratorio et les cantates ainsi que les formes variées de la composition instrumentale.

Né à Rimini en 1690 et faisant partie de la génération qui succède à celle de Viviani, **Carlo Tessarini** est mentionné pour la première fois en 1720 comme violoniste à la maîtrise de la basilique Saint-Marc à Venise. Il détiendra d'autres postes à Venise au cours des années, dont deux périodes à la cathédrale d'Urbino, qu'il interrompra cependant à plusieurs reprises pour des voyages. Il semble que, vers le milieu des années 1740, il ait travaillé à Rome, Naples et Fano et il est possible aussi qu'il ait séjourné à Paris. Bien que l'on ne dispose d'aucune preuve, plusieurs de ses œuvres y ont été publiées et sont dédiées à des membres de la noblesse parisienne. En 1747, il donne un concert à Arnhem aux Pays-Bas avant de se rendre à Londres où on lui confie le poste de chef d'orchestre à Ruckholt House où ont lieu des concerts hebdomadaires. Un an plus tard, il lance une série de concerts par souscription de ses compositions en son domicile du quartier Haymarket et il joue bon nombre de ses concertos pour violon dans des concerts publics à Londres. En 1750, il retourne à Urbino (ici encore avec de brèves interruptions) où il reste jusqu'en 1757. Il semble qu'il soit reparti aux Pays-Bas en 1762 car ses

compositions commencent à y être publiées. Sa trace disparaît après un concert à Arnhem en 1766.

Contrairement à bon nombre de ses contemporains, Tessarini s'abstient de toute écriture pour voix ou pour la scène et sa musique exclusivement instrumentale prend essentiellement la forme de sonates et de concertos. Ses premières œuvres, influencées dans une certaine mesure par Vivaldi, indiquent déjà un grand sens de l'innovation. Il est réputé être le premier à avoir appliqué la forme cyclique du concerto soliste à la sonate, produisant ainsi une pièce comprenant des mouvements distincts et intitulés. Cette évolution est mise en évidence dans sa *Sonate en ré majeur pour trompette et orgue* [11-13] qui, bien qu'à tous égards de style « préclassique », s'avère être une composition bien plus « moderne » que la sonate de Viviani mentionnée précédemment ou celles de Cazzati ou de Marini qui figurent aussi dans cet enregistrement. Sa musique, caractérisée par des mélodies vives et joyeuses, conserve la qualité de la suite de danses à l'origine de la sonate instrumentale et s'oriente vers le style « galant ». Sa méthode de violon *Grammatica di musica*, publiée à Rome en 1741, est l'une des premières qui aient été écrites et donne des conseils sur la rythmique, l'ornementation et l'exécution des cadences.

Avec **Biagio Marini**, nous retournons à une génération antérieure ; il est né à Brescia en 1594

dans une famille aisée et son oncle, Giacinto, était compositeur lui aussi. En 1615, il est nommé violoniste à San Marco à Venise, et il se peut qu'il ait travaillé sous la tutelle de Monteverdi. Il retourne dans sa ville natale en 1620 comme *maestro di cappella* à San Eufemia ; il devient aussi directeur de l'Accademia degli Erranti et joue dans l'orchestre de la cour des Farnèse à Parme. De 1623 à 1649, il sert à la cour des Wittelsbach à Neuburg-sur-le Danube où il devient *kapellmeister* ; toutefois, cette période est entrecoupée de plusieurs longues tournées à Bruxelles, Milan, Bergame, Düsseldorf, Brescia et Venise et il continue à se déplacer entre Milan, Vicence et Venise où il meurt en 1665.

Une grande partie de l'œuvre de Marini n'a pas été conservée ; au moins sept recueils ont complètement disparu, d'autres sont incomplets et tout ce qui reste est sous forme imprimée. Sa musique vocale comprend des chansons (strophes), des monodies et des madrigaux *concertato* de grande envergure avec accompagnement instrumental. Son œuvre dans ce domaine atteint son apogée avec la publication, dans les années 1640, des op. 13 et 16 qui sont particulièrement marqués par l'influence de Monteverdi. Ses pièces les plus longues et les plus complexes sont ses œuvres vocales sacrées, où il emploie des styles divers et où une virtuosité typiquement fleurie alterne avec le contrepoint conservateur et l'homophonie syllabique.

C'est cependant dans le domaine de la musique instrumentale que Marini est le plus connu. Son op. 1 de 1617 comprend des sinfonias, des sonates, des canzonas et des danses, toutes écrites pour un ou deux violons mais jouables au cornet. La sonate *La Ponte* [14], de même que deux autres sonates de la série, est le premier exemple reconnu d'une longue pièce pour violon/trompette dans laquelle la partie de continuo est un véritable accompagnement. Dans ces pièces, Marini a été l'un des premiers à indiquer le trémolo et la liaison, ce qui témoigne de son rôle dans le développement d'un langage individuel lorsqu'il écrit pour les violons. Il est aussi l'un des premiers compositeurs à indiquer les doubles cordes et les « affetti » dans ses premiers recueils dont le style et le degré de complexité se sont développés et culminèrent avec l'op. 8 qui contient des exemples de presque tous les styles instrumentaux de l'époque. Ce recueil est notable pour ses belles sonates en trio et sonates pour violon dans lesquelles Marini expérimente avec les triples cordes et la *scordatura*.

Après cette explosion d'activité initiale, 29 ans s'écoulaient entre la parution de l'op. 8 et l'op. 22, dernier recueil instrumental majeur de Marini, qui composa néanmoins quatre sonates (dont les parties solistes sont perdues) et deux suites de danses dans l'intervalle. Quatre sonates de l'op. 22 sont nettement structurées en parties distinctes et frayent la voie à l'introduction, par Tassarini, des mouvements discrets. L'écriture de Marini est particulièrement

lyrique et généralement de haut niveau. Tout en utilisant une progression harmonique inhabituelle et le chromatisme de façon très éloquente, sa musique tend (tout spécialement dans ses œuvres plus tardives) vers une tonalité plus stricte.

Il faut remonter encore dans le temps, et donc au tout début de la période baroque, pour retrouver le compositeur français **Claude Gervaise**. Il exerce ses activités à Paris entre 1540 et 1560 (ses dates de naissance et de décès sont inconnues) et précède ainsi de plus d'un siècle certains des compositeurs représentés sur ce CD. Employé comme éditeur aux presses de Pierre Attaignant, il est chargé de revoir et corriger les manuscrits des « Danceries » d'Attaignant qui comprenaient des recueils de danses, pour la plupart répandues depuis la Renaissance, notamment la pavane, la gaillarde et le bransle (ou branle) dont il existait plusieurs variantes, certaines régionales. Avec l'allemande et plusieurs danses modelées sur la chanson médiévale, ces volumes présentent un panorama complet des styles de danse en vogue à l'époque.

Gervaise a édité les volumes 3, 4 et 5 des *Danceries*, mais toute la musique du volume 6 est composée par lui. Il est possible aussi qu'il ait arrangé certaines chansons-danses des premiers volumes car il a une solide réputation d'arrangeur de musique vocale. Il a transcrit dix chansons pour viole pour son livre d'instruction pour cet instrument, le premier du genre

et le premier exemple de tablature de viole paru en France. Aucune copie des œuvres publiées avant 1548 ne subsiste. Outre sa musique instrumentale, Gervaise a également composé 49 chansons polyphoniques pour trois ou quatre voix, publiées chez Attaignant entre 1541 et 1553.

Pour cet enregistrement, Guy Touvron a sélectionné six danses [15-21] (la troisième, une pavane-gaillarde « anglaise », est en deux parties, gravées sur deux pages séparées). Ces pièces, relativement simples et courtes mais bien construites, évoquent la période élisabéthaine (en Angleterre en tous cas) quoique écrites dans le style instrumental parisien. Elles montrent les formes de danse de base qui, au cours des cent années suivantes, ont orienté les compositeurs vers la suite et la sonate baroques et, plus tard, vers les formes classiques qui nous sont peut-être plus familières.

Si l'on en sait beaucoup plus sur sa vie et son œuvre, le nom exact du musicien de groupe et compositeur allemand **Johann Christoph Pezel** a porté à confusion au cours des années. Né à Glatz en Silésie en 1639, il est possible qu'il ait fréquenté le lycée de Bautzen, tout près. Nous ne savons rien de plus jusqu'en 1664, lorsqu'il obtient un premier poste de *Ratsmusiker*, c'est-à-dire d'instrumentiste à cordes dans l'ensemble municipal ou *Ratsmusiken*. Les *Ratsmusiken* sont les groupes de musiciens, dérivés des anciens sonneurs de trompette postés sur les murs

d'enceinte des villes médiévales, qui sont devenus les petites musiques de ville composées de quelques instruments à cordes et cuivres. En 1670, il est promu *Stadtpfteifer* (littéralement « joueur de pipeau de la ville », l'équivalent de maître-musicien), titre qui évoque le joueur de flûte de la légende. C'est au cours de cette même année qu'est publiée sa première œuvre importante, *Hora decima musicorum*, d'où provient la confusion sur son nom qui apparaît comme Pezelio et Bezeld sur les différentes pages de la partition et, plus tard, comme Petzold, Pezelius et autres variations. Il est possible que Pezel, simple instrumentiste d'une musique de ville, ait été confondu avec un compositeur de musique religieuse tchèque contemporain, Johan Pecelius.

Après une courte période à Leipzig où il avait fait une demande pour le poste de *Kantor* à la Thomaskirche, Johann Pezel retourne vite à Bautzen où il vivra jusqu'à sa mort en 1694. Malgré certaines observations de l'époque qui suggèrent qu'il aurait pu améliorer sa condition - il avait reçu une bonne éducation et comprenait l'italien, chose rare en ces temps-là - il resta instrumentiste (très respecté) toute sa vie. Si, comme on le pense, il a écrit plusieurs commentaires musicaux pendant son séjour à Leipzig, aucun n'a été conservé.

Pezel a composé un peu de musique sacrée à Bautzen, mais ses œuvres les plus importantes sont, de loin, ses recueils de pièces instrumentales, commençant

par l'*Hora decima musicorum* mentionnée ci-dessus, qu'il écrit à Leipzig en 1670. Ce recueil contient 40 sonates en un mouvement, toutes numérotées séparément, destinées à l'origine pour des instruments à vent mais jouables aussi sur des instruments à cordes. Les sonates sont regroupées par tonalité, ce qui a conduit Riemann à suggérer qu'en fait, la musique constituait 11 suites comprenant deux à neuf mouvements chacune. Cette hypothèse semble fort peu probable (voir mon commentaire ci-dessous). Downs, pour sa part, a fait remarquer que les sonates pouvaient être assemblées en œuvres en deux mouvements, en appariant les mouvements à deux temps avec ceux à trois temps. Ce qui laisse les Sonates 3, 4 et 5 de forme classique en trois mouvements. C'est au moins une théorie viable puisqu'on sait que ce genre d'appariement se faisait à l'époque. C'est aussi la méthode qu'utilise le pianiste Peter Seivewright, chez Divine Art, pour préparer l'exécution et les éditions d'enregistrement des sonates de Baldassare Galuppi qui, pour bon nombre, existent en un mouvement manuscrit uniquement.

L'autre recueil marquant de Pezel est le *Bicini Variorum Instrumentorum* daté 1675. Cet important ouvrage comprend 111 pièces, dont 76 pour instruments à vent sous le titre de *Fünff-stimmigte blasende Music*, les 25 autres étant des sonates pour cordes et basse continue. La plupart des pièces pour instruments à vent sont dérivées des formes de danses et (selon Adrienne Simpson dans *Grove*) bien qu'elles

soient généralement autonomes et présentées sans aucun ordre particulier, la répétition des motifs suggère quelques appariements. Nous présentons ici les Sonates (ou *Sonatinas*) numérotées 65, 62, 72 et 69 [22-25]. La musique de Pezel, il ne faut pas l'oublier, était surtout destinée à être jouée du haut des tours de guet et, même en tenant compte de l'époque, elle est démodée et la palette des couleurs est réduite. Toutefois, il compense par un emploi très habile de la texture, avec de douces mélodies et une basse bien équilibrée soutenant la simple harmonie triadique. Etant donné que les deux partitions pour cornet progressent généralement en parallèle, il y a rarement plus de quatre véritables partitions. La dynamique est très progressive et les sommets sont atteints en enrichissant la texture plutôt qu'en augmentant l'intensité. Ce qui est intéressant lorsqu'on écoute les quatre sonates en succession, sachant qu'elles ont apparemment été écrites en tant que pièces autonomes, c'est qu'on a l'impression, du fait du tempo *allegro-andante-minuet-allegro*, d'écouter une sonate en quatre mouvements. A noter aussi la première phrase de la Sonatina 69 [25] qui ressemble remarquablement à un certain thème de Paganini !

Henry Purcell est sûrement le plus illustre des compositeurs présentés ici, particulièrement en ce qui concerne la musique anglaise. Le lecteur pourra se reporter aux nombreux ouvrages consacrés à l'étude de la musique d'un compositeur d'une grande prolixité. Toutefois on sait peu de choses sur sa vie

et il y a des doutes sur l'identité de ses parents ou sa date de naissance (généralement située en 1659), bien qu'on lui connaisse trois frères. Enfant, il est choriste à la Chapelle royale où il étudie probablement auprès de Cooke, puis de Humfrey et John Blow. Dès l'âge de huit ans, il écrit une chanson pour la production par Playford de *Catch That Catch Can*. Une deuxième œuvre de jeunesse, écrite en 1670 et maintenant perdue, est décrite comme une « Ode des enfants de la Chapelle royale adressée au roi... composée par Monsieur Purcell ».

Purcell abandonne la carrière de chanteur à l'âge adulte et, en 1673, devient l'assistant de John Hingeston qui était chargé de réparer les instruments royaux. Cet apprentissage le conduit à la fonction d'accordeur des orgues de l'abbaye de Westminster (1674-8). Peu après, sa carrière prend de l'essor ; il succède à Matthew Locke comme « compositeur des Violons » en 1677, est nommé organiste à la cathédrale de Westminster en 1679 et devient organiste à la Chapelle royale en 1692. L'année suivante, à la mort de Hingeston, il est nommé « facteur d'orgues et conservateur des instruments du roi ». Il meurt en 1695 et, comme il convient à une personnalité exceptionnelle et l'un des plus grands compositeurs anglais, il est enterré à l'abbaye de Westminster après des funérailles solennelles.

L'activité théâtrale de Purcell commence en 1680. Il écrit des chansons, des ouvertures, des pièces pour entractes et des danses ; cinq de ses œuvres précoces

pour le théâtre sont souvent qualifiées de « semi-opéra » bien qu'elles comportent beaucoup de dialogues entremêlés d'éléments musicaux. *Dido and Aeneas* (Didon et Enée), son chef-d'œuvre dramatique, est exceptionnel pour l'époque, le livret entier étant mis en musique. Les premières odes de cour et « welcome songs » de Purcell datent également de 1680 et il en composa pendant toute sa carrière. Effectivement des cantates pour soliste, chœur et orchestre, bon nombre de ces pièces comptent parmi sa plus belle musique. En tant que choriste, il avait une bonne connaissance des « anthems » traditionnels et en a composé un grand nombre, mais, à partir de 1682, il abandonne le style ancien en faveur d'un langage nouveau avec de longs versets pour voix solistes et accompagnement de cordes.

Malgré sa courte vie (il meurt à l'âge de 36 ans), Purcell laisse une œuvre vocale profane considérable comprenant près de 150 chansons tirées d'œuvres dramatiques, 100 autres chansons et de nombreux duos et « catches ». Ses œuvres instrumentales, pour diverses combinaisons d'instruments, ne sont pas moins importantes. Dans ces compositions, Purcell démontre plusieurs influences : principalement la tradition musicale anglaise qu'il a héritée de Blow mais aussi, surtout dans ses suites instrumentales, la musique triomphale de l'école italienne et le style français personnifié par Lully. L'influence de ce dernier est particulièrement marquée dans la Suite pour trompette et cordes [26-33], représentée ici

dans la transcription populaire pour trompette et orgue. Dans cette Suite, on retrouve à la fois le style de la cour et le style galant, des chants de Noël et le grand apparat. Tous ces éléments sont intégrés avec une inspiration et un talent extraordinaires pour produire un résultat totalement cohérent. Le dernier mouvement, *Trumpet Tune*, est sans doute le mieux connu de toutes les pièces baroques.

Gottfried August Homilius est un autre compositeur dont la belle musique mérite d'être bien mieux connue de nos jours. L'un des plus célèbres élèves de J.S. Bach, sa carrière fut des plus réussies. Né à Rosenthal en Saxe en 1714, il compose sa première œuvre (qui existe encore) en 1734, la cantate *Gott der Herr ist Sonn und Child*. De temps en temps, il remplace son professeur, Stübner, organiste à l'Annenkirche de Dresde où la famille s'était installée après la mort de son père en 1722. Il obtient sa licence en droit à l'université de Leipzig en 1735 mais, ayant toujours rêvé de faire une carrière dans la musique, il poursuit son objectif en prenant des leçons de composition et de clavecin auprès de Bach.

Après l'échec de sa candidature aux fonctions d'organiste à St. Petri de Bautzen, pour laquelle il soumet cinq mises en musique chorale pour orgue, dont deux avec cor obligé, il est nommé, en 1742, organiste à la Frauenkirche de Dresde, un poste plus stable, où il a le plaisir de jouer sur l'orgue Silbermann récemment installé là. Il occupe sa charge pendant

13 ans, après quoi il devient *Kantor* à la Kreuzkirche de Dresde et professeur de musique à la Kreuzschule voisine, tout en remplissant les fonctions de directeur de musique des trois principales églises de Dresde. Il continue à mener une vie active jusqu'à un âge avancé mais il est victime, en 1784, d'une attaque d'apoplexie qui l'oblige à prendre sa retraite.

La musique de Homilius figure parmi les plus importantes de l'Allemagne vers la fin du XVIII^e siècle et comprend des lieder, des œuvres de chambre et tous les types de musique d'église y compris des œuvres d'orgue, une soixantaine de motets, plus de 200 cantates sacrées et des mises en musique de textes liturgiques. Selon Spitta, ses œuvres vocales, écrites principalement pour le chœur de la Kreuzkirche, sont « les plus significatives de la seconde moitié du XVIII^e siècle ». On doit à Homilius de perpétuer la popularité de la cantate sacrée après la mort de Bach, et ses oratorios, ses motets et ses compositions pour la Passion sont des modèles du genre. Bien qu'influencé par Bach et Haendel, c'est plus tard dans sa vie que Homilius développe son style au point de devenir éminemment « préclassique », accordant bien moins d'importance au contrepoint et bien plus à l'homophonie, au contraste dynamique et aux lignes mélodiques ; il introduit aussi le développement et la ré-exposition des thèmes qui seront au cœur de la forme classique. En matière de musique pour orgue aussi, Homilius fut considéré comme un génie et des critiques comme

Hiller, Gerber et Reichardt le décrivent comme le meilleur exécutant du siècle. Nombre de ses chorals-préludes, inspirés par ceux de Bach et Pachelbel, présentent soit une seule ligne mélodique soit la mélodie entière servant de *cantus firmus* et utilisent les techniques contrapuntiques pour reproduire l'humeur sous-jacente du texte. D'autres œuvres sans *cantus firmus* sont parues sous la forme de fugues, canons et trios pour orgue. Bien que Homilius ne soit pas renommé de nos jours pour le canon musical, sa musique continue à figurer dans le répertoire du chœur de la Kreuzkirche.

Le choral-prélude *Durch Adams Fall ist ganz verderbt* [34] est caractéristique de l'habileté et de la volonté déployés par Homilius pour que l'air le plus simple rayonne de beauté. Son attrait est par ailleurs intemporel : plus que toute autre œuvre de ce CD, il pourrait s'inscrire dans n'importe quelle époque. Imaginez un léger rythme latino-américain surimposé sur le doux bercement à trois temps de la partition pour orgue – un air de danse tout en douceur qui aurait pu être écrit dans les années 30.

Avant d'atteindre son apogée, notre programme revient des textures riches et lisses du choral-prélude à la sonate traditionnelle en un mouvement (mais quatre parties) dans le style ancien. Elle est composée par **Maurizio Cazzati**, né en 1616, soit 98 ans avant la naissance de Homilius. Bien que l'on ne dispose pas d'informations détaillées, il est probable que

Cazzati ait obtenu son premier poste musical à l'âge de 17 ans, à l'église San Pietro à Gusatalla. Une fois ordonné prêtre, il devient *maestro di cappella* et organiste à San Andrea de Mantua en 1641, puis il remplit des fonctions similaires à l'Accademia della Morte où il est attaché à la cour du prince de Bozzolo. Il part ensuite pour San Maria Maggiore de Bergame. Là, il enrichit considérablement la bibliothèque de la chapelle en acquérant les œuvres de nombreux compositeurs contemporains. Après un bref retour à l'Accademia della Morte, il est nommé maître de chapelle à San Petronio à Bologne à la suite d'une représentation triomphale d'une de ses Messes dans une église proche.

A San Petronio, Cazzati est à l'origine de nombreuses réformes utiles, notamment l'introduction régulière de musique instrumentale dans la liturgie, pour laquelle il fait appel aux meilleurs instrumentistes de l'époque. Mais ces changements ne sont pas du goût de tout le monde. Une polémique s'engage en 1659 autour de Cazzati et des « erreurs » de sa musique et, en 1661, il est attaqué par plusieurs musiciens dans la presse officielle. Il répond en publiant une *Risposta*, mais continue à faire l'objet de sévères critiques et certaines de ses œuvres, publiées dans les livres d'autres compositeurs tels que Arresti, sont accompagnées de notes soulignant les « erreurs » compositionnelles. En dépit de cela et de ses relations tendues avec les maisons d'édition locales, Cazzati bénéficie tout au long du soutien

d'une gigue [39] enjouée pleine de vivacité.

Pour ma part, et bien que cela ne soit peut-être pas l'intention du compositeur, j'aime programmer le CD pour que la Fanfare repasse à la fin, proclamant pleinement la « splendeur et magnificence » de la trompette baroque dans toute sa gloire.

Notes © 2007 Stephen Sutton

Guy Touvron est aujourd'hui un artiste en pleine maturité. Récompense par trois Grands Prix Internationaux – Munich, Genève et Prague – il a très tôt commencé une brillante carrière, à ce jour couronnée par 3,500 concerts. Il a joué avec des orchestres prestigieux : English Chamber Orchestra, Mozarteum de Salzbourg, Scala de Milan, Festival Strings de Lucerne, Orchestre de Chambre de Prague, Symphonia Varsovia, Ensemble Orchestral de Paris, Orchestre d'Auvergne, ainsi qu'avec de nombreuses formations symphoniques : Orchestre National de Lyon, du Capitole de Toulouse, de Lille, de Lorraine, de la Garde Républicaine de Paris, Philharmonique de Dresde, Orchestre de la Radio Bavaroise, Philharmonique Tchèque, dans les plus grands salles du monde : Philharmonie de Berlin, Scala de Milan, Salle Pleyel, Royal Albert Hall de Londres, Konzertverein de Vienne.

Sous la direction de chefs tels que Serge Baudo, Sylvain Cambreling, Jean-Claude Casadeus,

Emmanuel Krivine, Michel Plasson, Claudio Scimone, etc. Il parcourt le monde des festivals tant en France qu'à l'étranger : Salzbourg (Autriche), Pollença (Espagne), Lanaudière (Canada), Stresa (Italie), Montreux (Suisse), Jérusalem, La Chaise Dieu, et il joue régulièrement aux Etats-Unis, au Japon, en Chine et dans tous les pays d'Europe. Il met son talent aussi bien au service de la musique baroque que de la musique de chambre et de la création contemporaine. Plus de vingt-cinq œuvres ont été écrites pour lui par les compositeurs actuels : Karol Beffa, Charles Chaynes, Graciane Finzi, Antony Girard, Jacques Loussier, Alain Margoni et François Rauber.

Guy Touvron a enregistré plus de soixante-quinze disques (EMI, BMG, Philips, Ligia Digital, Erato, etc) et, parallèlement à sa carrière de soliste, il est un pédagogue qui a le souci de transmettre son expérience aux jeunes artistes dans de nombreuses MasterClass et Académies : Juilliard School de New York, Tokyo, Nice, Biella. Il est professeur en titre au Conservatoire Supérieur de Paris (CNR) et officier de l'Ordre National de Mérite français. Il vient de publier la biographie de Maurice André – « Maurice André – une trompette pour la renommée » aux éditions du Rocher.

Guy Touvron est un homme de cœur qui met toutes ses émotions et son talent au service de la musique et de son public.

Wolfgang Karius a étudié la musique d'église et la pédagogie musicale à la Staatliche Musikhochschule de Cologne. Il a eu Wolfgang Stockmeier et Michael Schneider comme professeurs d'orgue et Hugo Ruf comme professeur de clavecin. Après avoir réussi ses examens (Staatliches Examen) et doté d'une bourse du gouvernement français, il poursuit ses études à Paris auprès de Marie-Claire Alain et Jean Langlais et se spécialise dans la musique d'orgue française. Il devient organiste titulaire de la Deutsche Kirche à Paris. Il suit des cours de maître auprès de Luigi Tagliavini, Anton Heiller et Kenneth Gilbert qui l'entraînent dans l'étude approfondie de la présentation musicale baroque. Sa formation musicale s'achève par des cours de maître de direction d'orchestre donnés par Kurt Thomas et Sergiu Celibidache. A l'université de Cologne, il a étudié les langues et la littérature romanes et la musicologie avec Heinrich Hüsch.

Après plusieurs années comme *cantor* (musicien d'église) à Cologne, Wolfgang Karius est maintenant organiste et maître de chapelle à l'église Ste-Anne d'Aix-la-Chapelle et directeur de la Aachener Bachverein, un chœur riche en tradition. Il assure également la direction artistique du « Aachener Bachtage », le festival annuel de la ville.

Ses tournées de concerts l'on conduit dans la plupart des pays d'Europe occidentale et orientale ainsi qu'en Israël, au Liban et au Canada. Outre son

travail d'organiste, de claveciniste soliste et de direction, il a édité une histoire de la musique et réalisé des émissions de radio et des enregistrements de ses interprétations chez Erato, SFP, Schwann, Electrola et Mitra sur l'orgue König historique (1727) de Steinfeld ; récemment, il a été le premier à se produire à l'orgue Weims de l'église Ste-Anne avec le trompettiste français Guy Touvron pour le label Syrius. Le titre de Kirchenmusikdirektor (directeur de musique d'église) a été décerné à Wolfgang Karius en 1993 pour ses accomplissements dans ce domaine.

References

www.hoasm.org

"Johann Christoph Pezel" by Adrienne Simpson

"Jean-Joseph Mouret" by James R. Anthony

"Carlo Tessaroni" by Arend Koole/Albert Dunning

"G F Kauffmann" by Joshua Rifkin/Peter Janson

"G B Viviani" by Herbert Seifert

"Claude Gervaise" by Lawrence F. Bernstein

"G A Homilius" by Hans John

"Biagio Marini" by Thomas R. Dunn

"Maurizio Cazzati" by Anne Schnobelen

"M-R de Lalande" by James R. Anthony/Lionel Sawkins
all from *Grove Music Online* ed. L. Macy (Accessed 1 August 2006) <<http://www.grovemusic.com>>

WARNING: Copyright subsists in all recordings issued under this label. Any unauthorised broadcasting, public performance, copying or re-recording thereof in any manner whatsoever will constitute an infringement of such copyright. In the United Kingdom, licences for the use of recordings for public performance may be obtained from Phonographic Performance Ltd, 1, Upper James Street, London W1R 3HG.

ddv 24124



diversions



WOLFGANG KARIUS

DIVINE ART RECORDINGS GROUP
INNOVATIVE | ECLECTIC | FASCINATING | INSPIRATIONAL

WWW.DIVINEARTRECORDS.COM
and on YouTube, Facebook & Twitter