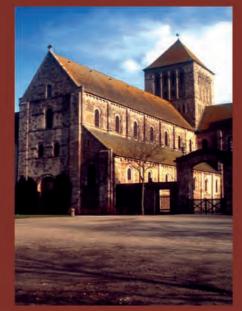
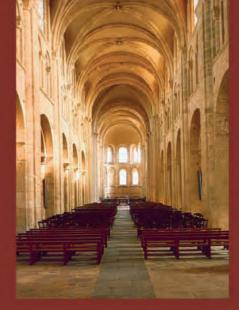
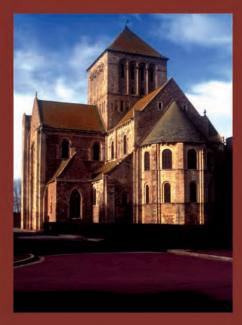




XIIIe Heures Musicales 11 juillet - 22 août Programme







ABBAYE DE LESSAY. 50430. MANCHE. NORMANDIE

LESSAY 2006































2-3 | Présentation

EDITO - SOMMAIRE

	4-7	Mardi 11 juillet Maîtrise de la Cathédrale de Chichester - <i>Chorals Anglicans</i>
Edifice remarquable dans sa conception architecturale, mais aussi haut lieu de spiritualité, si l'église abbatiale de Lessay aura, au fil des siècles	8 - 9	Samedi 15 juillet Chœur de Sartène - Jean-Paul Poletti <i>- Chants Tradionnels Corses</i>
enrichi la foi des chrétiens, nul doute qu'elle aura aussi et de la même manière nourri notre imaginaire,	10-13	Mardi 18 juillet Les Arts Florissants dirigé par William Christie <i>- Autour de Purcell</i>
tant il est vrai que sa construction, paraît encore aux hommes d'aujourd'hui relever d'un mystère.	14-15	Jeudi 20 et Vendredi 21 juillet Récital de piano au <u>Manoir de Gonfreville</u> - Nicholas Angelich
Ainsi en est-il de la musique que, depuis plus de dix ans, nous donnent à entendre	16-17	Dimanche 23 juillet Chœur Grégorien du Cotentin - Plain-Chant coutançais
les artistes invités de ces Heures musicales. Mais quelle inspiration animait donc ces	18-23	Mardi 25 juillet La Fenice et Chœur de Namur - Jean Tubéry - <i>Orfeo</i> de Monteverdi
compositeurs d'hier et quelle force anime encore ces interprètes d'aujourd'hui pour que cette musique nous touche ainsi, au-delà de toutes croyances ?	24-29	Vendredi 28 juillet Il Seminario Musicale - Gérard Lesne - <i>Stabat Mater</i> de Caldara - <i>Vespro Breve</i> de Durante - <i>Stabat Mater</i> de Bononcini
La réponse conserve, elle aussi, une part de mystère.	30-31	Dimanche 30 juillet Récital d'orgue -Thierry Escaich
Reconnaissons, cette fois encore le caractère exceptionnel de la programmation qui nous est proposée. Peu nombreux sont les festivals qui	32-35	Mardi 1 ^{er} août Chœur Acccentus - Laurence Equilbey - <i>Transcriptions a cappella</i> - Bach, Schubert, Wagner, Mahler, Scriabine, Barber, Ravel, Prokofiev
peuvent se prévaloir de rassembler autant de grands noms ou de jeunes talents à découvrir, d'avoir proposé au fil des années autant d'interprétations du	36-39	Vendredi 4 août La Chambre Philharmonique - Emmanuel Krivine - W. A. Mozart - Andreas Staier, piano forte
répertoire de la musique baroque ou religieuse, d'avoir choisi de donner à voir des œuvres rares ou méconnues et, dans le même temps, de séduire un	40-45	Mardi 8 août Chœur Arsys Bourgogne - Ensemble Stradivaria - Pierre Cao Programme Mozart-Salieri
public plus nombreux chaque saison.	46-49	Vendredi 11 août Les Folies Françoises - Patrick Cöhen-Akenine
Nous sommes heureux et fiers d'accompagner cette XIIIème édition.	50-51	Concerto in dialogo : Cantates de Jean-Sébastien Bach Dimanche 13 août
		Récital d'orgue - Jean Guillou
Jean François Le Grand Sénateur de la Manche	52-53	Lundi 14 août Ensemble De Caelis - <u>Église de Canville-La-Rocque</u> - <i>J'ai Désirs</i>
Président du Conseil général	54-59	Mercredi 16 août Chœur Dumka de Kiev - Orchestre Philharmonique d'Ukraine <i>Missa Solemnis</i> de Ludwig van Beethoven
	60-63	Mardi 22 août Ensemble Elyma - Gabriel Garrido - <i>Autour des Villancicos</i>

64

Références documentaires, crédits photographiques, remerciements

L'ABBAYE DE LESSAY fut fondée en 1056 par les barons de La-Haye-du-Puits, Richard Turstin Haldup (ou Haloup) et son fils Eudes Au Capel. En 1080, une charte signée sous le parrainage de Guillaume le Conquérant, Geoffroy de Montbray évêque de Coutances et cinquante illustres personnages parmi lesquels les évêques de Canterbury, York, Bayeux, Winchester et Saint Anselme confirme la fondation. La construction de l'abbaye - richement dotée en terres, landes, forêts, pêcheries, moulins et salines - est engagée en 1064 sous la direction de Renouf, frère de Turstin. La salle capitulaire, le chœur, le transept et les deux premières travées de la nef sont achevées à la fin du XI^e siècle. Les premiers moines viennent de l'abbaye du Bec-Hellouin ainsi que Roger premier Abbé. En 1178, l'église abbatiale est consacrée, bien après son achèvement, par Rotrou archevêque de Rouen. Le roi d'Angleterre, le roi de France ainsi que les papes Urbain III et Innocent IV prendront l'abbaye sous leur protection. Son apogée religieuse et matérielle se situe au XIIe et XIIIe siècles avec deux cent dix huit vassaux, neuf prieurés dont celui de Boxgrove (Sussex) et des bénéfices provenant de plus de quarante quatre localités. Pendant la Guerre de Cent ans, le 11 juin 1356, l'abbaye qui comptait quinze moines, est dévastée par les Anglo-Navarrais : voûtes, nef et tour lanterne détruites ainsi que dortoir et réfectoire. En 1385, Dom Pierre Leroy, futur abbé du Mont Saint-Michel, décide de la reconstruction à l'identique qui sera achevée en 1420 sous Guillaume de Guéhébert. En 1484, la mise en commende précipitera la ruine matérielle et morale du monastère. Les moines bénédictins de la Congrégation de Saint-Maur engagent en 1707 la réforme de l'abbaye et confient à l'architecte Jacques de Cussy la réfection du clocher qui devient un clocher à bulbe, forme qu'il gardera jusqu'à sa destruction en 1944, et la reconstruction des bâtiments conventuels (1752). À la Révolution, l'abbaye est mise à la disposition de la Nation et les neuf moines présents en 1789 abandonnent la vie monacale. En 1791 l'église abbatiale devient église paroissiale sur décision de l'Assemblée Nationale ce qui la sauve de la démolition. Les bâtiments conventuels sont vendus comme biens nationaux. Le 11 juillet 1944 l'armée allemande en retraite mine l'église abbatiale ce qui provoque l'écroulement des voûtes et des dégâts considérables notamment sur le bas-côté nord. A partir de 1945 l'église abbatiale et les anciens bâtiments conventuels font l'objet d'une restauration remarquable réalisée sous la direction de Y-M Froidevaux, architecte en chef des Monuments Historiques, grâce aux archives conservées à Paris. En 1958 l'église est rendue au culte.



Eglise abbatiale de Lessay : vue du chœur avant restauration



Eglise abbatiale de Lessay : collatéral droit avant restauration



Eglise abbatiale de Lessay : haut de la nef avant restauration



Eglise abbatiale de Lessay : voûtes de la nef avant restauration

CONCERTS



Manoir de Gonfreville : portails d'entrée en plein cintre



Manoir de Gonfreville : le corps de bâtiment à décor Renaissance



Église de Canville-La-Rocque : Christ en majesté, voüte sud



Eglise de Canville-La-Rocque : fragment du « pendu dépendu »

LE MANOIR DE GONFREVILLE, situé à côté de l'église de la paroisse, était autrefois une propriété totalement enclose et partiellement ceinte de douves. On entre dans la propriété par un portail composé d'une porte charretière et d'une porte piétonne en plein cintre. La porte piétonne est surmontée d'une petite niche en accolade datant du XV^e siècle. Le manoir à proprement parler domine l'ensemble des bâtiments de la cour dont il a longtemps porté le nom (manoir de la cour). Sans doute construit au XVe siècle, le manoir a été remanié dans la première moitié du XVIe, époque à laquelle l'on a plaqué sur ses façades austères les magnifiques décors Renaissance que l'on peut y voir aujourd'hui. Les éléments les plus remarquables de Gonfreville sont tous deux d'époque Renaissance : il s'agit d'une porte à chapiteau corinthien et pilastres cannelés et d'une fenêtre à chambranle et meneaux torsadés, d'une grande élégance réalisée en pierre de Caen. Les granges encadrant le portail ont conservé leur cintre de pierres soigneusement appareillées et chanfreinées ainsi que quelques éguets, le tout étant très soigné. Dans la grange où ont lieu les récitals des Heures Musicales, la charpente ancienne offre un excellent exemple de l'habileté avec laquelle les artisans utilisaient les déformations des troncs d'arbres pour les transformer en arbalétriers et en aisseliers.

L'ÉGLISE DE CANVILLE-LA-ROCQUE date, pour le gros-œuvre du XV^e siècle. Cette chapelle contient les fresques qui font la majeure partie de l'intérêt historique de l'édifice. Elles ont été peintes aux alentours de 1520 à la demande de Jacques d'Harcourt, seigneur de Canville et forment trois séries distinctes : Les Evangélistes, Les Anges et la Résurrection et La Légende compostellane du Pendu Dépendu, laquelle était si célèbre dans l'Europe médiévale qu'il en existait des représentations dans à peu près tous les lieux dédiés à Saint-Jacques. Les quatre évangélistes trouvent leur place aux quatre sections de la voûte : Saint-Luc à l'ouest, Saint-Mathieu au nord, Saint-Jean à l'est et Saint-Marc au sud ; selon la tradition chacun tient une banderolle (phylactère) comportant une inscription latine. Les anges accompagnent, à l'arrière plan, les évangélistes ; ce sont des anges musiciens jouant la trompette du Jugement dernier qui annonce la Résurrection d'entre les morts. C'est la raison pour laquelle on peut voir à leurs pieds, émergeant d'une couche figurant la terre : les défunts. Sous la scène de la Résurrection viennent se placer les douze scènes de la légende du Pendu Dépendu, empruntée au Livre des Miracles de Saint-Jacques. César d'Hersterbach au XIIe siècle et Jacques de Voragine au XIIIe siècle feront, eux aussi, le même récit.



Voûtes de la Cathédrale de Chichester

La Maîtrise de Chichester en 2005

Manuscrit d'Orlando Gibbons

Si l'on a conservé en mémoire que c'est à peine 50 années après avoir fondé l'abbaye de Lessay qu'un des barons de la Haye (William précisément) fonda, en 1115, le prieuré de Boxgrove tout près de Chichester dans le West Sussex en Angleterre, le concert de ce soir, donné par les choristes d'une des plus vénérables chorales anglaises prend un sens particulier. Ce programme est composé de chants chorals du rite anglican et de pièces d'orgue. Il constitue une excellente, bien que réduite, anthologie du chant choral anglais de la fin du XVI^e siècle à nos jours avec des compositeurs de confession catholique romaine aussi bien que des compositeurs de confession catholique anglicane. Son déroulement suit la chronologie et commence à peu près à l'époque où fut fondée la chorale de Chichester dont on fêtera bientôt le 510^e anniversaire.

CHORALS ANGLICANS

John Sheppard est, avec Thomas Tallis, une des grandes figures de la musique religieuse anglaise. Mais contrairement à Tallis il n'a écrit que très peu pour le rite anglican, la majeure partie de son œuvre étant composée pour le « rite latin » que nous appelons « rite apostolique et romain ». L'œuvre pour le rite latin de Sheppard, qui avait totalement disparu des catalogues pendant plusieurs siècles, a été retrouvée dans les années 1960 par David Wulstan et soutient largement la comparaison avec les productions des contemporains continentaux du compositeur anglais. Ce soir, c'est une des rares œuvres pour le rite anglican de John Sheppard que nous entendrons : Jesu salvator saeculi. Thomas Tallis, lui, considéré comme le père de la musique du rite anglican, aura servi comme organiste et compositeur pas moins de quatre monarques (Henry VIII, Edouard VI, Marie Tudor et Elizabeth Iere) avant de partager avec William Byrd le titre de gentilhomme de la Chapelle Royale. Son œuvre la plus réputée est probablement Spem In Alium, un magnifique motet pour quarante voix indépendantes aux allures de tour de force contrapuntique pratiquement unique dans la littérature musicale. L'organiste William Blitheman succéda à Tallis au poste d'organiste de la Chapelle Royale, en 1585 ; quinze de ses compositions sont conservées dans The Mulliner Book mais aussi dans le manuscrit de Drexel (1512) de la New York Public Library. William Byrd, véritable conciliateur de l'inconciliable, travaillera à la fois sur des textes latins pour le rite latin et sur des textes anglais pour le rite anglican de la Chapelle Royale. Le célèbre compositeur et madrigaliste de la période Tudor, Thomas Weelkes, dont Gustav Holst n'hésitait pas à comparer le génie à celui de Shakespeare, fut organiste de la cathédrale de Chichester et, c'est à ce titre, que deux de ses œuvres ont été incluses dans le programme. Orlando Gibbons est le premier compositeur de musique religieuse anglaise de confession anglicane et d'aucuns diront qu'il est le premier compositeur de musique religieuse anglaise tout court ; le nombre substantiel de chorals tous plus magnifiques les uns que les autres qu'il laissa, l'atteste ; le choral Almighty and everlasting God que nous entendons ce soir en est un parfait exemple. L'antienne O, sing unto the Lord de Purcell est une œuvre beaucoup plus ample que les autres contenues dans cette première partie de programme faisant appel à quelques soli remarquables, à de beaux duos et à la participation de la chorale entière. Charles Wood, dont une antienne ouvre la deuxième partie de programme, est né dans le Comté d'Armagh et a succédé à Charles Villiers Stanford au poste de professeur de musique à Cambridge. Sa musique religieuse, extrêmement populaire en Angleterre, est devenue emblématique du rite anglican. En 1912 il publiera un ensemble de 16 Preludes for organ, basés chacun sur des mélodies extraites des « psautiers anglais et écossais ». L'anthem de Charles Villiers Stanford, Ye choirs of new Jerusalem a été choisie pour rendre hommage à celui qui en a écrit les paroles St Fulbert de Chartres, dont on fête, cette année, le 1000e anniversaire de la consécration comme évêque de Chartres. Charles Villiers Stanford est un des compositeurs les plus célèbres de l'ère Victorienne que l'on a souvent accusé de se rapprocher jusqu'à l'imitation de l'œuve de Johannes Brahms. Les autres compositeurs, dont une compositrice, Elizabeth Poston, sont assez représentatifs de l'évolution du chant choral anglais tout au long du XXe siècle.



CHORALS ANGLICANS

JOHN SHEPPARD (1520?-1563) THOMAS TALLIS (1505-1585)

WILLIAM BLITHEMAN (1525-1591)

WILLIAM BYRD (1543-1623)

THOMAS WEELKES (1576-1623)

ORLANDO GIBBONS (1583-1625)

HENRY PURCELL (1659-1695)

>> Jesu salvator seculi

>> Loquebantur variis linguis

>> In pace in idipsum

>> Pavane and Galliard (organ solo)

>> Sing joyfully

>> Magnificat (First Service)

>> Hosanna to the Son of David

>> Fantasia (organ solo)

>> Almighty and everlasting God

>> This is the record of John

>> Praeludium (organ solo)

>> O sing unto the Lord

CHARLES WOOD (1866-1926)

CHARLES VILLIERS STANFORD (1852-1924) >> Ye choirs of new Jerusalem

WILLIAM HARRIS (1883-1973)

HERBERT HOWELLS (1892-1983)

ELIZABETH POSTON (née en 1905) WILLIAM WALTON (1902-1983) ANDREW CARTER (né en 1939)

>> Hail, gladdening light

>> Prelude in E Flat (organ solo)

>> Bring us, O Lord

>> Like as the hart

>> Tranquillo (organ solo)

>> Jesus Christ, the apple tree

>> Drop, drop, slow tears

>> When in our music God is glorified

MAÎTRISE DE LA CATHÉDRALE DE CHICHESTER

Alan THURLOW chef de chœur

Mark WARDELL orgue Matthew PITTS assistant

1520, date de la naissance présumée de John Sheppard, premier compositeur inscrit au programme de ce soir, est une date charnière dans l'Histoire de la musique sacrée en Europe et, en particulier, en Angleterre. Alors qu'en Europe du Nord et du Sud, les compositeurs n'en finissaient pas de décliner l'héritage polyphonique de Josquin des Prez, en Angleterre, la musique chorale se distinguait par un niveau d'expertise si élevé et une telle sophistication, qu'il n'était pas un seul visiteur étranger qui n'en fût impressionné. Et ceci en dépit de l'idiome dans lequel la musique anglaise était véhiculée, à savoir un mélange de latin et de langue vernaculaire compréhensible par une faible minorité. L'apogée de ce style se situe précisément au milieu des années 1520, à l'époque où des compositeurs comme John Taverner, Nicholas Ludford, Richard Pygott et Hugh Aston insufflent, ensemble, dans ce genre déjà bien établi une énergie et un sens de la discipline qui le conduiront à sa perfection.

Vers la fin des années 1520, un changement commence à vouloir se manifester. Certains musiciens veulent expérimenter un style plus sobre qui accorde une importance plus grande à la compréhension des textes et à la clarté architecturale des

compositions, un style qui privilégie la richesse du sonore à la profusion ornementale. On a souvent voulu lier ce changement à la Réforme et à la nouvelle atmosphère religieuse qu'elle créa dans une partie de l'Europe. On se garde bien aujourd'hui de continuer à tisser aussi systématiquement ce type de liens. Il se pourrait bien que le changement ait pu avoir des causes endogènes, propres à la logique de l'évolution musicale elle-même qui avait atteint, à cette époque, une sorte de point de non retour. Si elle n'avait pas radicalement

changé, on voit mal dans quelle direction cette musique saturée d'ornements des années 1520 aurait pu évoluer. Cela ne vaut pas uniquement pour la musique anglaise de cette époque mais peut s'appliquer à toutes les musiques européennes, l'Angleterre y tenant tout de même la première place. D'un autre côté, il est évident que la musique d'église n'a pas pu rester complètement indifférente aux idées véhiculées par le courant réformateur que le gouvernement de l'Angleterre laissa se répandre avec une tolérance inusitée pour l'époque. Du moins jusqu'à ce que le roi Henry VIII instaure d'autorité en 1544 la première liturgie catholique anglicane en langue anglaise.

Pour de jeunes compositeurs comme Thomas Tallis, cette atmosphère générale, pour le moins mouvementée, a dû sans aucun doute être autant source de stimulation que de confusion. Officiellement, le remplacement du « rite catholique romain » par le « rite catholique anglican » eut lieu le dimanche de Pentecôte 9 juin 1549, sous le règne d'Edouard VI, et sous l'impulsion de Thomas Cranmer, archevêque de Canterbury, à travers le *Book of Common Prayer and Administration of the*

Sacraments and Other Rites and Ceremonies of the Church. Jusqu'à cette date, les compositeurs avaient produit principalement quatre types de musique d'église: messes, magnificats, antiennes et petites pièces liturgiques.

Les messes étaient souvent des œuvres de grande ampleur conçues pour la célébration des grandes fêtes ; mais il y avait aussi des pièces plus intimes destinées aux célébrations quotidiennes. Les messes étaient articulées en quatre mouvements : Gloria, Credo, Sanctus avec Benedictus et l'Agnus Dei, reliés les uns aux autres par des structures musicales communes. Le Magnificat, quant à lui, était réservé à la messe du soir : les Vêpres. Les antiennes étaient des mises en musique de textes de dévotion chantées après les Complies, le dernier office de la journée. Les pièces liturgiques plus courtes recouvraient tout un ensemble de formes, mais comprenaient surtout des mises en musique d'éléments de plain-chant chantés pendant la messe de Notre-Dame, pour Pâques et pour Noël. La mélodie de plain-chant sur lequel le texte était interprété était, la plupart du temps, incorporée à la texture polyphonique. À partir des années 1530, la tessiture caractéristique de la musique chorale anglaise se

répartira ainsi : soprano, alto souvent désigné sous le nom de *médian*, haute-contre, ténorbasse ou baryton et basse. Les chœurs plus modestes se contentent de quatre ou même quelquefois de trois voix. Quant au rôle de la musique instrumentale : il semble que l'orgue n'accompagnait pas la polyphonie chorale, mais que souvent une ou plusieurs pièces d'orgue alternaient avec le chœur dans certains chants polyphoniques, un peu à la façon du concert de ce soir. La musique instrumentale pouvait aussi remplacer ou soutenir le chœur

dans une exécution de plain-chant, et elle jouait certainement un rôle important dans les *volontaries*.

À partir de l'adoption du Book of Common Prayer en 1549, les textes liturgiques vont se trouver simplifiés et surtout exprimés dans la langue vernaculaire, exactement comme c'est le cas dans le rite protestant. C'est le langage que l'on entend dans ces textes qui sera largement préservé dans les versions qui ont suivi le Book of Common Prayer de 1549. Sous le règne de Marie Tudor un retour au rite romain supprima le rite anglican. Il sera restauré en 1559 sous Elisabeth Iere, installant une sorte d'équilibre entre les deux rites tout en gardant la quasi-totalité du texte de Thomas Cranmer. Le rite anglican fut à nouveau supprimé pendant la guerre civile et ce ne fut qu'en 1662 qu'une nouvelle rédaction fut adoptée et approuvée par le roi Charles II. Une version française fut écrite par le doyen de Windsor, destinée à l'usage des églises paroissiales des îles de la Manche et de l'église française de la Savoie. Aujourd'hui, le rite catholique anglican se divise en deux sous-rites, tous deux en vigueur : celui de 1662, et celui datant d'après les réformes liturgiques des années 1920 et 1970.

le chant choral et les rites



ALAN THURLOW

Alan Thurlow est né dans l'Essex. Il a commencé sa formation musicale à l'Université de Sheffield avant de la poursuivre à Cambridge dans le domaine de la musique religieuse anglaise antérieure à la Réforme. En 1973, il a été nommé second organiste de la Cathédrale de Durham, fonction qu'il a simultanément assumée avec celle de directeur de musique de l'école de choristes et de professeur de musique à l'Université de Durham. En 1980, il est devenu organiste titulaire et Maître des Choristes de Cathédrale de Chichester, succédant ainsi à John Birch. Alan Thurlow est aussi conseiller musical du diocèse de Chichester en matière d'orgue et représentant local de la Royal School of Church Music. Il a accompagné le Chœur dans ses tournées en France, Hollande, Allemagne, Afrique du Sud et Etats-Unis. Toujours dans les années 1980, il a supervisé les travaux de reconstruction de l'orgue historique de la Cathédrale contribuant ainsi à lui rendre la voix qu'il avait perdu depuis quatorze ans. Entre 1991 et 2002, Alan Thurlow a été directeur de la fondation The Friends of Cathedral Music, de 1995 à 1996 il a été président de la Cathedral Organists' Association. Il est aussi directeur du Organs Advisory Committee of the Council for the Care of Churches, membre du Royal College of Organists, membre honoraire de la Guild of Church Musicians et de la Guild of Musicians and Singers et membre du Comité d'Honneur du Concours International de Chartres.



MARK WARDELI

Mark Wardell est second organiste de la Cathédrale de Chichester depuis 1997. Il a été aussi pendant 5 ans le directeur musical de la Prebendal School. Il avait auparavant occupé des postes similaires au Royal Holloway College, à St George's Chapel, au château de Windsor... Son travail à Chichester implique de nombreuses émissions en direct pour la BBC, des enregistrements, et des participations au Southern Cathedrals Festival et aux Chichester Festivities. Il accompagne quotidiennement le chœur dans son opus dei c'est à dire dans son devoir de chanter tous les jours les chorals de la liturgie dans la cathédrale. Sa carrière de soliste est en constant développement et il est reconnu sur la scène anglaise comme un des meilleurs improvisateurs d'orgue. Il s'est produit dans de nombreux concerts à travers toute l'Europe et l'Amérique du Sud mais aussi en Afrique du Sud. Il s'est également produit à la Cathédrale

Il s'est également produit à la Cathédrale de Chartres dans un programme d'improvisations remarquées.



CHICHESTER CATHEDRAL CHOIR

C'est en 1497 que l'évêque Story, évêque de Chichester, fonde la *Prebendal School*, école spécifique pour les membres de la Chorale de la Cathédrale de Chichester. À la fin du XVIII^e siècle, la maîtrise comptera 40 choristes et un siècle plus tard, en pleine gloire Victorienne, il y en aura jusqu'à 70 à 80. Il faudra attendre 1972 pour que, sous l'impulsion de N.F. Ollerenshaw, la maîtrise devienne mixte et accepte trois jeunes filles dans ses effectifs. À la fin des années 70, le nombre d'élèves féminines s'élevait à 47.

Aujourd'hui les statuts de Chichester sont prévus pour 18 voix aigües (*Trebles*) et 6 chantres (*Lay Vicars*). Les choristes et les postulants sont toujours formés à la Prebendal School où ils ne reçoivent pas

seulement un enseignement de chant mais aussi de piano et d'un instrument de l'orchestre. Les Lay Vicars sont des chanteurs professionnels qui chantent aux offices de la Cathédrale tous les jours sauf le mercredi. Le chœur chante huit services par semaine à la Cathédrale, auxquels s'ajoute des concerts, des enregistrements, des retransmissions et des tournées. Le Chichester Cathedral Choir est un des chœurs de Cathédrale les plus appréciés d'Angleterre et en particulier pour « la douce et belle sonorité » qu'il est capable de produire en accord parfait avec l'acoustique de la Cathédrale. En dehors des ses prestations à la Cathédrale, le chœur s'est souvent produit sur scène avec des artistes aussi divers que Petula Clark, The King's Singers ou The Philip Jones Brass Ensemble and Cantabile... De même qu'à la télévision où le chœur est apparu dans le Placido Domingo's Christmas Choice et dans Rumpole of The

Le Chœur se produit régulièrement à l'étranger et récemment à Bayreuth, Bamberg, Nüremberg et Würzburg. Il se rend aussi régulièrement à Chartres, ville avec laquelle Chichester est jumelée, mais il a aussi chanté en Alsace, à Cahors, Montpellier et, pour la première fois cette année, dans l'abbaye de Lessay. L'année dernière, il s'est rendu pendant 10 jours en Afrique du Sud pour une série de concerts et de services religieux à Simons Town, Cape Town et Pietermaritzburg, dans le but de récolter des fonds pour des associations humanitaires sud africaines.

COMPOSITION DE LA MAITRISE POUR LE CONCERT DE CE SOIR Lay Vicars

Altos Stewart Conley-Harper, Paul Smith
Ténors David Burrows, Jeremy Smith
Basses David Riley, Malcolm Munro.
Choristes: Josh Cooter (Head Chorister),
Jack Papa (Senior Chorister), Jack Bell,
Daniel Mills, Charlie Parry, William Stentiford,
Tom Hollister, Henry Kimber, Dylan Suddaby,
Benjamin Waugh, Nicolas Walker, Jonathan
Doyle, James Grimwood, Barnaby Wynter,
Harry Bruges, Hugo van Heck.



Voûte à décor peint de l'église de San Nicolao (Corse)

La « tête de maure » Corse d'origine aragonnaise apparaît en 1281

Le chant en Corse étant une tradition orale et populaire, il s'est transmis de génération en génération par le biais de gens qui ne connaissaient pas la musique. Il existe deux formes de chant : le chant monodique (une seule personne) et le chant polyphonique (plusieurs voix). Le chant polyphonique, sujet du concert de ce soir, n'est pas un chant folklorique mais une forme d'expression poétique unique dans le bassin Méditerranéen. Selon l'ethnomusicologue Félix Quilici : « ce chant naît de la forme poétique et le rythme est donné par chaque parole ». C'est donc une tradition orale spécifique dont la rythmique a servi de point d'appui à une mise en vibration intime des mots pour atteindre, au fil des temps, l'expression des émotions et des sentiments quotidiens des habitants de cette île. Le chant polyphonique existe sous une forme profane et sous une forme sacrée, les deux ayant en commun de s'appuyer sur trois voix de base : a siconda (la voix principale, donnant la mélodie), u bassu (la basse), a terza (la voix la plus aiguë, chargée des ribuccati ou ornementations). Plusieurs variantes de chant profane existent à commencer par la paghjella composée de vers de huit pieds groupés en six rimes ; il y aussi les terzetti ou terzine composés de vers de onze pieds où le chant est coupé en fonction des paroles et du temps de respiration, au cinquième et sixième pied : il y a enfin, une forme archaïque en langue vernaculaire, le cantus matricalis, plus connu sous le nom de madrigale. Forme poétique d'origine italienne composée de vers de onze pieds en rime libre, sa construction musicale épouse la forme poétique avec deux ou trois phrases coupées, comme celles des terzetti, au cinquième ou au sixième pied, et une plus longue note tenue à chaque coupure. Le madrigale qui s'est répandu dans l'Europe entière avant et pendant la renaissance italienne ne subsiste guère plus qu'en Corse, sous cette forme d'origine. Le chant polyphonique sacré est composé de versi ou façons de chanter la mélodie propres à chaque chantre en charge de mettre en forme poétique et musicale les événements du calendrier religieux. Organisé autour des trois voix de base, le chant polyphonique sacré est interprété par des voix d'hommes et peut s'enorgueillir d'une riche littérature transmise à travers le répertoire des confréries de l'île. Ses ornementations et modulations (ribuccati) ont à la fois un caractère oriental très marqué et un indéniable air de parenté avec les anciens rituels byzantins (dans les accords finaux surtout).

Auteur, compositeur et interprète, Jean Paul Poletti incarne une volonté de granit plongeant ses racines dans les régions du Venacais et de l'Alta Rocca. Il est aujourd'hui fixé à Sartène, cité surplombant la vallée du Rizzanese et s'ouvrant sur le golfe de Propriano, que Mérimée citait comme « la plus corse des villes corses ». En 1987, il crée dans cette ville l'Ecole de chant Granitu Maggiore, qu'il dirige depuis lors. C'est très tôt que Jean Paul Poletti révéla sa vocation poétique. À l'âge de dix ans, il composait déjà des ritournelles, qu'il chantait en s'accompagnant à la guitare. Deux maîtres férus de Cantu Nustrale l'initient à la composition musicale et le persuadent de partir en Italie pour se perfectionner. Jusqu'en 1970, il sera l'élève assidu des classes de contrepoint, d'harmonie et de direction chorale des Scholi Cantarum de Florence et de Sienne. De retour en Corse, Jean Paul Poletti va s'attacher à ressusciter le très riche patrimoine polyphonique et musical de l'île. Outre ses recherches et son travail de composition, sa lutte contre « la situation

> d'acculturation et la perte d'identité créatrice » est sans relâche. Il a joué un rôle capital dans le processus de « ré-acquisition » culturelle. Aujourd'hui, Jean Paul Poletti se consacre beaucoup à l'art polyphonique, fleuron de la tradition orale à la fois spirituelle et populaire, et entend l'ouvrir en l'adaptant aux formes les plus diverses de l'orchestration et de l'utilisation des instruments. En 1995, il crée le Chœur d'Hommes de Sartène composé de sept hommes et, avec celui-ci, il invente des espaces musicaux de forme classique, nourris par le passé mais d'inspiration contemporaine. Avec le Chœur de Sartène, le rêve d'inscrire la polyphonie méditerranéenne dans l'histoire de la musique classique prend forme et n'est, peut-être, plus une utopie.



POLYPHONIES CORSES

JEAN-PAUL POLETTI

>> Leggenda >> Credu >> Ud Quid Deus Repulisti >> Luna

TRADITIONNEL

>> Lode di u Sepulcru >> Missa Pro Defunctis de Sartène : 1. Sanctus 2. Agnus Dei

JEAN-PAUL POLETTI

- >> Alivu di u tempu qui vene >> Dumandu pieta >> A rota
- >> Anniversariu di Minetta (anonyme) >> Ave Maria

TRADITIONNEL

>> Paghjella

TRAMONI DE VERSINI

>> Lamentu di u banditu

TRADITIONNEL

>> A merula

NANDO ACQUAVIVA

>> Lamentu di Gesu

PADRE FARINELLI

>> Transitus de Saint-François d'Assise : O Sanctissima Anima

TRADITIONNEL

>> A merula

JEAN-PAUL POLETTI

>> Terra mea

TRADITIONNEL

>> Dio vi Salve Regina

JEAN-PAUL POLETTI

>> Perche Cantu

CHŒUR D'HOMMES DE SARTÈNE

Jean-Paul POLETTI direction et chant

Jean-Louis BLAINEAU, Matthieu BEGUE-TRAMONI, Louis TOMEI Stéphane PAGANELLI, Jacques TRAMONI, Jean-Claude TRAMONI



Voûtes en ombrelle de la Chapelle Henry VII de la Cathédrale de Westminster

William Christie

Henry Purcell (1659-1695)

Les anthems ou chants sacrés inscrits au programme de ce soir sont étroitement liés à la tradition des dévotions méditatives intimes. Cette tradition s'était instaurée pendant la période puritaine de la Guerre Civile et du Protectorat, en particulier entre 1645-1660, années pendant lesquelles de nombreuses églises eurent leurs orgues détruites et la plupart de leurs chorales dispersées. Peut-être est-ce pour cette raison que leurs textes profondément personnels, éloignés du contexte solennel et du discours habituel de la liturgie publique, nous touchent encore tellement aujourd'hui. La majorité d'entre eux fut publiée par Henry Playford en 1688 et 1693, dans deux volumes sous le titre Harmonia Sacra, or Divine Hymns and Dialogues, with a Through-Bass for the Theorbo-Lute, Bass-Viol, HARPSICHORD OR ORGAN (Harmonia Sacra, ou Hymnes Divins et Dialogues avec basse continue pour théorbe, basse de viole, clavecin ou orgue), dédiés à « Son Excellente Majesté la Reine », l'une des plus fidèles protectrices d'Henry Purcell. Les volumes des Harmonia Sacra comprennent des œuvres des « meilleurs maîtres de l'Ancienne et de l'Actuelle Génération », dont les professeurs de Purcell, John Blow et Locke, ainsi que les organistes et compositeurs Pelham Humfrey, Weldon, Church et Turner. La programmation de ce concert emprunte des pièces aux deux volumes des Harmonia Sacra.

Les dates exactes de composition de ces pièces sont inconnues mais les spécialistes s'accordent sur une chronologie approximative. Les trois plus anciennes sont probablement Full of Wrath (1680 ?), Sleep, Adam, Sleep (1683 ?) et peut-être le célèbre O Solitude (1687 ?). Le premier volume des Harmonia Sacra (1688) contient six œuvres : With sick and famished eyes, An Evening Hymn, The Earth trembled, In the black dismal dungeon, How long et A Morning Hymn. Quant aux deux pièces restantes : étant parues pour la première fois dans le deuxième volume des Harmonia Sacra (1693), on peut supposer qu'elles appartiennent aux dernières années de la vie de Purcell : Lord, what is Man? et The Blessed Virgin's Expostulation. La page de titre des Harmonia Sacra ne manque pas de préciser que les paroles furent écrites par « plusieurs personnes érudites et pieuses ». La plupart des textes sont pénitentiels ; quelques-uns des plus « érudits » sont l'œuvre des meilleurs écrivains de l'époque, héritiers du groupe des poètes « métaphysiques » anglais formé autour de John Donne et Andrew Marvell. C'est cet esprit que Mr Norris de Wadham College évoque avec finesse dans How long: « When shall I leave this Magick Sphere, and be all Mind, all Eye, all Far? » (Quand quitterais-je cette terre enchantée pour être tout esprit, tout œil, toute ouïe ?). Du point de vue poétique, le texte le plus beau est sans aucun doute With sick and famished eyes, de George Herbert, création impressionnante de l'un des plus éminents poètes de son temps ; O Solitude de Katherine Philips est presque du même niveau. Purcell réagit avec une sympathie particulière pour ces deux textes et une compréhension de leur métrique et de leur puissance imaginative. Parmi les textes écrits par les « personnes pieuses » se distinguent ceux du « Dr William Fuller, feu le Lord Evêque de Lincoln ». Les vers de Nahum Tate sont poétiquement moins réussis. Mais de la même façon qu'il le fit avec le livret du même auteur pour Didon et Enée, Purcell réussit à se placer bien au-delà de la poésie médiocre. Il parvient toujours à extraire les idées métaphysiques essentielles et à les transformer en une musique complètement libérée grâce à sa magistrale liberté de phrasé et de déclamation ; toutes les éventuelles faiblesses poétiques sont rejetées par la richesse de son invention mélodique, rythmique et harmonique. On affirme souvent que Purcell mettait la métrique à rude épreuve dans les vers qu'il mettait en musique. Purcell n'ignorait pas qu'un bon texte poétique apporte un équilibre et une structure qui lui sont propres, et s'en servait comme support de sa forme musicale qui voyait ainsi sa force rehaussée. Pour toutes ces raisons, l'auditeur de ces œuvres se doit d'être rigoureusement attentif aux textes. Les idées en sont souvent visionnaires et admirablement exprimées. Ils sont écrits dans la langue traditionnelle de l'Angleterre du XVII^{e,} mais touchent à des sujets universels. Ils expriment les tensions qui existent entre la triste obscurité des doutes existentiels et le chaleureux rayonnement de la « si douce sécurité » de la foi.



HARMONIA SACRA, HYMNES DIVINS

HENRY PURCELL

WILLIAM CROFT

JOHN BLOW &

PELHAM HUMFREY

HENRY PURCELL

ROBERT RAMSEY

HENRY PURCELL

HENRY PURCELL

HENRY PURCELL

>> Jehovah quam multi sunt

>> What art thou

>> Hark, how the wakeful, cheerful cock

>> Lord, what is man, lost man

>> In guilty night

>> Tell me some pitying angel tell

>> Since God so tender a regard

>> O, all ye people, clap your hands

HENRY PURCELL

JOHN BLOW

PELHAM HUMFREY

PELHAM HUMFREY

HENRY PURCELL

HENRY PURCELL

HENRY PURCELL

HENRY PURCELL

JOHN BLOW

>> In the midst of Life

>> Peaceful is he and most secure

>> Lord I have sinned

>> Wilt thou forgive that sin

>> In guilty night

>> The night is come

>> Close thine eyes

>> Now that the Sun

>> Salvator mundi

LES ARTS FLORISSANTS

William CHRISTIE direction musicale, clavecin et orgue

Hannah MORRISON soprano

NN, soprano

Tom ALLEN haute-contre

Paul AGNEW ténor

Konstantin WOLFF basse

Anne-Marie LASLA viole de gambe Elizabeth KENNY théorbe

Le principal emploi d'Henry Purcell pendant sa courte vie (1659-1695) fut celui d'organiste. Sa carrière musicale commença très tôt comme choriste à la Chapelle Royale de Westminster où l'on, s'empressa de remarquer son talent précoce de compositeur (il avait huit ans lorsque ses premières œuvres furent publiées).

En 1673, lorsque sa voix mua, on le garda en lui confiant la charge des instruments à clavier du roi ; l'année suivante, il devint également responsable de l'accord de l'orgue de l'Abbaye de Westminster. C'est à ce poste, obtenu à l'âge de 15 ans, que Purcell fit la connaissance d'un autre organiste de l'abbaye, John Blow; seulement de dix ans son aîné, il devint pour Purcell à la fois un professeur et un ami attentif qui saura lui assurer une rapide ascension professionnelle et sociale. C'est ainsi qu'en 1679, Purcell fut nommé à la succession de Blow comme organiste de l'Abbaye et, en 1682, comme l'un des trois organistes de la Chapelle Royale (avec John Blow et William Child). Il occupa ce poste jusqu'à sa mort survenue dans sa trente sixième année; on l'enterra dans le bas-côté nord de l'Abbaye, sous l'orgue après que les chorales de l'Abbaye de Westminster et de la Chapelle Royale se soient réunies pour chanter. Ainsi donc

Henry Purcell, qui est aujourd'hui célèbre comme compositeur d'opéras fut organiste professionnel pendant seize ans, c'est à dire la moitié de sa vie. Si l'on sait surtout qu'il fut officiellement chargé de jouer de l'orgue aux couronnements de Jacques II (1685) et de Guillaume III (1689), on sait moins que son activité consistait à fournir une grande quantité de musiques, vocale et instrumentale, pour animer les offices sacrés de la Chapelle Royale et de l'Abbaye, dont ses anthems et ses motets et probablement certaines de ses sonates en trio. La

charge d'organiste exigeait alors de pouvoir improviser de solos libres (voluntaries) aussi bien des pièces basées sur les hymnes et les psaumes. C'est précisément le caractère improvisé de la majorité de ces pièces qui explique pourquoi l'œuvre d'orgue de Purcell parvenue jusqu'à nous est si peu dense et pourquoi, par exemple, ces pièces ne figurent dans aucun manuscrit autographe. L'authenticité de quelques-unes n'est d'ailleurs pas certaine ; l'une d'elles publiée ultérieurement sous une forme tronquée fut même attribuée à John Blow. Par contre, il est tout à fait possible que, parmi les centaines de pièces d'orgue anonymes qui nous sont parvenues de cette époque, se cachent encore quelques œuvres de Purcell non identifiées comme telles. Quoiqu'il en soit, en dépit de leur petit nombre, la qualité des œuvres connues est indéniable. Il ne fait pas de doute que les superbes et brillants *Voluntaries* qu'il a composés étaient destinés à être exécutés en public. En revanche, bien qu'écrits dans le cadre de ses fonctions à la Cour et à l'Abbaye de Westminster, les anthems ou chants sacrés réunis dans les deux volumes Harmonia Sacra ont sans doute été envisagés comme une musique de

chambre à usage privé du souverain. Une musique dans laquelle Purcell semble condenser ces règles du baroque anglais que Pelham Humfrey, un de ses fugitifs professeurs de jeunesse, avait contribué à établir.

Pelham Humfrey (1647-1674) fut un des compositeurs de cette Chapelle Royale les plus attachants, sans doute parce que, génie précoce incontesté, il fut foudroyé dans son jeune âge (27 ans). Entré comme choriste à la Chapelle Royale, il devint rapidement un éminent compositeur de musique religieuse à Londres et fut nommé luthiste de la Cour et Gentleman of the Chapel Royal dès l'âge de 19 ans ! Dans ses motets, qui constituent l'essentiel de son œuvre, il adapte le récitatif italien à la langue anglaise avec une souplesse inédite, combinant les influences modernes d'un Lully (dans le traitement des cordes) et celle de la musique italienne (dans le traitement vocal). Le rôle central qu'il joua dans la consolidation du style baroque anglais rapporté à la brièveté de sa carrière n'en est que plus remarquable.

L'autre grande figure de la Chapelle Royale de Westminster fut, à l'évidence, celle de John Blow (1649-1708), le mentor de Purcell. Compositeur de cour éminent et influent, organiste et

> pédagogue, il fut célèbre pour ses anthems et pour son opéra miniature Venus & Adonis.

Mais, John Blow qui fut indéniablement de son vivant, un compositeur à succès sera éclipsé aux yeux de la postérité par Purcell. Il compta parmi ses collègues à la Chapelle royale, Pelham Humfrey (auquel il succéda en 1664 comme Master of the Children et comme compositeur ordinaire à la cour), Michael Wise (auquel il succéda en 1687 comme maître de chœur à la cathédrale Saint-Paul) et William

A la fin de 1668, il fut nommé organiste de Westminster Abbey, poste qu'il céda temporairement à Purcell en 1679. En 1674, John Blow fut fait Gentleman of the Royal Chapel et deux ans plus tard y acquit l'un des trois postes d'organiste.

A la fin de 1677, il reçut le titre de docteur en musique à Canterbury. A la mort de Purcell en 1695, qu'il célébra en écrivant Ode on the death of Purcell, il retourna à Westminster Abbey et occupa le poste d'accordeur de régales, orgues, virginals, flûtes et flûtes à bec. Son œuvre sacrée, assez volumineuse, ne comporte pas moins de 14 services et une centaine d'anthems, sans compter la trentaine d'odes diverses qu'il écrivit soit pour la fête du nouvel (de 1682 à 1700), soit pour fêter Sainte-Cécile, sainte patronne de la musique, à laquelle les compositeurs surtout de renom, ne pouvaient manquer d'offrir chaque année une ode.

En 1700, il publie *Amphion Anglicus*, série de pièces pour une, deux, trois, ou quatre voix et basse continue. Il parvint au faîte des honneurs en 1700 lorsqu'il devient le premier à occuper le poste de compositeur de la Chapelle royale. Il est enterré près de Lessay 2006 Purcell sous l'orgue de l'abbaye de Westminster.

la chapelle royale de Westminster



WILLIAM CHRISTIE

On ne présente plus aujourd'hui ni William Christie ni les Arts Florissants qui ont fêté, en 2004, leur 25e anniversaire. On les présente encore moins au public de Lessay habitué à les voir presque tous les ans, depuis sa création. De son évolution et de celle des Arts Florissants, William Christie disait dans une interview à X Passion, journal des élèves de l'Ecole Polytechnique:

« Comme tout ensemble, nous évoluons. J'ai donné le diapason à cet ensemble, je suis son meneur, mais ma personnalité aussi a été forcément influencée par le travail collectif. Je ne suis pas le même animal qu'il y a vingt-cinq ans. Ce que nous avons acquis, c'est un naturel dans la pratique : le geste musical qui était parfois difficile à réaliser il y a vingtcinq ans est maintenant maîtrisé; on voit que dans les musiques qui nous semblaient très difficiles, où il fallait vraiment inventer une technique et travailler certains aspects, les jeunes gens ont davantage de naturel et de facilité. C'est encourageant!»

Le premier contact sérieux de William Christie avec la musique a lieu à l'âge de huit ans : il étudie alors le piano et entre dans la chorale religieuse que dirige sa mère. Pendant ses études en histoire de l'art à Harvard, il accompagne tous les opéras de Mozart et de Bach dans des productions d'étudiants. Ses études s'achèvent par des cours de musicologie et de clavecin à Yale avec le célébre claveciniste américain Ralph Kirkpatrick : « Il était entier, passionné, imprévisible. Un jour, il pouvait être affable et généreux, le lendemain, monstrueux et tyrannique. Il avait d'ailleurs une conception très romantique du musicien, nécessairement solitaire et torturé ».

En 1970, William Christie est nommé professeur de musicologie à l'Université de Dartmouth (New-Hampshire) et fonde le Collegium Musicum, ensemble intrumental et vocal avec lequel il

travaille la musique ancienne dans une perspective résolument historique. Il s'installe en France en 1971, et enregistre son premier disque pour l'ORTF (des inédits de Balbastre et de Sirey). Parallèlement il poursuit des études de clavecin avec Kenneth Gilbert et David Fuller, et se produit dans tous les grands festivals européens. De 1971 à 1975, il fait partie du Five Centuries Ensemble, groupe expérimental consacré aux musiques ancienne et contemporaine. De 1976 à 1980, il tient le clavecin et l'orgue dans l'ensemble de René Jacobs, le Concerto Vocale

d'Amsterdam.

En 1979 enfin, il fonde son ensemble Les Arts Florissants, ce qui ne l'empêche pas de diriger, de temps en temps, de très grandes formations comme, récemment, l'Orchestre Philharmonique de Berlin.

De 1982 à 1995, il est titulaire de la classe de musique ancienne au Conservatoire de Paris. Il a également enseigné la direction chorale au Conservatoire de Lyon.

William Christie est connu pour avoir de Marc-Antoine Charpentier mais, ce dont il est le plus fier, c'est d'avoir donné le goût de la musique française génération d'interprètes comme Marc Minkowski, Hugo Reyne, Christophe Rousset, Gérard Lesne, ect... En complément du concert de ce soir, signalons le livre que William Christie a publié sur *Purcell* dans la Collection Découvertes (Gallimard), en collaboration avec Marielle D. Khoury.

LES ARTS FLORISSANTS

Les Arts Florissants, qui tire son nom d'un petit opéra de Marc-Antoine Charpentier, est un ensemble fondé voici donc 27 ans par William Christie. Il a joué un rôle pionnier et majeur dans la redécouverte d'un répertoire aujourd'hui largement interprété et admiré, qui recouvre non

seulement le Grand Siècle français mais aussi la musique européenne des XVII^e et XVIII^e siècles. En faisant travailler de jeunes solistes, il a joué et continue de jouer le rôle d'une véritable pépinière de talents d'une rare qualité parmi lesquels on compte tous les grands noms de la musique baroque d'aujourd'hui déjà évoqués plus haut. Les membres des Arts Florissants, comme la plupart des musiciens baroques, ne travaillent pas forcément au sein de cet unique ensemble mais jouent dans plusieurs autres formations. Cet état d'esprit semble bien correspondre à leur appétit de musiques nouvelles, leur curiosité, leur autonomie et leur indépendance. Depuis bientôt trente ans cet ensemble, à géométrie variable, a choisi Caen comme ville de résidence privilégiée. En raison de ce partenariat étroit avec cette ville et la Région Basse-Normandie, Les Arts Florissants assurent, au-delà de leur activité nationale et internationale, une importante série de concerts en Basse-Normandie. Cette activité scénique n'est cependant qu'un pan des activités des Arts Florissants qui abordent aussi la musique de chambre profane et sacrée, les oratorios, les versions de concert d'opéras, l'ensemble du répertoire choral et qui ont aussi une intense activité discographique. Pour mémoire voici un extrait de leur palmarès depuis le triomphe fondateur d'Atys de Lully en 1987 : Rameau et Les Indes Galantes (1990), Castor et Pollux (1991), Hippolyte et Aricie (1996), Les Boréades (2003), Les Paladins (2004); Charpentier (Médée en 1993 et 1994); Handel: Orlando (1993), Semélé (1996), Alcina (1999), et Hercules (2004); Purcell: King Arthur (1995); Monteverdi : Il Ritorno d'Ulisse in patria (2000) et L'Incoronazione di Poppea (2005); Mozart avec la Messe en ut

Les Arts Florissants sont subventionnés par le Ministère de la Culture et de la Communication, la Ville de Caen et le Conseil Régional de Basse-Normandie. Leur mécène est Imerys. Les Arts

mineur, enregistrée à Lessay en 1999.



Nicholas Angelich fait partie des pianistes les plus doués de sa génération. Sa personnalité musicale hors norme et son exceptionnel talent imaginatif transforment chacune de ses apparitions en événement. Les Heures Musicales de Lessay sont particulèrement fières de pouvoir vous faire partager des moments rares avec ce grand pianiste dans le cadre des récitals de la Grange du Manoir de Gonfreville.

Né aux États-Unis en 1970, il commence le piano à l'âge de 5 ans avec sa mère et donne son premier concert à 7 ans avec le *Concerto K*. 467 de Mozart. A 13 ans, il entre au Conservatoire National Supérieur de Paris où il étudie avec Aldo Ciccolini, Yvonne Loriod, Michel Beroff et obtient les 1er Prix de piano, musique de chambre et accompagnement. Il travaille également avec Marie-Françoise Bucquet et suit les masterclasses de Leon Fleisher, Dmitri Bashkirov et Maria Joao Pires. En 1989, il remporte, à Cleveland, le 2ème Prix du Concours International R. Casadesus et en 1994, le 1er Prix du Concours International Gina Bachauer. En 1996, il est résident de la Fondation International de Piano de Cadennabia (Italie). Mais c'est au Festival de La Rocque d'Anthéron, un soir d'août 1999, qu'un public subjugué va le découvrir et lui faire un triomphe alors qu'il remplace Martha Argerich. Puis, sous le parrainage de Leon Fleisher, il reçoit le prix des jeunes talents du « Klavierfestival Ruhr » où il se produit en juin 2003 avec les Années de Pèlerinage de Liszt. Grand interprète du répertoire classique et romantique, il participe à l'intégrale des Sonates de Beethoven dans différents pays, puis donne l'intégrale des Années de Pèlerinage de Liszt, au cours de la même soirée, en France (La Roque d'Anthéron, Bordeaux, Nantes), en Allemagne, au Canada, au Portugal et, en juin 2004, à Washington. Il s'intéresse beaucoup à la musique du 20e siècle, Rachmaninov, Prokofiev, Chostakovitch, Bartok, Ravel, mais aussi Messiaen, Stockhausen, Boulez, Tanguy et Pierre Henry dont il crée le Concerto sans orchestre pour piano. En mai 2003, il donne au Lincoln Center, avec le New York Philharmonic et Kurt Masur, le Concerto pour piano n°5 de Beethoven. En 2003, il participe au mémorable 10e anniversaire du Festival de Verbier. Avec l'Orchestre National de France et toujours Kurt Masur, il part en avril 2004 en tournée au Japon (avec le Concerto n°2 de Brahms). Il y retourne en mai 2005. L'été 2005, se passe entre le Festival Martha Argerich à Lugano, Verbier, et La Roque d'Anthéron avec les 2 Concertos de Brahms. Passionné de musique de chambre, il joue régulièrement avec Joshua Bell, Renaud et Gautier Capuçon, les Quatuors Ysaye et Prazak...

ŒUVRES

La SONATE EN SI MINEUR OP. 32 de Haydn est un chef d'œuvre qui égale ses dernières œuvres pianistiques. La perfection de l'écriture, la concentration formelle, l'emportement fiévreux et les unissons sauvages qui culminent dans le *Presto final*, la transforment en une sorte de prémonition romantique. Pas de mouvement lent central, mais un *Menuet* bref, qui précipite dans « les orages désirés » cette œuvre exceptionnelle. Les 4 Ballades op. 10 de Brahms ont été écrites, dans sa jeunesse, en 1854. Elles sont inspirées par un poème du recueil *Stimmen der Wolker* de Herder racontant un parricide sur fond de légende écossaise ; un jeune homme avoue avoir tué son père et affirme à sa mère qu'elle est responsable de ce crime. Le poème, pour le moins œdipien, avait déjà inspiré Schubert et Loewe, et sera repris plus tard par Tchaïkovsky. Son thème va marquer tout le cahier des *Ballades op.10*, et plus spécifiquement la première, particulièrement admirée par Schumann pour son caractère sombre, voir proche de la démence, résonance de son propre univers stylistique.

Les **9** ÉTUDES-TABLEAUX OP. **39** de Rachmaninov ont été écrites en 1916. Quand on lui demandait à quels tableaux se référaient ses études, Rachmaninov répondait : « Je ne pense pas que l'artiste doive dévoiler ses images... Laissez l'auditeur peindre lui-même ce que cela lui suggère ».

A l'imagination de chacun donc de s'envoler avec la tempête pianistique de la 1^{ere} Etude-tableau. La $n^{\circ}2$ agit en contraste complet avec un chant lumineux et des harmonies nostalgiques. La $n^{\circ}3$, imprévisible, file entre les doigts. La $n^{\circ}4$, un scherzo enlevé, est toute en oppositions de rythmes, et de nuances. La $n^{\circ}5$, la préférée des pianistes, fait ardemment chanter leur instrument. La $n^{\circ}6$ est une sorte de fuite en avant frénétique que trois accords dans le grave viennent brutalement stopper. La $n^{\circ}7$ déroule un modernisme harmonique très inhabituel chez Rachmaninov avant de se conclure dans un éclatant carillon de cloches, beaucoup plus familier. La $n^{\circ}8$, redoutable avec ses doubles notes toutes en grâce, est une entreprise de séduction harmonique. La $n^{\circ}9$ enfin, emporte le pianiste dans une virtuosité insolente et implacable avec un rare sens du spectacle.



NICHOLAS ANGELICH

RÉCITAL DE PIANO

JOSEPH HAYDN

- >> Sonate en si mineur op. 32, Hob. XVI
 - 1. Allegro moderato
 - 2. Menuet
 - 3. Finale Presto

JOHANNES BRAHMS

- >> Ballades op. 10
 - Nº 1 Andante en ré mineur
 - Nº 2 Andante en ré majeur
 - $N^{\,0}$ 3 Intermezzo : allegro en si mineur
 - Nº 4 Andante con moto en si majeur

SERGEI RACHMANINOV

- >> Etudes Tableaux op. 39
 - Nº 1 en do mineur
 - Nº 2 en la mineur
 - Nº 3 en fa dièse mineur
 - Nº 4 en si mineur
 - No 5 en mi bémol mineur
 - Nº 6 en la mineur
 - Nº 7 en do mineur
 - Nº 8 en ré mineur
 - No 9 en ré majeur



Dôme de la cathédrale de Coutances

Chœur Grégorien du Cotentin Mar

Manuscrit de plain-chant (X^e siècle)

Le plain-chant diffère du chant grégorien ou chant liturgique sur trois plans : par l'absence presque totale de vocalises, par une rythmique plus libre (plana musica signifie chant rythmé), par l'adjonction d'accidents et d'intervalles chromatiques dans les formules de cadence. Bien que sa notation soit semblable à celle du chant grégorien, on peut donc dire que le plain-chant est une forme simplifiée de chant grégorien. Le terme de plain-chant lui même apparaît pour désigner un chant liturgique utilisé en France à partir du XIIIc siècle, dans quelques couvents et paroisses. Avant cette époque son histoire se confond avec celle du chant liturgique (fin du IVe siècle). C'est en effet à cette époque que Saint Ambroise compose à l'usage du culte catholique 4 tons auxquels on donne le nom d'authentiques ou primitifs ou supérieurs et devient, de fait, le créateur du chant liturgique. À la fin du VI^e siècle, le pape Grégoire I^{et} pensant que les 4 tons primitifs ne suffisaient plus à l'expression liturgique en ajouta 4 autres qu'il nomma plagaux ou secondaires ou inférieurs. Il rassembla et codifia ces chants liturgiques et les diverses formules chantées existantes à cette époque, dans un unique recueil dont il assurera la diffusion dans les cours européennes et que l'on appellera plus tard chants grégoriens. Les églises, qui tenaient à conserver leur propre culture musicale transmise oralement n'adoptèrent pas toutes ces chants grégoriens. Mais avec l'invention de l'écriture musicale au IXe siècle, la transmission de ces mélodies issues de la tradition orale s'amplifie et de nombreuses productions nouvelles voient le jour dans les églises jusqu'au XVIe siècle. Au XIIe siècle, Saint Bernard, fondateur de l'abbaye de Clairvaux, pour faciliter l'apprentissage et l'exécution du grégorien, publie une méthode raisonnée de plain-chant, qui simplifie les neumes, introduit un rythme plus libre et une accentuation des paroles latines. Mais il conserve les 8 tons d'origine et l'échelle diatonique des sons avec le Si bémol pour seule altération. Cette méthode adoptée par bon nombre d'abbayes et de couvents - en particulier en Normandie par l'abbaye de Jumièges- se répandit dans les paroisses dans les siècles suivants. Le Concile de Trente (1545-1563) ne changea rien à ce sujet. Au XVIe siècle, des musiciens italiens, à leur tour, adaptèrent des mélodies grégoriennes. Mais il faudra attendre 1669 pour que ce plain-chant soit introduit en France à travers un recueil imprimé à Lyon et 1697 pour qu'une édition parisienne en assure la diffusion dans tout le pays. C'est à partir de cette époque qu'Henri Dumont, Maître de la Chapelle du Roi à Versailles compose ses 5 messes. En adoptant une échelle chromatique, il provoqua un scandale tel parmi les chanteurs et organistes des églises que les évêques, sous l'influence vaticane, imposèrent aux éditeurs la suppression des dièses. Aux XVIIIe et XIXe siècles, le plain-chant continuera de s'enrichir de nombreux Hymnes composés le plus souvent sur des paroles d'origine romaine, mais dont la mélodie, respectant les 8 tons d'origine variait suivant les diocèses. Ce fut le cas pour le diocèse de Coutances avec les hymnes : Bella dediscat, Decora lux, Ut queant laxis. À cette même époque de nombreuses Proses furent composées et utilisées dans toute la Normandie pour les processions qui précédaient les Grand'Messes. Elles ont continué à être utilisées dans les paroisses rurales jusqu'au dernier concile. Parmi les pièces données ce soir figurent des pièces rassemblées dans l'ouvrage Méthode de Plain-chant écrit par le musicologue Alexandre-Etienne Choron (Caen 1771-Paris 1834), qui fut, entre autres, directeur de l'opéra de Paris et fondateur de l'Institution royale de musique classique et religieuse.

CHŒUR GRÉGORIEN DU COTENTI

Le Chœur Grégorien du Cotentin s'est formé en 1985 sous la direction de l'abbé Daniel Marion. Le Chœur Grégorien dont la vocation est de garder mémoire du chant grégorien, patrimoine de l'église universelle, veut, aujourd'hui, reprendre à son compte quelques unes des plus belles pièces du répertoire Coutançais. Certes un grand nombre de belles proses, d'hymnes dont la poésie font surgir la prière et de psaumes typiquement Coutançais mériteraient d'être dans ce répertoire. Il est impossible au Chœur Grégorien de tout regrouper. Ces pièces ont surtout été choisies en référence à la mémoire des anciens qui connaissent encore ces chants. Le Chœur souhaite ne pas les décevoir et susciter en eux la prière, grâce à ces textes chargés de la piété de leurs ancêtres.



PLAIN-CHANT COUTANÇAIS

>> MESSE

- > Votis pater annuit (Noël, 3 voix d'Alexandre-Étienne Choron)
- > Kyrie (Messe Royale d'Henri Dumont)
- > Gloria (Messe Royale d'Henri Dumont)
- > In fide Patribus (Saint Evêque de Coutances)
- > Credo (Messe Royale d'Henri Dumont)
- > Dirigatur
- > Sanctus (Messe Royale d'Henri Dumont)
- > O Salutaris Hostia
- > Pater Noster
- > Agnus Dei (Messe Royale d'Henri Dumont)
- > Ite missa est

>> VÊPRES

- > Solemnis haec festivitas (Ascension, 3 voix d'Alexandre-Étienne Choron)
- > Ave virgo virginum ...
- > Repleti sunt & Confitebor (8ème ton avec alternance coutançaise)
- > In patientia vestra & Christus vincit & Laudate
- > Languentibus in Purgatorio... (Prose à la très Sainte Vierge pour les défunts)
- > Bella dediscat ...
- > Magnificat (Plain chant) + Benedictus ... (Lourdes)
- > Adeste, fideles (2 voix)
- > Tantum ergo
- > Regina Caeli ...
- > Ave maris stella ...
- > Acclamations carolingiennes ...
- > Salve Regina (solennel)

CHŒUR GRÉGORIEN DU COTENTIN

Abbé Daniel MARION direction



Coupole de la basilique Santa Maria del Fiore à Florence par Brunolescchi

Loan Tubón

Claudio Monteverdi à Mantoue

Au soir du 27 février 1607, les invités du duc Vincent de Gonzague se pressent au palais de Mantoue. Dans quelques instants, la fanfare qui ouvre l'Orfeo va résonner et l'assistance prendre place. Le premier opéra de l'Histoire peut commencer... Revenant au manuscrit original, Jean Tubéry et l'Ensemble La Fenice nous font entendre cet Orfeo de Monteverdi tel que le découvrirent les spectateurs de la création, en une version de concert qui vient nous rappeler et nous démontrer que l'opéra n'est pas un théâtre habillé de musique mais une musique qui, à travers la parole, se saisit du geste théâtral. D'ailleurs, l'Orfeo a-t-il vraiment besoin d'être mis en scène, imagé, chorégraphié, explicité ? En tout cas, Jean Tubéry a sans doute raison lorsqu'il observe que : « son universalité intemporelle rend caduque, et décline ainsi, toute traduction contemporaine ».

ORFEO, FAVOLA IN MUSICA

PROLOGUE

Orfeo, favola in musica (fable en musique) s'ouvre par une brillante fanfare, une toccata en ré, jouée par tout l'orchestre et reprise par deux fois. Un air que Monteverdi emploiera, cinq ans plus tard, dans l'Alleluia des Vespre della Beata Virgine (1610). Apparaît ensuite le personnage allégorique de la Musique (Io la musica son) qui annonce au spectateur le sujet de la fable en ces termes Quinci a dirvi d'Orfeo desio me prona... (« Je viens ici pousser par le désir de vous parler d'Orphée qui sut attirer par son chant les bêtes sauvages ») et la Musique de commander à toutes créatures un silence général avant que de commencer son récit...

ACTE PREMIER

Nymphes et bergers se réjouissent du mariage du demi-dieu avec Euridice mais en insistant sur l'éloignement du mauvais sort. Orphée enchante ceux qui l'écoutent et cherche à attirer l'attention d'Euridice en jouant avec les humains qui succombent sous son charme. Euridice, vexée par ce jeu déclare son amour avec une indifférence simulée. Orfeo et Euridice s'enlacent avant d'être guidés pour célébrer leur mariage. Euridice est conduite au temple. La musique est un *intermezzo* que Monteverdi soustrait aux conventions madrigalesques.

ACTE DEUX

L'entrée d'Orphée se fait sur les rythmes entraînants d'une *sinfonia instrumentale*; il célèbre les beautés aimées de son pays natal. Survient soudain la Messagère qui jette la nouvelle fatale : Eurydice vient de mourir mordue par un serpent. Cette annonce laisse le héros écrasé par la douleur (*tu se' morta, mia vita, ed io respiro*) tandis que ses compagnons maudissent le destin qui l'accable (*ahi ! caso acerbo*).

ACTE TROIS

Après une *sinfonia* solennelle, Sperenza (l'Espérance) conduit Orfeo à la porte des Enfers. Orfeo cherche à la garder près de lui mais Sperenza le laisse face à son destin. La première épreuve du demi-dieu est de charmer le passeur du fleuve des Enfers, Caronte, qui finit par s'assoupir au chant d'Orfeo (*ei dorme*, *e la mia lyra*). Orphée traverse alors seul le Styx et se présente devant Pluton, dieu des Ténèbres.

ACTE QUATRE

Proserpine, femme de Pluton, intercède auprès de son mari pour qu'il délivre Euridice. Pluton consent à laisser Orfeo et Euridice retourner sur terre. Toutefois, Orfeo ne devra pas se retourner. Mais dévoré d'impatience, Orfeo se retourne et Euridice, qui suivait ses pas, disparaît à nouveau dans les limbes (*Dove te'n vai mia vita ?*)

ACTE CINQ ET ÉPILOGUE

Revenu sur terre, Orphée chante la bouleversante lamentation (*Questi campi di Tracia*). Apollon, son père, sensible à son désespoir lui propose de l'élever au ciel où Euridice est devenue une constellation. Le chœur chante cette fin magique sur une *moresca*. Dans le livret original donné lors de la première, Orfeo était mis en pièce par les Ménades furieuses. La censure ducale est passée et une fin heureuse a été imposée. Les pages musicales de la première fin tragique ont été perdues.



CLAUDIO MONTEVERDI

ORFEO

favola in musica Livret d'Alessandro Striggio

>> Toccata

>>PROLOGO

2a - 2e (La Musica)

>>ATTO PRIMO

3 - 5 (Pastore I, Ninfa, coro di ninfe e di pastori) 6 - 7a (coro di ninfe e di pastori, Pastore III) 7b(0rfeo) 7c (Euridice) 8 - 9 (Coro di ninfe e di pastori) 10 - llg (Ninfa, Pastori, coro di ninfe e di pastori)

>>ATTO SECONDO

12a - 12e (Orfeo, Pastori 1 & II, coro di ninfe e di pastori) 12f (Orfeo) 12g (Pastore II) 13a (La Messaggiera, Orfeo, pastori) 13b (Orfeo) 13c - 14a (La Messaggiera, coro di ninfe e di pastori) 14b - 14f (Pastori 1 & II, coro di ninfe e di pastori)

>>ATTO TERZO

15 - 16a (Orfeo) 16b - 16c (La Speranza, Orfeo) 16d - 17a (Caronte) 17b (Orfeo) 18a - 19a (Caronte, Orfeo) 19b (Orfeo) 20a - 20c (coro di spiriti infernali)

>>ATTO QUARTO

21a (Proserpina) 21b - 22 (Plutone, Spiriti, Proserpina, coro di spiriti infernali) 23a-23b (Spiriti, Orfeo) 23c - 24a (Euridice, Spirito I, Orfeo, coro di spiriti infernali) 24b - 24c (coro di spiriti infernali)

>>ATTO QUINTO

25-27a (Orfeo, Eco) 27b (Apollo, Orfeo 27c (Apollo, Orfeo) 28-29 (Coro)

ENSEMBLE LA FENICE

CHŒUR DE CHAMBRE DE NAMUR

Jean TUBÉRY, direction, flûtes et cornets

Hans-Jörg MAMMEL Orfeo

Claire LEFILLIÂTRE Euridice & La Musica

Aurore BUCHER Messagiera

Helen CASSANO Speranza & Ninfa

Caroline TARRIT Proserpina
Philippe FAVETTE Caronte
Etienne DEBAISIEUX Apollo
Hubert DENY Plutone
Paulin BÜNDGEN Pastore alto

Renaud TRIPATHI, Peter de LAURENTIS, Thibaut LENAERTS Pastori tenore

Nicholas ACHTEN Pastore basso

Orfeo de Monteverdi, créé à la cour du duc de Mantoue, le 24 février 1607, sur un livret d'Alessandro Striggio, est un point de référence obligé dans l'histoire de la musique, un point de départ à partir duquel les musicologues ont pris l'habitude de dater toute l'histoire de l'opéra. Orfeo serait donc le premier de tous les opéras. En réalité, ce « premier opéra » n'est pas vraiment le premier ; des œuvres écrites dès la fin du XVIe siècle par des membres de l'Academia della Camerata Firentina l'ont précédé. Ces florentins en réaction contre les excès de la polyphonie madrigalesque avaient commencé d'imaginer un mode expressif monodique, imité, selon eux, des célébrations du théâtre grec qui serait le véhicule idéal d'un dramma per musica (drame en musique). Cette forme monodique fut vite opposée à la complexité stérile du contrepoint, qui rendait le texte incompréhensible. Le chantre de cette théorie était Giovanni Bardi, comte de Vernio, servi par deux musiciens, tous deux excellents techniciens : Jacopo Peri et Caccini. Et c'est précisément à Jacopo Peri que l'on doit d'avoir écrit ce qui apparaît bien comme le véritable premier dramma per musica jamais représenté, une Euridice créée en octobre 1600 et qui

faisait suite à une *Dafne* (aujourd'hui perdue). Cette première *Euridice* de Peri, est suivie presque immédiatement d'une nouvelle *Euridice* écrite par Caccini et représentée avec faste au mariage d'Henri IV et de Marie de Médicis, belle-sœur du protecteur de Monteverdi, le duc Vincenzo de Mantoue. Après avoir entendu cette seconde *Euridice*, le duc commande à Claudio Monteverdi « *un opéra qui éblouisse encore plus par sa splendeur et son raffinement* ». *Orfeo* résulte donc d'un cheminement autrement passionnant que celui

qui voudrait nous le présenter comme surgissant du néant d'où un Monteverdi démiurge serait allé le tirer. D'autant que l'Euridice de Péri, signe un autre acte de naissance d'importance : celui de la déclamation monodique accompagnée pour imitare col canto chi parla (parler en chantant) autrement dit la naissance du récitatif. On sait que Monteverdi était présent à la création de l'Euridice de Peri ; on imagine les perspectives que cette audition lui a ouvert. Car si pour les théoriciens Péri et Caccini, le principal était de retrouver les clés perdues du drame grec, pour Monteverdi, l'enjeu était ailleurs. Il envisageait cette innovation comme un moyen de s'engager sur une voie nouvelle d'expression des sentiments, ce qu'il appelait la peinture de la guerre d'amour ; une voie humaniste que l'on pourrait qualifier, sans craindre l'anachronisme, d'approche psychologique. C'est ce qu'il dit à son librettiste Striggio lorsqu'il lui confie : « Ariane m'émeut parce que c'est une femme, et Orphée m'incite à pleurer parce que c'est un homme, et non pas le vent ». Mais alors même que le dramma per musica est au centre des préoccupations musicales de Monteverdi comme de beaucoup de ses contemporains, il ne semble pas, contrairement à eux, se décider à en faire clairement le choix. Pourquoi ? Sans doute parce qu'il cherche comment concilier les avantages de ce nouveau style monodique avec les audaces harmoniques de la polyphonie qu'il n'a aucune envie d'abandonner. Bien que le duc le presse de composer un dramma per musica, il ne le fait pas et décide de composer son Cinquième Livre de Madrigaux à cinq voix (1605) ; une œuvre qui pourrait apparaître comme un terrain d'expérimentation si elle n'était en soi un accomplissement. Mais ce n'est évidemment pas un hasard si c'est précisément dans ce Cinquième Livre que le stile concertato et le madrigal à voix soliste apparaissent ?

Ce n'est qu'au milieu de l'année 1606, que Monteverdi décide enfin de s'attaquer au dramma per musica. C'est presque naturellement le sujet d'Orfeo qu'il choisit, afin de triompher des florentins sur leur propre terrain, en illustrant le même mythe. On a souvent dit que, dans l'écriture de cette partition d'amour et de mort, la souffrance personnelle du compositeur avait largement été illustrée et notamment celle liée à la grave maladie de sa femme Claudia qui venait de donner naissance à un enfant. Claudia décède alors même que Monteverdi est en train de

terminer l'Orfeo après six mois de labeur acharné. Faut-il voir dans l'intense émotion de l'aria de la perte d'Euridice un lien avec le destin funeste de Claudia?...

Aussitôt l'œuvre achevée, les répétitions commencent avec les meilleurs chanteurs de l'époque (Giovanni Gualbatro, la Sabina, le castrat Magli), afin que l'opéra soit monté au plus vite, dans les temps, pour le Carnaval de 1607, selon le souhait ducal. Monteverdi qui disposait à la cour de Mantoue d'un riche orchestre, le met complètement à contribution

à travers une instrumentation très opulente pour l'époque : 2 clavecins, 2 contrebasses de viole, 10 viole da brazzo, une harpe double, 2 violini piccoli alla francese,2 chitarroni, 2 organi di legno, 3 basses de gambe, 1 orgue régale, 4 trombones, 2 cornetti, 1 flautino alla vigesima seconda (sorte de flûte à bec piccolo), 1 clarino (trompette naturelle), 3 trombe sordine (trompettes avec sourdine)! La première, en présence de la famille ducal et des courisans, a lieu dans la salle de l'Académie des Invaghiti. C'est un triomphe (dans la mesure où ce mot peut avoir un sens, rapporté au contexte d'une cour ducale). A la frontière de plusieurs styles, la beauté musicale de ce conte bouleverse l'auditoire, mais la part du décor à machineries où « le cheval Pégase fait jaillir une source sur le Mont Parnasse » n'est pas, non plus, étrangère au succès. Après cette création, à la fois tonitruante et intimiste, l'œuvre disparaît pendant 300 ans! On doit sa redécouverte, en 1904, à Vincent d'Indy et son succès

ne s'est jamais démenti depuis. Aujourd'hui l'œuvre est aussi

somptueuse qu'au premier jour surtout quand elle est, comme ce

soir, restituée dans sa version originale.

le premier opéra ?

Claudio Monteverdi (1567-1643) par Bernardo Strozzi vers1640

Claudio Monteverdi est né à Crémone le 15 mai 1567. Fils de médecin et aîné de cinq enfants, il débute son apprentissage musical dès l'adolescence, avec le Maître de Chapelle de la cathédrale de Crémone, qui lui enseigne la rigueur de l'école franco-flamande et lui fait découvrir l'art des madrigalistes (Willaert, Ruffo, Cyprien de Rore, Marenzion). Cet enseignement situe Monteverdi à la croisée de deux mondes musicaux : l'écriture polyphonique complexe du passé dans laquelle plusieurs voix se mêlent souvent jusqu'à la limite de la compréhension et la monodie accompagnée, beaucoup plus sensuelle dans laquelle une seule voix chante, compréhensible par tous accompagnée de la seule basse continue. Monteverdi va se révéler très rapidement un compositeur majeur en ce qu'il sera le premier à associer la rigueur des anciens avec la simplicité des modernes qui caractérise la naissance du baroque. En 1589, Monteverdi se rend à Milan, à la cour du Duc de Mantoue, comme chanteur et violoniste puis trois ans plus tard à celle de Vincenzo 1^{er}. Il suivra le duc de Mantoue dans ses campagnes en Autriche, Hongrie et en Flandre, assistant à toutes les batailles. En 1599, il épouse la chanteuse Claudia de Cataneis à Mantoue, où deux ans plus tard, il finit par être nommé nommé Maître de Chapelle. Il publie ses deux premiers livres de madrigaux (1603 et 1605), et son premier opéra, Orfeo, est créé en février 1607. Cette même année, il va être nommé membre de l'Accademia degli Animori de Crémone et perdre sa femme. En 1608, est représenté son second opéra, Arianna, commande pour le mariage de François de Gonzague et de Marguerite de Savoie. En 1610, il compose, pour le pape Paul V, ce que l'on estime être son œuvre sacrée la plus importante : les Vespre della Beata Virgine. En 1612, son protecteur, le duc Vincenzo de Mantoue décède et Monteverdi quitte Mantoue. Un an plus tard, il obtient le poste de Maître de Chapelle de la Basilique Saint-Marc à Venise ; poste qu'il occupera jusqu'à la fin de ses jours et basilique dans laquelle il sera enterré. Pendant cette période vénitienne, il a continué à écrire des pages inspirées de l'Antique, pleines d'amour et de batailles, évocations des nombreux combats dans lesquels il avait accompagné le duc une partie de sa vie. C'est à Venise qu'il termina ses VI^e, VII^e et VIII^e livres de Madrigaux. Le VIII^e, publié en 1638 en même temps qu'un grand recueil rétrospectif de ses œuvres, est le plus imposant et contient des œuvres telles que les Madrigaux d'amour et de guerre considérées comme une perfection du genre ou encore la cantate Il combattimento di Tancredi e Clorinda. Deux œuvres dans lesquelles sont développés les principes d'une dialectique amour-guerreamour posée dans l'immense poème épique La Jérusalem Délivrée du poète Le Tasse (1544-1595) qui influença considérablement ses contemporains... et bien au-delà. A Venise encore seront créés le ballet Tirsi e Clori (1616), l'opéra Proserpina rapita (1630), et une messe d'action de grâce pour Saint-Marc. En 1632 Monteverdi entre dans les ordres. Malgré la maladie qui l'assaille à partir de l'année 1640, il continuera d'écrire et notamment 3 opéras majeurs : Il ritorno d'Ulisse in patria (1641), Le nozze d'Enea con Lavinia, et L'incoronazione di Poppea (1642) considéré comme le point culminant de son œuvre ; cet opéra contenant des scènes dramatiques aussi bien que comiques qui constituaient une innovation. Monteverdi a composé au moins 18 opéras, dont ne nous sont parvenus qu'Orfeo, l'Incoronazione di Poppea, Il ritorno d'Ulisse in patria et le Lamento de son second opéra Arianna. Monteverdi est enterré dans la Basilique Saint-Marc de Venise dont il fut un des maîtres de chapelle les plus rayonnants.



JEAN TUBÉRY direction, flûtes et cornets

Passionné par la musique italienne du XVII^e siècle, il se consacre, après des études de flûte à bec aux conservatoires de Toulouse et d'Amsterdam, à faire revivre le cornet à bouquin. Le cornet à bouquin fut en effet couramment adopté dès le début du XVI^e siècle par Josquin-Des-Prez et ses contemporains, et ce jusqu'à J. S. Bach, qui l'utilise dans plusieurs de ses cantates. Le cornet à bouquin accompagne les voix dans la musique sacrée durant toute la période baroque, comme par exemple à la chapelle royale de Versailles, où il est mentionné dans les registres jusqu'en 1733. S'il faut en croire le père Mersenne dans son Harmonie universelle (Paris, 1636): « La propriété du son qu'il rend, est semblable à l'éclat d'un rayon de soleil qui paraît dans l'ombre ou dans les ténèbres, lors qu'on l'entend parmy les voix dans les églises, cathédrales ou les chapelles...».

Pour maîtriser cet instrument, Jean Tubéry suit l'enseignement de Bruce Dickey à la Schola Cantorum de Bâle, dont il obtient le diplôme de concertiste. Depuis il a joué avec à peu près tous les grands ensembles baroques de notre temps: Les Arts Florissants, Clemencic Consort, Clément Janequin, Collegium Vocale de Gand, Concerto Vocale, Hesperion XXI, Cantus Cölln, Elyma, La Petite Bande, Il Giardino Armonico... Dans les années 90, il fonde l'ensemble La Fenice, avec lequel il obtient le Premier Prix du Concours International de Musique Ancienne de Bruges (1990) et de Malmö (1992).

Il a enregistré pour les firmes Ricercar, Accent, Erato, Harmonia Mundi, Sony Classical, Virgin et la série L'héritage de Monteverdi avec le label Ricercar a été saluée par la presse spécialisée comme un « événement majeur dans l'univers du XVIIe siècle...». Il enseigne, par ailleurs, le cornet à bouquin et donne des cours d'interprétation au Conservatoire Supérieur - C.N.R. de Paris. Il a été invité à donner des master-classes à Lyon, au Luxembourg, au Centre vocal européen, au Mannes college de New York, à l'université d'été du Connecticut et à la

Schola Cantorum de Basel. Son intérêt pour le répertoire vocal le conduit également à la direction de chœur, qu'il a étudiée auprès de Hans Martin Linde et Pierre Cao. Il a été sollicité par les ensembles Dunedin Consort (Edimburgh), Arsys Bourgogne et le Chœur de Chambre de Namur avec lequel il collabore régulièrement. Leurs enregistrements consacrés à Giovanni Gabrieli et à M. A. Charpentier ont été qualifiés par la critique de « références dans ce domaine ». En 2001, Jean Tubéry a été nommé Chevalier de l'ordre des Arts et des Lettres.



HANS-JÖRG MAMMEL

Ce ténor allemand est né à Stuttgart. Il reçoit sa première formation musicale chez les Stuttgarter Hymnus-Chorknaben. Jusqu'en 1997, il étudie le chant au conservatoire supérieur de musique de Fribourg / Breisgau auprès de Werner Hollweg et de Ingeborg Most. En parallèle, il suit des masterclasses avec Barbara Schlick, Elisabeth Schwarzkopf et James Wagner pour le chant, puis avec Reinhard Goebel pour l'interprétation de la musique ancienne. Au cours des dernières années, il a donné de nombreux concerts en Allemagne et dans les pays voisins et s'est produit dans le cadre de festivals importants comme Utrecht, Breslau, Schwetzingen, Jerusalem, Bruges, Bruxelles et Vienne. Il se consacre également au Lied, où il met l'accent sur les compositeurs du XX^e siècle (en 1996, il a produit le cycle de Lieder Reisebuch aus den österreichen Alpen de Ernst Krenek pour le Südwestf<u>unk).</u>

Pour le 200^e anniversaire de Carl Loewe, il a enregistré des Lieder et ballades d'après des textes de Goethe. Il a aussi enregistré un CD contenant des Lieder de Schubert et Zelter composés sur des textes de Goethe. H.J Mammel s'est produit, entre autres, en Islande, aux Städtische Buhnen Freiburg, à la Staatsoper Under den Linden de Berlin et dans le cadre de Munchner Opernfestipielen. On a pu l'écouter dernièrement dans l'*Orfeo* de Achim Freyer lors de Wiener Festwochen.



CLAIRE LEFILLIÂTRE Euridice & La musica

Cette interprète, constamment saluée par la critique comme une grande interprète de musique ancienne, a fait ses études au CNR de Caen, où elle a obtenu un Premier prix de chant et d'histoire de la Musique. Puis elle s'est perfectionnée à l'ENM d'Alençon, où elle a obtenu un Prix d'excellence, dans la classe d'Alain Buet. Cette rencontre sera déterminante tant sur le plan de son engagement artistique, stylistique que pédagogique. Elle se spécialisera ensuite dans l'interprétation de la musique baroque auprès de Guillemette Laurens, Montserrat Figueras... Passionnée par le répertoire de la musique ancienne, elle reste néanmoins très attachée à celui du lied et de la mélodie française des XIX^e et XX^e siècles. Elle est régulièrement invitée par des ensembles tels que Les Musiciens du Paradis, Suonare & Cantare, XVIII-21 Musique des Lumières, Les Corsaires du Roy, La Fenice...A partir de 1999, elle entame une collaboration soutenue avec Le Poème Harmonique autour de la musique italienne et française du début du XVII^e siècle, qui a donné lieu à de nombreux enregistrements, fréquemment récompensés par la presse musicale. L'interprétation de Claire Lefilliâtre y est particulièrement saluée.



LE CHŒUR DE CHAMBRE DE NAMUR

Il a été créé en 1987, à l'initiative du Centre de Chant Choral de la Communauté française de Belgique. Dès le début de son aventure, cet ensemble à géométrie variable a fait la preuve de l'éclectisme de ses goûts, en abordant les répertoires les plus divers sous la direction de différents capitaines prestigieux. Son domaine de prédilection reste cependant la musique ancienne.



C'est avec elle qu'il a effectué ses premiers concerts, ses premiers enregistrements, ses premières rencontres artistiques majeures. Ce sont Charpentier, Händel, Bach, Mozart, Gossec, Giroust qui l'ont accompagné dans les premières tournées, en Arles, Paris, Barcelone, Lerida et tout au long des différentes étapes des festivals de Wallonie et des Flandres. C'est, bien entendu, avec une certaine fierté qu'il aborde les compositeurs originaires de sa région tels que Roland de Lassus, Grétry ou Gossec. C'est avec passion qu'il va à la

de son patrimoine et explore sa généalogie musicale. Cette démarche se veut à la fois épanouie sur le plan artistique et très érudite sur le plan musicologique puisqu'elle s'accompagne d'un travail sur les manuscrits et d'éditions de matériel original. Une grande partie de sa programmation est consacrée au répertoire international des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles, qu'il aborde en s'entourant des meilleurs chefs du moment. En témoignent les CD réalisés dans la foulée de ses concerts (Harmoniemesse de Haydn, In festo sanctissimae Trinitatis de Gabrieli, Messe en la mémoire d'un prince de Charpentier). Si la musique ancienne est le jardin secret du chœur, le reste de la littérature chorale ne lui est pas « terra incognita » ; il fréquente en effet régulièrement le répertoire a cappella du XIX^e siècle, et le répertoire contemporain. Ainsi a-t-il participé à la création et/ou au premier enregistrement mondial d'œuvres comme Organum VII de Xavier Darasse, Choral pour la Paix de Paul Uy ou Dichterliebesreigentraüm d'Henri Pousseur. La direction du Chœur de Chambre de Namur a été confiée à deux grandes personnalités musicales : Jean Tubéry, pour la musique ancienne, et Patrick Davin, pour le répertoire des XIXe et XX^e siècle. A ce titre, ils dirigent bien entendu régulièrement le chœur en concert et au disque. Par ailleurs, dans le but de mettre en exergue la qualité vocale des membres du chœur, et aborder d'autres types de répertoires dans les meilleures conditions artistiques, certaines productions sont confiées à partir de la saison 2002 -2003 à un ensemble restreint de voix, réunies sous « Les Solistes du Chœur de Chambre de Namur ».

Le Chœur de Chambre de Namur bénéficie de l'aide de la Communauté française, Direction Générale de la Culture, Secteur de la Musique, mais aussi de la Loterie Nationale, de la Ville et de la Province de

COMPOSITION CHŒUR DE NAMUR

Sopranos Aurore Bucher, Caroline Tarrit. Mezzo Soprano Helen Cassano

Alto Paulin Bundgen

Ténors Renaud Tripathi, Peter de Laurentiis, Thibaut Lenaerts. Basses Etienne Debaisieux, Hubert Deny, Philippe Favette, Jean-Marie Marchal, Nicolas Achten.



ENSEMBLE LA FENICE

Le phénix (en italien la fenice) est, à l'origine, cet oiseau fabuleux de la mythologie qui, après avoir vécu plusieurs siècles, se consume avant de renaître de ses cendres. Symbole du rayonnement de la musique italienne dans l'Europe baroque, la Fenice fut également le nom d'une œuvre due à Giovanni Martino Cesare, cornettiste et compositeur qui s'expatria au-delà des Alpes au début du XVII^e siècle. C'est aujourd'hui le nom emprunté par un groupe de musiciens réunis par le cornettiste Jean Tubéry, animés du désir de faire partager leur passion pour la fastueuse musique vénitienne de l'époque, tout en la révélant dans son extraordinaire vitalité. Le répertoire de l'ensemble s'étend néanmoins à toute l'Europe, et sur plus de deux siècles de musique. Soucieux de respecter les instrumentations originales, particulièrement dans la musique vocale, où elles éclairent le texte de leurs portées symboliques, l'ensemble s'adapte aux différents programmes de concerts qu'il est amené à donner. Issus de l'Europe entière, les musiciens sont tous des solistes internationalement reconnus qui collaborent également avec les meilleurs ensembles de musique ancienne. L'ensemble a remporté dès ses débuts deux premiers prix internationaux. Il est invité dans les plus grands festivals en France : Ambronay, la Chaise Dieu, Nantes (Printemps des Arts et Folle Journée), Paris, Sablé sur Sarthe, St Michel en Thiérache, et cette année pour la première fois à Lessay, mais aussi en Europe à Basel, Bremen, Brugges, Glasgow, Milano, Oslo, Vienne, en Amérique du Nord à Amherst,

Minneapolis et au Japon à Tokyo. Ses enregistrements (Opus 111, Naïve, Virgin Classics, Ricercar) se voient régulièrement primés des plus hautes distinctions

La Fenice bénéficie du soutien de la Direction Régionale des Affaires Culturelles de Bourgogne (Ministère de la Culture), de la Ville de Sens, du Conseil Régional de Bourgogne et du Conseil

COMPOSITION DE LA FENICE

Cornet à bouquin Frithjof Smith Violons Hélène Houzel, Benjamin Chénier Trombones Stefan Legée, Fabien Cherrier, Franck Poitrineau, Bernard Fourtet Violoncelle Ulrike Brütt

Basse de viole Martin Bauer Lirone et viole ténor Lucas Guimaraes Perez Théorbe Nicolas Achten

Violone Michel Maldonado Harpe Angélique Mauillon

Orgues, régale et clavecin Jean-Marc Aymes Sébastien d'Hérin.

L'ORFEO SELON JEAN TUBÉRY **DIRECTEUR ARTISTIQUE DE LA FENICE**

L'absence de mise en scène telle que la conçoit l'opéra d'aujourd'hui n'est en rien une restriction artistique de la « Favola in musica » (Fable en musique) de Claudio Monteverdi. En effet, l'osmose créée entre le livret et sa musique est ici d'une telle force, d'une telle intensité émotionnelle, que l'oeil n'aurait d'autre choix que de s'assujettir aux diktats de l'oreille, aux accents d'une expression orale idéalisée de l'utopie arcadienne. Dès lors, la concrétisation matérielle du figuralisme allégorique ne saurait être vécue qu'en tant que vision restrictive de l'imaginaire poétique (con si soavi accenti degni d'Orfeo). « Si j'avais autant d'yeux qu'Argus (figure mythologique ayant cent yeux, dont la moitié toujours ouvertes), ce ne serait que pour pleurer mon sort » dit l'Orfeo d' Alessandro Striggio. L'œil de Monteverdi regarde vers l'intérieur : il contemple l'âme (l'affetto dell'anima) et nous la dépeint en musique, la pittura delle orechie (la peinture des oreilles). De cette harmonie céleste comme terrestre, à l'image du demi-dieu Orfeo, seule la parola sia padrona (la parole en est patronne), de même qu'au commencement était le verbe. Son universalité intemporelle rend

caduque, et décline par là même, toute traduction contemporaine. (...)



Le dôme ovale construit par Francesco Borromini pour l'église Saint-Charles-aux-Quatre-Fontaines à Rome

Pieta par Pier-Paolo Veronese (1576-1582)

Deux des trois compositeurs dont les œuvres sont inscrites au programme de ce soir sont parmi les plus prolixes et les plus représentatifs du Baroque italien. Très appréciés de leurs contemporains, et de la cour des Habsbourg en particulier, ils ont en commun d'avoir su théâtraliser avec éclat la musique sacrée de leur temps, forts de leur indubitable expérience de l'opéra. Ce sont trois musiciens parfaitement inscrits dans ce mouvement Baroque voulu par l'Église et qui produisit une masse de chefs d'œuvres, qu'aucune civilisation connue n'avait jamais égalée. Les œuvres choisies ce soir sont représentatives de ce style étincelant où la mise en scène de l'émotion tient une place prépondérante avec notamment le genre extrêmement théâtral qu'est le *Stabat Mater*. A l'origine, le *Stabat Mater* est un texte-poème médiéval destiné à être chanté dans les églises catholiques. Le texte original de 20 strophes de 3 vers, souvent attribué à Iacopone da Todi (1230-1306), est plus vraisemblablement d'origine collective et franciscaine.

LES ITALIENS DE VIENNE

ANTONIO BONONCINI, qui fut plutôt célèbre pour les cantates profanes à sujets amoureux dont il régalait la cour d'Autriche, est passé à la postérité avec une œuvre sacrée, le STABAT MATER donné ce soir qu'il composa à Vienne, sur le modèle de ceux de Caldara et d'Astorga. Doit-on s'en étonner ? Pas vraiment, surtout dans un genre comme le Stabat Mater où la peinture de l'intensité dramatique est si déterminante ; d'ailleurs ceux qui illustreront le mieux ce genre sacré sont souvent des compositeurs qui ont brillé sur la scène lyrique de Scarlatti à Verdi en passant par Pergolese ou Rossini... Concernant Bononcini, la réponse se trouve dans son talent à composer des aria qui passaient pour être les plus brillants de tous. Ils concentraient beaucoup d'innovations : leur longueur inusitée, la complexité des motifs, leur technique contrapuntique sophistiquée, la richesse des détails harmoniques. Dans nombre d'airs, A. Bononcini a su créer un tissu de motifs qui s'insinue dans les lignes vocales et instrumentales et, d'une façon générale, son vocabulaire harmonique est plus riche que celui de ses confrères, mettant en relief des dissonances mordantes et des accords chromatiques qui intensifient la poésie. C'est en cela qu'il est un vrai maître du style baroque tardif appelé aussi Rococo. Son Stabat se divise en 14 parties. Les six premières contiennent deux strophes et les huit autres une seule strophe. Bononcini n'hésite pas à utiliser largement toutes les voix et tous les instruments. Après un introduction où se déploie un bel air confié à la soprano, vient un duo entre la soprano et l'alto sobrement accompagné d'un continuo. Le deuxième choral est une fugue lente, qu'un aria chanté par l'alto ouvre sur un solo de violon. Le choral suivant est accompagné par l'ensemble de l'effectif instrumental avec un continuo d'orgue. Le final est de nouveau une fugue et contrairement à la tradition sans Amen final.

Le Vespro Breve en ut majeur de Franscesco Durante, a du attendre 1998 pour être tiré de l'oubli par les travaux que les nombreuses académies napolitaines de musique mènent sur l'immense œuvre de Durante. La partition a été composée entre 1738 et 1739 comme ultime hommage au Conservatoire des Pauvres de Jésus Christ de Naples, que Durante, quittait après seize ans d'un travail assidu. Bien que l'œuvre ne présente pas d'innovations majeures, elle fait partie des plus représentatives du style par lequel Durante devint justement célèbre dans la lumineuse Naples Baroque ; les nouvelles tendances du genre théâtral se greffent sur la base d'un contrepoint rigoureux à la Palestrina et ceci de manière proprement magistrale pour le plus grand bonheur des oreilles. C'est là l'œuvre d'un musicien dont le retour en grâce ne fait que commencer... En 1716, Antonio Caldara quitta Rome pour s'installer à Vienne au poste de Vize-Kapellmeister à la cour de l'empereur Charles VI.

Chargé de mettre en musique les nombreux offices de l'année liturgique, il y compose ce **STABAT MATER** pour les quatre samedis de carême. C'est une œuvre écrite pour 4 solistes, chœur, cordes et deux trombones, le tout ramassé dans une durée d'une quinzaine de minutes. Cette composition concise, vigoureuse et d'une grande efficacité, est restée longtemps la pièce sacrée la plus célèbre de Caldara. Elle se divise en 3 grandes parties qui regroupent une quinzaine de strophes. Le thème ouvrant la première partie est chanté par la soprano avant d'être repris par les trois autres voix. Ce thème reviendra régulièrement sous une forme ou sous une autre d'un bout à l'autre de la partition jusqu'au chœur final où il sera traité en fugue. Il existe une version où deux trombones sont employés pour soutenir les parties chorales, ajoutant un effet inattendu à l'ensemble au moment où ils sont utilisés avec un continuo de clavecin pour accompagner le contrepoint du ténor. Ce n'est pas la version qui est présentée ce soir.



AUTOUR DE CALDARA

ANTONIO BONONCINI

>> STABAT MATER pour 4 voix, violons, alto et continuo

FRANSCESCO DURANTE

>> VESPRO BREVE pour 4 voix, violons, alto et continuo

1. Dixit Dominus 2. Confitebor 3. Beatus Vir 4. Laudate Pueri 5. Magnificat.

ANTONIO CALDARA

>> STABAT MATER

pour 4 voix, violons, alto et continuo

IL SEMINARIO MUSICALE

Gérard LESNE, direction et alto

Aurore BUCHER soprano Jean-François NOVELLI haute-contre Alain BUET basse

Bien que la fin du style baroque soit traditionnellement fixée en 1750, année de la mort de J. S. Bach (1685-1750), le style galant (1750-1760), également appelé style Rococo ou Baroque tardif peut lui être associé ici. Dans ce cas, les vies entières des trois compositeurs joués ce soir sont incluses dans cette période particulière: Antonio Caldara (1670-1736), Antonio Bononcini (1677-1726), Francesco Durante (1684-1755) tout comme le sont les vies de Domenico Scarlatti et de Händel, leurs exacts contemporains. Cette période, qui s'achèvera avec la création des premiers quatuors à cordes, a commencé dès la fin XVIe siècle en Italie sur la base de transformations idéologiques et esthétiques précises qui amèneront rapidement en Europe ce qu'il est convenu d'appeler le style baroque. Comment définir le baroque? C'est un art du mouvement, une rhétorique de l'illusion et de l'enchantement, dont les manifestations visent à convaincre, à emporter l'adhésion par le plaisir des sens. Ce nouvel esprit, ce changement profond des mentalités, va permettre la création d'une des formes les plus absurdes et les plus riches de la musique

occidentale : l'opéra. Peu importe que son point de départ, historiquement mal fondé, ait été la volonté de créer des tragédies

à la manière de l'Antiquité, il ressort que l'abandon du madrigal

au profit de la monodie accompagnée a permis une floraison encore inouïe de la mélodie soliste, l'utilisation de l'harmonie à des fins expressives et l'individualisation des personnages. Dans le domaine du sacré, la Contre-Réforme, puissamment patronnée par l'ordre nouvellement fondé des Jésuites, s'inscrit pleinement dans cette direction. Désirant convaincre les âmes des vérités de la foi catholique, cela sans devoir recourir aux débats théologiques qui l'opposent aux confessions réformées, et ne pouvant plus

compter sur les arguments de la raison, elle préconise une dévotion alimentée par tout ce qui peut parler aux sens et susciter les émotions. L'Église romaine amène ainsi le mouvement baroque à créer une « rhétorique plastique », selon le mot de Starobinski, qui vise, dans la sculpture et dans la grande peinture religieuse, une représentation qu'on pourrait qualifier à la fois de pathétique et de réaliste des événements de la vie de Jésus et des personnages des Ancien et Nouveau Testaments. Par les procédés empruntés aux arts profanes, ces derniers se retrouvent bientôt sur le même pied que les dieux, déesses et héros de la mythologie ; le but est toujours d'édifier et d'incliner à la vertu, mais on veut pour cela proposer des modèles de conduite dans lesquels les fidèles pourront reconnaître, magnifiées, voir transcendées, les situations qu'ils vivent et les émotions qui les habitent.

Sur le plan musical, la réalité des personnages bibliques est évoquée au moyen d'un semblable passage du profane au sacré. Les pratiques de l'opéra sont rapidement utilisées dans ce qui deviendra l'*oratorio* et l'année 1600 voit la création à Rome de ce

qu'il faut bien appeler un opéra religieux La Rappresentatione di anima e di corpo d'Emilio de Cavalieri, bien avant le premier opéra présumé (Orfeo de Monteverdi en 1607) mais exactement contemporain des deux premiers opéra réels l'Euridice de Jacopo Peri donné au mois de septembre 1600 et sa *Dafne* antérieure de quelques semaines mais aujourd'hui perdue. Cet exemple de l'opéra religieux avec mise en scène La Rappresentatione di anima e di corpo, ne sera pas suivi immédiatement d'effets. Les histoires sacrées garderont pendant tout le XVIIe siècle des dimensions relativement modestes et seront le plus souvent données dans le cadre d'un oratoire, ou lieu de prière, sans recourir à la représentation scénique. Bien qu'elle fasse intervenir les chœurs et qu'elle utilise un narrateur, dont le récit simplifie pour l'auditeur l'enchaînement des événements vécus par les personnages, l'histoire sacrée, par ses dialogues, ses caractérisations psychologiques et la déploration pathétique qui constitue souvent son moment fort, se présente à la fois comme parente proche de l'opéra et comme une lointaine descendante du drame liturgique du Moyen Âge. Pour mémoire, rappelons que le terme d'oratorio lui-même, caractérisant ces pièces qui se donnent dans un oratoire, n'est employé pour la première fois

qu'en 1640 dans une lettre de Pietro della Valle au théoricien Giovanni Battista Doni. Le haut lieu à Rome où l'on entend des histoires sacrées est précisément l'oratoire de l'église San Marcello, dirigée par l'Arciconfraternita del Santissimo Crocifisso. Ces prestations sont financées par de riches protecteurs et c'est un de ceux-ci qui commande, à quelques reprises, à Giacomo Carissimi les oratorios qui feront sa renommée. Ce n'est pas un hasard si Carissimi a passé presque toute sa vie à Rome au service des Jésuites, à l'église Saint-Apollinaire et au

Collegium Germanicum ; il épouse parfaitement dans sa musique les vues de ses employeurs en ce qui regarde les moyens à mettre en œuvre pour stimuler la foi : il montre un sens dramatique et une imagination remarquables, donnant aux personnages bibliques, par une déclamation et un sens du verbe dignes de Monteverdi, une présence souvent saisissante. L'opéra religieux de Cavalieri, en dehors du fait d'avoir généré l'oratorio sacré, aura un effet indirect sur toute une conception musicale liturgique en voie de théâtralisation. Le découpage des Stabat mater en numéros comme autant de scènes en est un des multiples effets. Antonio Caldara, Antonio Bononcini et, encore plus, Francesco Durante, ont tous trois été nourris à cette école et éduqués à appliquer ce principe dramaturgique à la musique sacrée. En mettant au service de la foi ce que les arts offraient de plus séducteur, « en introduisant dans le sanctuaire les pompes de ce monde » selon le mot du musicologue Hoffmann, l'Église a pris un risque réel mais dont l'avenir a prouvé qu'il lui a été amplement bénéfique.

sacré et baroque en Italie



Antonio Caldara (1670 - 1736)



Francesco Durante (1684 - 1755)



Antonio Bononcini (1677 - 1726)

Antonio Caldara est un musicien italien majeur, injustement oublié jusque dans les années 1980. J. S. Bach recopia de sa main son Magnificat, Mozart fit de même avec plusieurs de ses canons et Haydn le tenait en très haute estime. Caldara est né à Venise en 1670 dans une famille de musiciens. À partir de 11 ans, il étudie avec Legrenzi à la maîtrise de la basilique Saint-Marc où il exercera comme chanteur d'abord puis comme violoncelliste. En 1699 il est engagé par le duc de Mantoue comme maître de chapelle. En 1708, il rencontre à Rome, Alessandro Scarlatti, Corelli et Händel. Puis, il est engagé par le roi d'Espagne et fait représenter, dans ce pays, le premier opéra italien. De retour à Rome, il devient maître de chapelle du prince Ruspoli et le reste pendant 10 ans avant de s'établir définitivement à Vienne. À partir de 1716, il sera second maître de chapelle à la cour impériale. Sa production est considérable - quelques 3500 œuvres dont 50 messes, 300 cantates, 200 motets, 40 oratorios, et 87 opéras. Caldara sera productif jusqu'à son dernier souffle, puisque l'année de son décès, il créera deux opéras sur des livrets de Metastasio dont La selva illustrata dal merito. Son œuvre a influencé l'école de Mannheim ainsi que Haydn et Mozart.

Francesco Durante est né aussi dans une famille de musiciens. A Naples, en 1705, il fit jouer sa première œuvre connue, un scherzo drammatico aujourd'hui perdu. Durant quelques mois, entre 1710 et 1711, il a enseigné au conservatoire San Onofrio de Naples, avant de prendre le chemin de Rome où il séjourna probablement en 1718. Nommé en 1728 maître de musique au conservatoire Dei Poveri di Gesù Cristo à Naples, il eût Pergolese parmi ses élèves puis succéda à Porpora au conservatoire Santa Maria di Loreto. A partir de 1745, et jusqu'à sa mort, il cumula cette charge avec celle de primo maestro de San Onofrio, où il avait été rappelé. Durante, qui toucha tous les genres de musique, laisse une œuvre extrêmement abondante surtout dans le domaine de la musique sacrée (plus de 120 œuvres) d'une qualité musicale longtemps injustement négligée. Sa Messa de'morti pour 8 voix créée à Rome en 1746 passait pour être l'un des plus beaux Requiem du XVIIIe siècle. Une grande partie de sa musique vocale est conservée à la Bibliothèque Nationale de Paris. Les Napolitains lui firent de grandioses funérailles.

Antonio Bononcini appartient tout comme son frère aîné Giovanni (1670-1740) et Antonio Caldara à cette génération de compositeurs italiens qui apportèrent à la cour des Habsbourg le style baroque tardif. Jusqu'à un âge plutôt avancé, Antonio calquera exactement sa carrière sur celle de son frère Giovanni qui reste le plus célèbre des deux. A Vienne, Antonio devra attendre 1705 pour recevoir commandes de 11 grandes œuvres et 1710 pour obtenir le poste envié de compositeur de la cour. Sur la recommandation de l'Impératrice douairière Amalia Wilhelmina, il est nommé, en 1721, maître de chapelle à Modène, concluant ainsi sa carrière dans sa ville natale au poste qu'il désirait le plus. C'est, dans ces années là, qu'il composa le Stabat Mater que nous entendons ce soir, qui est son œuvre la plus célèbre. Ses autres compositions (cantates et opéras) montrent une grande adresse et une grande attention. Bien des années après sa mort, G.B. Martini écrira de lui : « Bien qu'il n'ait jamais publié aucune de ses œuvres, on entend dans ses compositions un style si élevé, si vif, qu'il les rend distinctes de la plupart des compositeurs du début du siècle, une époque qui pourtant abonda en hommes de valeur ».



GÉRARD LESNE direction, haute-contre, alto

Guidé par une insatiable curiosité, Gérard Lesne a très tôt décidé que sa vie serait celle d'un homme ouvert aux diversités du monde, avec la musique pour langage. Autodidacte passionné il se dirige d'abord vers le rock, le jazz et la musique électronique. Mais les murs ne sont pas assez épais, les clivages trop perméables pour cet artiste avide de savoir et de découvertes qui va, au gré des rencontres, se passionner pour le répertoire baroque et médiéval. Il reçoit d'abord les conseils d'Irène Jarsky et de Zeger Vandersteene puis sa carrière débute vraiment en 1979 au sein du Clemencic Consort avec lequel il se produit à Vienne et à Venise, essentiellement dans le répertoire du Moyen-Age et de la Renaissance. René Clemencic sera son premier maître ; il lui apprendra la beauté et la subtilité du répertoire médiéval européen. WilliamChristie lui transmettra ensuite sa passion de la musique française, de Charpentier à Couperin, puis c'est Philippe Herreweghe qui lui enseignera l a rigueur de la musique allemande et de Bach. Ce n'est qu'en 1991 qu'il renoncera à interpréter ce répertoire, après avoir travaillé avec des ensembles tels que La Chapelle Royale (1988-92), l'Ensemble Clément Janequin, La Grande Écurie et la Chambre du Roy, le Collegium Vocale, l'Ensemble Organum, Hesperion XX et les Arts Florissants (1984-90). En 1985, il fonde l'ensemble vocal et instrumental Il Seminario Musicale, avec lequel il explore un répertoire axé principalement sur les XVII^e et XVIII^e siècles italiens et français (voir ci contre). Gérard Lesne n'en oublie pas pour autant ses passions de toujours et le Jazz ou encore les musiques électroniques continuent d'habiter son univers musical. En 2004, un premier concert de Jazz donné au Théâtre duChâtelet marque le début d'une aventure grandissante puis, en 2005 paraît sous le label Naïve un disque de musiques électroniques réalisé en collaboration avec les artistes Shazz et Massa. Gérard Lesne est sans

doute l'un des rares artistes classiques à pouvoir favoriser des passerelles entre la musique ancienne et les musiques d'aujourd'hui. Comme illustration supplémentaire de ce positionnement assez unique, l'année 2006 sera marquée par la réalisation de deux enregistrements : un premier, avec Il Seminario Musicale, consacré aux grandes œuvres profanes de Charpentier pour le label Zig Zag Territoires et un second, voué au Jazz, avec ses trois complices, B. Angelini, J. PhViret et R. Lopez. Pédagogue, Gérard Lesne dirige des master classes à Royaumont, Lyon, Bordeaux, Marseille, comme à l'étranger.

En 2004, il a été fait Chevalier des Arts et Lettres et a reçu le prix In Honorem de l'Académie Charles Cros pour l'ensemble de sa carrière. A ce jour, sa discographie rassemble près de soixante dix CD.



AURORE BUCHER

Après des études de piano au conservatoire de Strasbourg, Aurore Bucher entreprend un cursus littéraire au lycée Henry IV, puis philosophique à la Sorbonne où elle achève sa maîtrise. Elle entre ensuite dans la classe de Marie-Claire Cottin et obtient un premier prix de chant en 2001. En février 2002, elle est demi-finaliste au concours Voix Nouvelles-Fondation France Télécom. Elle se perfectionne aujourd'hui à Amsterdam. Alors qu'elle achève sa formation à la Maîtrise de Notre-Dame de Paris où elle travaille avec Nicole Corti et John Nelson, elle participe à des productions sous la direction de Rachid Safir, Geoffroy Jourdain, Daniel Berges, et à de nombreuses créations contemporaines (œuvres de Thierry Escaich, Olivier Penard, Edith Canat de Chizy, François Vercken, Klaus Huber). Au cours de l'année 2001, elle participe à plusieurs master-classes autour de la mélodie française, notamment à l'Académie Maurice Ravel; avec Jean-Christophe Benoît, elle choisit d'approfondir ses connaissances dans ce répertoire et c'est notamment la raison

pour laquelle le projet Louise Labé, Regards détournés, attire son attention. Par ailleurs, elle travaille régulièrement avec Olivier Penard au sein de l'ensemble vocal féminin Zéphyre, consacré à la musique ancienne et au répertoire contemporain.



JEAN-FRANÇOIS NOVELLI haute-contre, taille

Il commence sa carrière après avoir remporté 1er prix du concours Sinfonia en 1997 avec Patricia Petibon et l'ensemble Amarillis (Jury présidé par Gustav

Il entame ensuite une série de stages internationaux notamment à Saint-Jeande-Luz en 1996 avec Rachel Yakar (Mélodies Françaises) et à Villecroze avec Denis Stevens (Monteverdi). Dès ce moment il commence à enregistrer avec Martin Gester (Cantates de Bach), Hervé Nicquet (Vêpres à la vierge de Charpentier et *Iris* de Clérambault), Laurence Equilbey (Cantates de Bach), Christophe Rousset (Lochon, du Mont, Clérambault, Danielis, Gérard Lesne (Cantica Sacra pour deux voix de Dumont et Vêpres pour la nativité de la Vierge de Vivaldi), William Christie (Thesée de Lully et Psychée de Lully, Philippe Pierlot-(Sémélé de Marin Marais), Raymond Duffaut (Les tréteaux de Maître Pierre de Manuel de Falla) et Bertrand Bruder (Lo Speziale de Haydn). Il s'est produit aussi régulièrement en récital et notamment avec Patricia Petibon et Robert Expert pour la Fondation FranceTélécom (Paris 1996), en 1997 dans un récital de musique Française à Rio de Janeiro et dans un récital de mélodies Françaises de la Révolution, avec Elsa Vaquin (soprano) et Sandrine Chatron (harpe). En 1997 au Musée de au Château de Fontainebleau et dans un programme de musique baroque française à Lisbonne. En1998 encore il donne des airs de

Mozart à l'Hôtel de Ville de Paris avec Musilyre et des mélodies françaises avec Alexandre Léger au Théâtre de Pontarlier.





ALAIN BUET basse, basse taille

Il a commencé son parcours au Conservatoire National de Région de Caen où il obtient un premier prix de chant à l'unanimité, puis un prix d'excellence. Il poursuit ses études au Conservatoire National Supérieur de Paris et commence une carrière de soliste et de pédagogue marquée par la rencontre et le travail avec Richard Miller. Alain Buet affectionne particulièrement les récitals de mélodies et de lieder. Il participe à de nombreux concerts couvrant les périodes Renaissance et Baroque au sein de nombreux ensembles (Clément Janequin, Les Musiciens du Paradis, Le Concert Spirituel, La Grande Ecurie ...). Il est également le créateur de plusieurs œuvres contemporaines. Soliste d'oratorio, on a pu l'entendre souvent depuis 1998 dans Les Saisons de Haydn, La petite messe de Rossini, Le Requiem de Mozart, les Cantates et La Passion selon St Jean de J .S. Bach, les Requiem de Duruflé et Fauré, Carmina Burana de C. Orff, le Requiem de Campra, le Messie de Händel. À la scène il interprète Enée (Didon et Enée de Purcell), Monsieur Noé (Arche de Noé de Benjamin Britten), Pergamon et Hippolyte dans les Opéras minutes de Darius Milhaud à Aix-en-Provence. Titulaire du Certificat d'Aptitude, Alain Buet enseigne le chant au sein de l'École National de Musique d'Alençon.



IL SEMINARIO MUSICALE

Cet ensemble, bien connu du public de Lessay qui le retrouve régulièrement en concert dans l'abbatiale, fête cette année

ses 20 ans. C'est en effet en 1985-86 que Gérard Lesne eut l'idée de créer Il Seminario Musicale en s'entourant de chanteurs et d'instrumentistes ayant le goût du répertoire italien et français des XVII^e et XVIII^e siècles.

Depuis 1990, l'ensemble est en résidence à la Fondation Royaumont (Val d'oise). Les musiciens jouent sur des instruments anciens et cherchent à restituer la fantaisie et la rhétorique du Baroque à travers l'œuvre de compositeurs tels que Brossard, Couperin, Charpentier, Clérambault, ou encore Monteverdi, Pergolese, Scarlatti, Vivaldi... L'ensemble s'attache en particulier à exhumer des œuvres oubliées gràce à la collaboration de musicologues qui mènent des recherches à sa demande à travers toute l'Europe.

Sur ces principes, Il Seminario Musicale va rapidement imposer un style et gagner un large public.

La forme de l'ensemble s'adapte aux nécessités du répertoire exécuté, il s'articule autour d'un groupe de continuo riche et varié (théorbe, violoncelle, contrebasse, orgue et clavecin) soutenant un ou plusieurs chanteurs solistes, et peut se développer par l'adjonction d'un quatuor à cordes jusqu'à la formation de chambre réduite permettant l'exécution d'opéras de chambre.

Très récemment, Gérard Lesne a choisi d'ajouter la Polyphonie Vocale (a capella ou accompagnée) aux territoires explorés par Il Seminario Musicale. En s'appuyant sur un attrait remontant aux débuts de sa carrière comme sur le travail qu'il a développé au fil des ans avec les meilleurs élèves de ses académies, Gérard Lesne crée au sein d'Il Seminario Musicale le département d'Il Seminario Vocale.

En tournée en France, en Europe, en Amérique du Nord, du Sud et en Asie, Il Séminario Musicale donne une quarante de concerts par an s'adressant à un public de 30.000 spectateurs. Il a réalisé à ce jour une trentaine d'enregistrements discographiques vendus à près de 300.000 exemplaires, principalement pour les labels Naïve et Virgin Classics. Ces enregistrements ont été souvent primés et récompensés, notamment par trois Victoires de la Musique du « meilleur enregistrement de musique baroque » des années 1993, 1995 et 1996 pour les Leçons de ténèbres des mercredi, jeudi et vendredi Saints de M. A. Charpentier et

pour Les lamentations du Prophète Jérémie de N. Jommelli, le prix de l'Académie Charles Cros pour le Stabat Mater de Vivaldi, le Premio Internazionale del disco A. Vivaldi per la Musica Antica Italiana par la Fondazione Giorgio Cini Venezia pour les *Motets* de B. Galuppi. En 2004, enfin, l'ensemble a été récompensé par le Prix Mado Robin « Orphée du Mérite Lyrique » décerné par l'Académie du Disque Lyrique pour son enregistrement de O Solitude de Purcell.... Un florilège des enregistrements du Seminario Musicale et de Gérard Lesne est réuni dans le CD Ombra Mai fu . Le dernier en date des enregistrements de l'ensemble est Le Tombeau de Marc Antoine Charpentier, chez Armide/Harmonia Mundi, concert enregistré à la Chapelle Royale de Versailles en octobre 2004 avec Kaoli Isshiki, Chantal Santon, Gérard Lesne, Magid El Bushra, Jean-François Novelli et Alain Buet.

L'ensemble Il Seminario Musicale est soutenu par le Ministère de la Culture et de la Communication- DRAC Ile-de-France au titre de l'aide aux ensembles conventionnés et par le Conseil Géneéral duVal d'Oise.

L'Ensemble Il Seminario Musicale est, depuis 1990, en résidence à la Fondation Royaumont. Il est membre de la Fédération des Ensembles

COMPOSITION DE L'ENSEMBLE POUR CE CONCERT

Stéphanie Paulet

Violon 2

Yannis Roger

Alain Pegeot

Violoncelle

Jean-Christophe Marq

Margot Cache

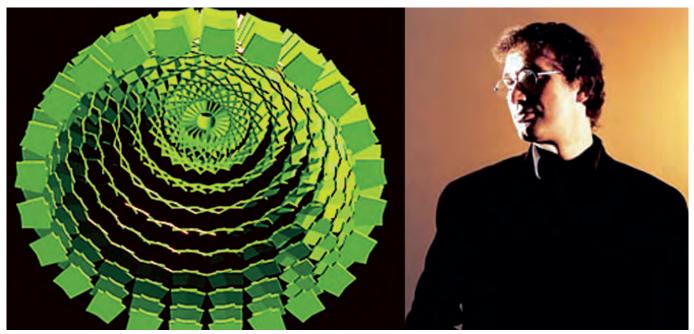
Théorbe

Yasunori Imamura

Clavecin

Maud Gratton

présent programme



Structure d'une coupole en image de synthèse

Le compositeur et organiste Thierry Escaich

Organiste et improvisateur de renom, Thierry Escaich tient une place éminente dans la création musicale actuelle.

Au commencement était l'improvisation. À l'âge où l'éveil à l'univers des sons se fait vocation, l'oreille seule guide l'enfant dans ses premières explorations. Thierry Escaich se souvient d'avoir improvisé dès l'âge de sept ans. Né en 1965, il a commencé ses études musicales au Conservatoire de Rosny-sous-Bois avant d'entrer au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris où il n'obtient pas moins de 8 Premiers Prix: Harmonie, Contrepoint, Fugue, Orgue, Improvisation à l'orgue, Analyse, Composition, Orchestration.

Sa carrière de compositeur est couronnée par de nombreux prix internationaux, comme, en 1989, le 1er Prix André Jolivet ou, en 1990, le Prix de la Fondation franco-américaine Florence Blumenthal à l'unanimité d'un Jury composé de personnalités telles qu'Henri Dutilleux, Maurice Ohana, Eliott Carter, Manuel Rosenthal... il est également lauréat de la Fondation Bleustein-Blanchet pour la vocation (1991). L'Institut de France lui attribue en 1994 le prix Nadia et Lili Boulanger. La Sacem lui décerne deux prix de musique symphonique : en 1993, le prix Hervé Dugardin, et en 1999 le prix Georges Enesco de composition. Il obtient le Grand Prix Lycéen des Compositeurs en 2002. Il est en outre l'invité de nombreux festivals comme le Festival d'Art Sacré, les Festivals de Chartres, Auvers-sur-Oise, Westminster, Bonn, Munich... Il est l'invité de nombreuses académies internationales d'orgue comme celles d'Altenberg ou Ingolstadt, dans lesquelles il représente la grande école d'improvisation française. Ses œuvres pour orgue sont au répertoire d'organistes tels qu'Eric Lebrun, Olivier Latry, ou Stephen Tharp... Thierry Escaich mène parallèlement une carrière d'organiste concertiste et de compositeur. Après avoir remporté en 1991 le grand prix d'improvisation du Concours International de Strasbourg, il est nommé en 1997 titulaire du grand-orgue de l'Eglise St-Etienne-du-Mont à Paris où il succède à Maurice Duruflé. Le problème du langage, qui a occupé une place si importante au cours du XX^e siècle au point souvent de reléguer au second plan le discours qu'il produisait ne semble s'être jamais posé pour Thierry Escaich :

« Je ne me suis jamais demandé : dans quel style vais-je écrire ? Je ne supporte pas ceux qui se fabriquent un style ou procèdent à des expérimentations instrumentales. S'il y a démarche intellectuelle, ce n'est pas de la composition : c'est de l'ordre de la pédagogie. On ne fabrique pas son univers : on l'a ou on ne l'a pas...». L'harmonie joue un rôle primordial dans toutes ses œuvres. Ce sens de l'harmonie qui fait toute la spécificité de la musique française est le constituant majeur de la musique de Thierry Escaich. Faisant usage de toutes les fonctions (retards, appoggiatures, tensions, détentes) pour créer ses dynamiques et ses couleurs, sa musique ne peut pourtant en aucun cas être qualifiée de néotonale. Si le sens tonal reste toujours présent, on n'y décèlera aucune tentative de retour à une tonalité non fonctionnelle ou bien aux formes qui y sont associées. Thierry Escaich récuse d'ailleurs tous les termes qui commencent par néo : sachant qu'il situe volontiers ses racines chez Brahms et Franck (pour les chorals pour orgue), son écriture sera peut-être dite post-romantique mais certainement pas néo-romantique. D'autre part, si l'on parle de filiations, il faut citer aussi Bartok qui représente l'ajout du rythme.

Les formes musicales chez Thierry Escaich résultent principalement du heurt entre de grandes forces antagonistes. De là naît leur rythme et cette puissante respiration qui anime par exemple les *Litanies de l'ombre* pour piano. Le *Rituel pour orgue* est la lutte entre deux mondes, l'un planant, l'autre agressif. On a vu également comment dans la *Première Symphonie*, dans la troisième antienne en particulier, une grande masse s'élève peu à peu et vient happer le thème grégorien. Dans le *Chant des ténèbres*, concerto pour saxophone, ce sont trois plans qui s'entrechoquent. Le dialogue interne des voix se transforme parfois en polyrythmie et polytonalité complexes par la magie d'une grande virtuosité contrapuntique. De cette musique où les éléments sont en perpétuelle fusion, les *Scènes d'enfants au crépuscule* pour flûte, violoncelle et piano sont une nouvelle illustration : à partir du thème *A la clairefontaine* exposé sur un mode quasi improvisando, Thierry Escaich écrit une œuvre qui fait alterner des sections vives aux rythmes asymétriques avec des périodes méditatives nourries par des intrusions grégoriennes, réminiscences du *Dies Irae*. Dans ses concerts, il accorde une place prépondérante aux répertoires romantique, symphonique et contemporain, ainsi qu'à l'art de l'improvisation dans des styles et formes les plus diverses, comme en témoignent le concert de ce soir et plusieurs CD enregistrés aux Editions Chaillade (Abeille Musique) ou Vérany, Calliope et Sony Classical.



THIERRY ESCAICH

RÉCITAL D'ORGUE

GEORG-FRIEDRICH HÄNDEL

>> Concerto n°5 en fa majeur

JOHANNES BRAHMS

- >> Choral « Hertzlich tut mir Erfreuen »
- >> Variations improvisées sur un choral Luthérien

FELIX MENDELSSOHN

>> Sonate n°3 en la majeur

JOHANNES BRAHMS

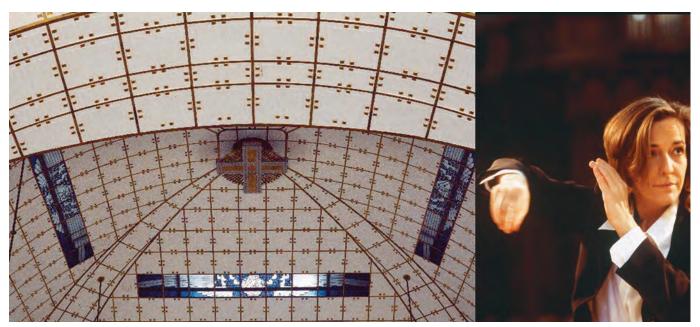
>> Choral « Hertzlich tut mir Verlangen »

JEHAN ALAIN

>> Litanies

THIERRY ESCAICH

- >> Deux Évocations pour orgue (1996)
- >> Improvisation libre sur un thème donné



Le dôme de l'église St Leopold am Steinhof à Vienne construit par Otto Wagner en 1898

Laurence Equilbey

La transcription relève d'une pratique très courante parmi les musiciens ; sa pratique est issue d'une tradition qui l'a placée depuis longtemps au centre même de la vie musicale. La transcription s'impose lorsque l'instrument avec lequel on veut jouer une œuvre musicale n'a pas les mêmes caractéristiques musicales et/ou techniques que l'instrument original. La transcription va donc souvent entraîner des adaptations de la mélodie et/ou de la richesse harmonique, et d'autres modifications. La transcription passe pour être la transposition d'une œuvre qui implique le moins de modifications mélodiques et harmoniques par rapport à l'original. Ceci par opposition à l'arrangement et à la fantaisie sur des thèmes donnés. La transcription peut être réalisée par le compositeur de l'œuvre originale lui-même ou bien par un tiers. Ainsi Brahms transcrira-t-il lui-même ses sonates pour clarinette et piano, pour violon et piano. Liszt, connu pour son excellence dans ce domaine, en fera de même avec beaucoup de ses œuvres mais aussi avec celles de Beethoven dont il donnera des « réductions » des neuf symphonies pour piano seul, et avec la *Symphonie Fantastique* de Berlioz qu'il jouera sur toutes les scènes d'Europe sur son seul piano, faisant ainsi connaître ses œuvres à un public qui n'aurait peut-être jamais pu les entendre autrement. La réduction est avec l'orchestration la forme la plus connue de la transcription (tout le monde a en mémoire l'orchestration par Ravel des *Tableaux d'une exposition* de Modest Moussorgski). La transcription pour des chorales, comme c'est le cas ce soir, d'œuvres écrites pour un seul instrument ou pour un orchestre entier fait appel à ces deux formes à la fois.

L'ART DE LA TRANSCRIPTION

On voit donc que la transcription obéit à plusieurs intentions. Didactique d'abord sans doute, mais aussi pragmatique et exploratoire, et quelquefois même simplement ludique, comme aimait à le dire Busoni qui transcrivit Bach avec le bonheur que l'on sait.

Didactique : pratiquement toutes les générations de musiciens ont passé leur temps à transcrire les œuvres des générations précédentes ; ainsi Mozart recopiant les partitions de Bach (avec les fugues pour priorité) de Caldara, de Scarlatti... Bach recopiant et transcrivant Vivaldi qu'il admirait tant, rendant ce patrimoine accessible à un public qui l'ignorait. Au XIXe siècle, les grandes maisons d'édition musicale ont emboîté le pas aux musiciens en proposant, à l'usage du public, des réductions pour piano des chefs-d'œuvre orchestraux et lyriques des maîtres classiques et romantiques, sans parler des transcriptions pour des effectifs extrêmement variés qui ont permis à des générations de mélomanes de découvrir, à domicile, les fabuleux trésors du répertoire musical.

Exploratoire: nul n'ignore les orchestrations d'œuvres baroques, (de Bach notamment), réalisées par Webern « Klangfarben » ou Schönberg et Stravinsky en quête de ré-écriture néo-classique, les nombreuses transcriptions des quatuors de Schubert, Brahms, Chostakovitch pour orchestre à cordes, non plus que le merveilleux travail de Ravel sur les partitions pour piano de Debussy et Moussorgsky. Pour le simple plaisir enfin, on ne compte plus les détournements humoristiques des Richard Strauss (Till l'Espiègle en Grotesque Musicale de Franz Hasenöhrl pour 5 instruments), Wagner (Le Hollandais Volant, parodie de Hindemith pour quatuor à cordes), Mozart avec Mozart new look ou encore la Fantaisie de Jean Françaix pour contrebasse et instruments à vent sur la sérénade de Don Giovanni, sans compter les adaptations humoristiques présentées dans les années 50 au légendaire Festival Hoffnung.

Dans tous les cas, la transcription apparaît comme un précieux instrument d'apprentissage du langage musical, de diffusion du patrimoine, d'amplification de l'écoute et de divertissement éclairé. C'est exactement les buts poursuivis par Laurence Equilbey et le Chœur Accentus depuis la publication du CD *Transcriptions*, qui ne cesse de leur inspirer des concerts comme celui de ce soir pour le plus grand bonheur musical du public. Clytus Gottwald, l'un des compositeurs contemporains (cf. biographies page suivante) qui se sont livrés à ces transcriptions vocales, souligne que c'est « *György Ligeti qui a enseigné aux musiciens contemporains l'art somme toute nouveau d'orchestrer les voix chantées* ». La rigueur interprétative du Chœur Accentus ajoute au bonheur parfait de ce concert.



TRANSCRIPTIONS

J.S.BACH

>> Drei Psalmlieder, op.13. Transcriptions de Peter Cornelius 1. Bußlied 2. An Babels Wasserflüssen 3. Jerusalem

FRANZ SCHUBERT

- >> Drei Chorlieder
 - 1. Nacht und Traüme. Transcription de Franck Krawczyk
 - 2. Grablied. Transcription de Peter Cornelius
 - 3. Der Wegweiser. Transcription de Clytus Gottwald

GUSTAV MAHLER

- >> Drei Chorlieder. Transcriptions de Clytus Gottwald
 - 1. Die zwei blauen Augen 2. Scheiden und Meiden
 - 3. Ich bin der Welt abhanden gekommen

RICHARD WAGNER

>> Zwei Studien zu Tristan und Isolde. Transcription de Clytus Gottwald 1. Im Treibhaus 2. Traüme Soliste: Solange Añorga, soprano

SAMUEL BARBER

>> Agnus Dei. Transcription de Samuel Barber

ALEXANDRE SCRIABINE

>> Preuve par la neige. Transcription de Gérard Pesson 1. La Lune paraît 2. Si j'étais la lune Soliste: Marie Griffet, soprano

SERGEI PROKOFIEV

>> Le champ des morts. Transcription de Franck Krawczyk Soliste: Catherine Padaut, soprano

M. RAVEL

- >> Ronsard à son âme. Transcription de Gérard Pesson
- >> Shéhérazade. Transcription de Gérard Pesson 1. La flûte enchantée 2. L'indifférent
- >> Le jardin féérique. Transcription de Thierry Machuel

CHŒUR ACCENTUS

Laurence ÉQUILBEY direction



PETER CORNELIUS Compositeur (1824-1874)

Né en Allemagne, Peter Cornelius, d'abord acteur, choisit la musique. Il est célèbre pour avoir écrit le Barbier de Bagdad (1858), très inspiré par la musique de Berlioz qu'il admirait, mais il a également écrit d'autres opéras (Le Cid) et des lieder. A Weimar, il s'est rangé aux côtés des partisans de Liszt dont il a été, un temps, le secrétaire particulier. A partir de 1865, il devient lecteur de Louis II de Bavière et entre dans la sphère wagnérienne.



CLYTUS GOTTWALD Chercheur, pédagogue.

Clytus Gottwald est né à BadSalzbrunn (Silesia) en 1925 Il a étudié le chant avec Gerhard Hüsch et la direction de chœur avec Kurt Thomas. Dans le même temps il étudiait la musicologie aux universités de Tübingen et de Frankfurt, mais aussi la sociologie et la théologie protestante. En 1961, il obtient son doctorat à Frankfurt et se fait remarquer en choisissant pour sujet un très ancien compositeur hollandais, plutôt méconnu, Johannes Ghiselin-Verbonnet. De 1954 à1958, il est assistant du chef de chœur français Marcel Couraud. De 1958 à 1970, il est Cantor à St. Paul de Stuttgart. En 1960, il fonde la Schola Cantorum de Stuttgart qui s'est fait depuis une réputation internationale d'excellence dans l'interprétation de la musique vocale contemporaine. Les plus célèbres compositeurs contemporains ont écrit des œuvres spécialement pour la Schola Cantorum de Stuttgatt ; c'est le cas de Boulez, Ligeti, Schnebel, Kagel, Lachenmann, Holliger, Globokar, Penderecki, Steve Reich, Grisey,

Ferneyhough, Zender pour ne citer que quelques uns. En1968, il devient conseiller musical pour la radio de Stuttgart. En 1985, il abandonne son travail à la radio et en 1990, après une tournée avec la Schola Cantorum de Stuttgart dans l'Union Soviétique d'alors, il abandonne aussi ses activités à la Schola Cantorum. En 1974, Pierre Boulez lui demande de faire partie de l'IRCAM naissant. Depuis 1961 jusques à aujourd'hui, Gottwald n'a jamais cessé de mener des études à la Deutsche Forschungsgemeinschaft avec pour domaine de prédilection la paléographie musicale. Il a publié un très grand nombre de livres et d'articles sur le sujet. Ses œuvres sont conservées à Bâle à la Fondation du plus grand mécène que la musique du XXe siècle ait connu : Paul Sacher. Dans le concert de ce soir, on lui doit les transcriptions d'œuvres des deux géants antagonistes du XIXe siècle : Malher et Wagner.



GÉRARD PESSON

Né à Torteron (Cher) en 1958, il suit ses études de Lettres et de Musicologie à la Sorbonne, puis d'orchestration, d'analyse et de composition au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris. En 1986, il fonde et dirige la revue de musique contemporaine Entretemps. De 1985 à 1990, il est producteur à France Musique. De 1990 à 1992, il est pensionnaire à la villa Médicis. Depuis 1995, il est directeur du conservatoire de Vitry-sur-Seine. Il obtient le Premier Prix de composition du Studium de Toulouse avec Chants Faëz (1986), est lauréat du concours « Opéra autrement » à la Chartreuse de Villeneuve-lez-Avignon avec Beau Soir (1989) et est sélectionné par la Tribune Internationale de l'UNESCO pour Le Gel, par jeu (1994). Ses œuvres ont été jouées par de nombreux ensembles et orchestres dont l'Ensemble InterContemporain, l'Ensemble Modern de Francfort, l'Ensemble Recherche, Alter Ego, 2e2m, FA, Erwartung, Ictus, Itinéraire, l'Orchestre National d'Ile

de France, l'Orchestre Philharmonique... On lui doit ce soir les transcitpions de deux œuvres de Ravel et d'une des œuvres les plus célèbres de Scriabine. Les partitions de Gérard Pesson sont éditées aux Editions Lemoine.

FRANCK KRAWCZYK compositeur

Né en 1969, Franck Krawczyk étudie le piano avec Stefan Popovici et Serge Petitgirard, l'harmonie et le contrepoint avec Alain Bernaud et Michel Merlet, l'analyse avec Claude Helffer et la composition électroacoustique avec Philippe Manoury et Denis Lorrain. Premier prix de composition au Conservatoire National Supérieur de Musique de Lyon dans la classe de Gilbert Amy et Robert Pascal, Franck Krawczyk a été lauréat du Prix Hervé Dugardin à la suite de la création de Ruines. Il a reçu des commandes du Festival d'Automne à Paris, de Radio-France, du Musée du Louvre, du Haut-conseil culturel Franco-Allemand. Ses œuvres ont été créées par le Quatuor Arditti, le Trio BWV, le Sextuor Schoenberg, Claude Helffer, Xavier Gagnepain et Gilbert Amy. Parmi ses œuvres récentes : Kammerkonzert, pour piano et ensemble (1989/1992); Parade, pour sept instruments (1991/1994); Quatuor à cordes n°1 «l'Inachevée»(1993); Quatuor à cordes n°2 «Coda» (1996); Quasi una sonata, pour piano 1996. Les partitions de Franck Krawczyk sont éditées chez Durand. la transcription de Le Champ des morts de Serge Prokofiev.



THIERRY MACHUEL

Les abonnés des Heures Musicales de Lessay se souviennent sans doute qu'une œuvre de ce compositeur a été donnée en création mondiale dans l'église Abbatiale en 2003, il s'agissait de A diminishing star, dédié à la pianiste Marie Desmoulin. Né à Paris en 1962, Thierry Machuel est aussi pianiste. Il a étudié le piano avec Elisabeth Saglier-Duhamel et Lucette Descaves, ainsi que la musique de chambre



avec Alfred Loewenguth. Au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, il a été l'élève de Jacqueline Lequien (solfège spécialisé), Alain Bernaud (harmonie), Jean-Claude Henry (contrepoint), Michel Merlet (fugue) et Serge Nigg (orchestration). Depuis le début de son parcours musical, il bénéficie aussi des conseils de Jacques Castérède. Son catalogue comporte une quarantaine d'œuvres, dont une trentaine pour chœur a cappella, écrite sur des textes de poètes contemporains français ou étrangers. Celles-ci ont été créées notamment par le Chœur Accentus, le Jeune Choeur de Paris (direction Laurence Équilbey et Geoffroy Jourdain), les Cris de Paris (direction Geoffroy Jourdain), la Maîtrise de Radio-France (direction Toni Ramon), le Chœur de chambre Mikrokosmos (direction Laïc Pierre), et l'ensemble Soli Tutti (direction Denis Gautheyrie), etc....

En tant que pianiste, Thierry Machuel donne régulièrement des récitals d'improvisation, en collaboration avec des poètes, des comédiens, des peintres, des photographes, des vidéastes et des scénographes. Il a également composé pour le cinéma. Il enseigne à l'Ecole Nationale de Musique d'Evry et, dans le cadre du Conservatoire National de Région de Paris, au Centre de Formation pour Jeunes Chanteurs. Plusieurs prix internationaux lui ont été décernés, ainsi que le prix Pierre Cardin de l'Académie des Beaux-Arts, en novembre 2001. Il a été pensionnaire de la Villa Médicis à Rome de 1996 à 1998, et membre de la Casa de Velazquez à Madrid (1999-



LE CHŒUR ACCENTUS

Réuni par Laurence Equilbey en 1991, cet ensemble professionnel de trente deux chanteurs a pour vocation d'interpréter en formation de chœur de chambre le riche répertoire des œuvres a cappella. Le chœur est régulièrement l'invité des

grands festivals internationaux. Salué par la critique dès son premier enregistrement, Accentus reçoit en 1995 le prix Liliane Bettencourt décerné par l'Académie des Beaux-Arts. Tous ses enregistrements discographiques sont largement récompensés par la presse musicale et le disque Transcriptions, vendu à plus de 100 000 exemplaires, a été nominé aux Grammy Awards 2004. Un enregistrement consacré à l'œuvre de Schoenberg, en collaboration avec l'Ensemble Intercontemporain, a été récompensé en 2006 par un Midem Classical Award. Son dernier disque, Les Sept dernières paroles du Christ en Croix de Haydn, avec l'Akademie für alte Musik – Berlin, paru en avril 2006 est d'ores et déjà considéré comme une référence. Enfin, à l'automne 2006, paraîtra un nouvel opus de Transcriptions et au printemps 2007, un enregistrement du Via Crucis de Franz Liszt, avec Brigitte Engerer. Accentus a reçu le Grand Prix Radio Classique de la Découverte en 2001 et a été consacré Ensemble de l'année par les Victoires de la Musique Classique en 2002 et 2005.

Accentus est aidé par le Ministère de la Culture et de la Communication-DRAC-Ile de France au titre de l'aide aux ensembles conventionnés. Accentus est associé à l'Opéra de Rouen/Haute-Normandie avec le soutien de la Ville de Rouen, de la Région et de la DRAC Haute-Normandie. Il est subventionné par la Ville de Paris, la Région Ile-de-France, et reçoit le soutien de la SACEM, Musique Nouvelle en Liberté et l'AFAA pour ses tournées à l'étranger. Accentus est membre de la FEVIS (Fédération des Ensembles vocaux et instrumentaux spécialisés). La Société Générale est le partenaire privilégié

LAURENCE EQUILBEY directrice musicale

Après des études musicales à Paris, Vienne et Stockholm, notamment avec le chef suédois Eric Ericson, elle fonde en 1991 le Chœur de Chambre Accentus. Elle crée parallèlement en 1995 le Jeune Chœur de Paris qui devient en 2002 le premier centre de formation pour jeunes chanteurs, département du CNR de Paris. Grâce à son expérience musicale à l'échelle européenne, elle apporte une contribution essentielle à la diffusion et au renouveau du répertoire vocal a cappella. Parallèlement, elle est invitée régulièrement à diriger le Concerto Köln, le Sinfonia Varsovia... Elle aborde également le répertoire lyrique en dirigeant entre autres Cenerentola au Festival d'Aix, Medeamaterial

de Dusapin, Les Tréteaux de Maître Pierre de Manuel de Falla à l'Opéra de Rouen, Bastien und Bastienne à la Cité de la musique. Elle dirige également le spectacle Mozart/ Short Cuts dans une mise en scène de Jérôme Deschamps et Macha Makeïeff en 2006. Laurence Equilbey a été élue Personnalité Musicale de l'année 2000 par le Syndicat professionnel de la critique dramatique et musicale et est Lauréate 2003 du Grand prix de la presse musicale internationale. Elle a été distinguée en 2006 par l'Association Française d'Action Artistique qui lui a remis le passeport « créateur sans frontières » pour la musique classique et contemporaine.

COMPOSITION DU CHŒUR ACCENTUS POUR CE SOIR

Sopranos

Solange Anorga Caroline Chassany * Céline Boucard Geneviève Boulestreau * Claire Henry-Desbois Marie Griffet Catherine Padaut * Isabelle Sauvageot Kristina Vahrenkamp Marie-Pierre Wattiez

Emmanuelle Biscara Isabelle Dupuis-Pardoël Anne Gotkovsky* Catherine Hureau Violaine Lucas * Hélène Moulin Catherine Ravenne Valérie Rio

Stéphane Bagiau Adrian Brand Romain Champion Olivier Coiffet Samuel Husser Maciej Kotlarski * Jean-Yves Ravoux Bruno Renhold

Bertrand Bontoux Pierre Corbel Grégoire Fohet-Duminil Marc Fouquet Cyrille Gautreau * Pierre Jeannot Rigoberto Marin-Polop * Claude Massoz Guillaume Pérault Chef de chant Nicolaï Maslenko



Le dôme de l'église Saint-Charles-Borromew à Vienne construite de 1908 à 1911 par OttoWagner et Max Hegele

Wolfgang, Leopold et Nannerl par Delafosse en 1764

THAMOS, ROI D'EGYPTE constitue la seule musique de scène que Mozart ait jamais écrite. Dans sa forme définitive elle devait comporter 7 numéros : 3 chœurs et 4 entractes instrumentaux plus un final, soit 5 pièces instrumentales qui peuvent être données séparément en concert, ce qui est le cas ce soir. Toute la lumière n'a pas été faite sur l'histoire de la composition de cette œuvre qui s'étirera sur plusieurs années (1777-1780) et dont l'argument fut écrit en 1773 par le baron Thomas Philipp von Gebler, écrivain, homme d'état autrichien et franc-maçon de surcroît. Cela n'implique pas cependant qu'il faille considérer ce drame, bien que situé dans le cadre des mystères de l'ancienne Egypte, comme une œuvre maçonnique, l'entrée de Mozart dans la « maçonnerie » n'ayant lieu qu'en 1783 ; il s'agit plutôt d'un drame orientaliste tout à fait dans le goût de l'époque. Il n'en annonce pas moins, de façon très évidente, La flûte enchantée. Les personnages du baron Gebler, eux-mêmes inspirés du Séthos de l'abbé Terrasson paru à Paris en 1731, sont parfaitement interchangeables avec ceux de La flûte Enchantée (1791). Thamos ne s'étant pas maintenu au répertoire, Mozart écrira à son père : « Cette œuvre n'ayant pas réussi, elle se retrouve reléguée au rang des pièces discréditées. Il faudrait la redonner pour la musique seule ». C'est ce qu'il fit faire avec plus ou moins de bonheur et c'est précisément ce qu'Emmanuel Krivine réalise ce soir. Le premier des entractes instrumentaux, l'Entracte en ut mineur, illustre la conclusion de l'acte I où Phéron va usurper le trône de feu Ramsès avec l'appui de Mirza (La reine de la nuit) grande prêtresse des vierges du Soleil ; à trois doubles accords (annonçant ceux de La flûte enchantée) succède un allegro fébrile. Le second, l'Entracte en mi bémol majeur commente, à la fin du second acte, le noble caractère de Thamos (Tamino) qui s'exprime par un andante serein que viennent cependant troubler quelques syncopes des bassons illustrant la félonie de Phéron. Le troisième, l'Entracte en sol mineur et mélodrame se place à la fin de l'acte III. Mozart a découvert le genre du mélodrame dans la Médée de Georg Benda (1778). Il l'utilisera ici même dans Thamos, où il est précédé d'un allegro de 22 mesures soulignant les changements d'états d'âme de Saïs (Pamina). Il aura de nouveau recours au mélodrame dans Zaïde, puis y renoncera définitivement. Le quatrième, l'Entracte en ré mineur, ponctue un acte IV totalement confus avec un Allegro vivace assai tumultueux qui est un des sommets de la partition, hésitant constamment entre la tonalité mineure et majeure avant de se résoudre en ré majeur dans la coda, suggérant ainsi le triomphe du droit sur l'injustice dû à l'intervention de Thamos. Le cinquième et dernier, l'Entracte en ré mineur, est placé au milieu de l'acte V pendant lequel Thamos (Tamino) et Saïs (Pamina) sont proclamés héritiers légitimes du trône. On y entend un orage instrumental qui accompagne la chute du traître Phéron.

MOZART: GÉNIE FULGURANT

Le CONCERTO PER PIANOFORTE E ORCHESTRA N° 24 fait partie de la série des 15 concertos dits « grands concertos » que Mozart écrivit entre 1782 et 1786, quatre des années les plus prolifiques de sa vie viennoise, pendant lesquelles naquirent, entre autres, *Le nozze di Figaro*. Alfred Eisntein dira de ce concerto qu'il est plus « symphonique que concertant ». Il est vrai qu'avec cette série de grands concertos, Mozart a écrit de véritables micro-opéras, chargés d'une intensité dramatique rarement véhiculée jusque là. « *Le piano pleure, la flûte chante, la clarinette lui répond et les cordes grondent* » dans ce que d'aucun ont voulu considérer comme une vision prophétique de la révolution de 1789. Toujours est-il que le *Concerto n° 24* est le plus profond de tous les concertos pour piano de Mozart ; sans doute aussi, le plus célèbre. En le découvrant en 1799, le jeune Beethoven déclarera : « *Je ne serai jamais capable d'en écrire de tels* »...

La magnifique **Symphonie** N° **36** « **Linz** » a été composée dans des circonstances particulièrement rocambolesques. Fin octobre 1783, Mozart et Constance, sa femme, reviennent d'un séjour à Salzbourg. Une de leurs étapes les conduit à Linz où ils sont les hôtes du comte Thun, père d'un vieil ami viennois de Mozart et, un de ses plus indéfectibles soutiens. Son hôte ne résiste pas à l'envie de profiter du passage de Mozart pour lui demander de se produire en public. Et Mozart tenant particulièrement à le remercier accepte. Seulement voilà, il n'a rien à faire entendre. Il écrit à son père : « *Mardi 4 novembre, je donnerai ici un concert au théâtre, et, comme je n'ai pas avec moi la moindre symphonie, je me suis plongé par-dessus la tête dans une nouvelle qui devra être terminée d'ici là...». Trait particulièrement fulgurant du génie de Mozart, cette symphonie sera écrite en seulement trois jours!*



W-A MOZART

>> THAMOS, ROI D'EGYPTE K. 345

- 1. Entracte en ut mineur (Acte I) : Maestoso-Allegro
- 2. Entracte en mi bemol majeur (Acte II) : Andante
- 3. Entracte en sol mineur et mélodrame (Acte III) : Allegro
- 4. Entracte en ré mineur (Acte IV) : Allegro vivace assai
- 5. Entracte en ré mineur (Acte V) : final

>> CONCERTO POUR PIANOFORTE ET ORCHESTRE N° 24

- 1. Allegro
- 2. Larghetto
- 3. Allegretto

>> SYMPHONIE N° 36 « LINZ » EN UT MAJEUR, K. 425

- 1. Adagio-Allegro spirituoso
- 2. Poco adagio
- 3. Menuetto
- 4. Presto

LA CHAMBRE PHILHARMONIQUE - Emmanuel KRIVINE

Orchestre sur instruments d'époque

Andreas STAIER pianoforte

C'est en 1709 exactement que le claveciniste italien Bartolomeo Cristofori, conservateur des clavecins et épinettes du prince Ferdinand de Médicis, met au point un cembalo con piano e forte, c'est à dire un clavecin capable de reproduire les nuances piano et forte. En fait, la dénomination « clavecin » n'est qu'une référence à l'instrument le plus à la mode en ce début du XVIII^e siècle, car l'instrument de Cristofori est un instrument à cordes frappées alors que le clavecin est un instrument à cordes pincées. Cette trouvaille va continuer pendant vingt ans à se faire appeler cembalo, si bien qu'il est aujourd'hui presque impossible de savoir si des musiciens comme Scarlatti ou Vivaldi en ont eu connaissance en tant que tel. Le mot pianoforte n'apparaîtra qu'en 1732. En 1736, Johann-Sebastian Bach essaie pour la première fois les pianoforte de Gottfried Silbermann, fabriqués d'après les plans de Cristofori. La légende veut que le Cantor n'ait apprécié ni la sonorité ni la mécanique de ces nouveaux instruments, à tel point que Silbermann les aurait détruits à coups de hache, après son départ. Il faudra presque dix années à Bach pour changer d'avis sur ce nouvel instrument. Et c'est, in extremis, quelques mois avant sa mort, le 7 mai 1747

exactement, qu'il va finir par rendre un hommage public au pianoforte à l'occasion de sa visite chez le roi Frédéric II le Grand. Ce jour là, Johann-Sebastian Bach improvisa en effet, devant la cour de Potsdam, une fugue à trois voix sur un thème donné par le roi. Séduit par ce nouvel instrument, Frédéric II va en être le meilleur promoteur et va susciter, peu à peu, l'Europe entière l'intérêt compositeurs. A partir de cette année 1747, plusieurs facteurs vont s'investir dans la fabrication et améliorer la mécanique de

manière à donner au son plus de présence. En Angleterre, l'instrument va être doté d'une mécanique lourde qui lui conférera un son puissant ; en Autriche, c'est une mécanique légère qui est privilégiée pour produire un timbre plus feutré. C'est sur ces pianos fabriqués par les facteurs Zumpe, Tschudi, Broadwood, Stein ou Streicher que les premiers pianistes se produiront, bien qu'à la date de la mort de Bach, aucun musicien ne puisse encore s'honorer réellement du titre de pianiste. En 1762, Carl-Philipp-Emmanuel Bach, premier fils de Johann-Sebastian, sera le premier musicien à écrire spécifiquement des pièces pour le pianoforte. Mais c'est son frère Johann-Christian Bach, dont la personnalité charismatique était très appréciée des Londoniens, qui est considéré par son contemporain le musicologue Charles Burney, comme le véritable premier fortepianiste. Le premier concert public qu'il donnera sur un pianoforte aura lieu, à Londres, en juin 1768 sur un pianoforte carré Zumpe, dans une salle ayant plus la configuration d'un salon que d'une salle de concert. De fait, la faible sonorité de ces pianoforte ne permettait pas de se faire entendre dans de grandes

symphoniques. Seul le concerto pourra affirmer la présence d'un pianoforte sur une grande scène aux côtés de l'orchestre. Et là encore c'est Johann-Christian Bach qui sera le premier de ces compositeurs-interprètes à diriger depuis son pianoforte les derniers de ses 35 concertos pour clavier. Mozart fera de même et son ami Haydn lui emboîtera le pas, écrivant très rapidement pour le pianoforte. Muzio Clementi, compositeur et interprète célèbre en son temps, rédigera, quant à lui, l'une des premières méthodes d'apprentissage du pianoforte, méthode sur laquelle des générations de pianistes en herbe ont planché avec plus ou moins de bonheur. Avec l'arrivée des premiers pianoforte de la génération Zumpe et surtout Stein, le mot legato va prendre pour les compositeurs-interprètes une signification tout autre que celle qu'elle avait pour les clavecinistes. Ce jeu lié permet précision, naturel et élégance, autant de qualités associées à cette époque là au bon goût et que Mozart utilisera largement dans ses œuvres pour le pianoforte. C'est Johann-Andreas Stein qui sera son facteur de pianoforte préféré, et son nom reste aujourd'hui illustre chez tous les amateurs d'instruments anciens. En

salles, par ailleurs réservées à l'opéra ou aux concerts

inventant un nouveau type de piano, ce facteur d'orgues d'Augsbourg allait établir les fondements du jeu et des habitudes d'écoute de toute la scène musicale européenne. C'est lui qui créa la Prellzungenmechanik qui donnait un pianoforte au son léger et mélodieux. Mais Stein est surtout célèbre pour être le premier à avoir su fabriquer des instruments réellement adaptés aux exigences toutes nouvelles du récital. C'est en 1777 que Mozart visita, pour la première fois, l'atelier de Stein à Augsbourg afin d'y observer ses techniques de fabrication

et d'essayer ses pianos. Dans une lettre à son père, Mozart détaille longuement les qualités des pianoforte de Stein et le soin que ce dernier apporte à la réalisation d'une mécanique parfaite. Mozart est frappé par le fait que chacun des instruments de Stein est différent, ce qui signifie clairement que chacun est unique. Comme tous les facteurs de piano de cette époque, Stein comptait beaucoup sur les observations, les demandes et les suggestions des pianistes pour modifier et améliorer ses instruments. De nos jours, les pianistes sont habitués à des instruments qui font ce qu'on leur demande. Si, pour une raison ou une autre, le piano résiste, alors c'est la faute du technicien, non du pianiste. Au XVIIIe siècle, la situation était fort différente. Les pianos et la technique pianistique en étaient encore à leurs premiers balbutiements. Un musicien devait être doué de beaucoup d'imagination pour faire chanter ces nouveaux instruments. Deux siècles plus tard, même avec l'aide des meilleurs restaurateurs, un vieux Stein ne se joue pas tout seul. Bon nombre de ses vertus se cachent derrière une mécanique relativement primitive. C'est ce qui en fait tout le charme.

le pianoforte et Mozart



LA CHAMBRE PHILHARMONIQUE EMMANUEL KRIVINE

Née sous l'égide d'Emmanuel Krivine, la Chambre Philharmonique se veut l'avènement d'une utopie. Orchestre d'un genre nouveau, constitué de musiciens issus des meilleures formations européennes, la Chambre Philharmonique fait du plaisir et de la découverte, le cœur d'une nouvelle aventure en musique. L'architecture de cet orchestre est totalement inédite dans le paysage musical contemporain : en effet les instrumentistes et le chef s'y côtoient avec les mêmes statuts, le recrutement par cooptation privilégiant les affinités. Pour illustrer cette absence de hiérarchie souhaitée dans l'orchestre, Emmanuel Krivine tient à ce que sa fonction de chef d'orchestre ne soit pas isolée de celle des autres musiciens, comme c'est habituellement le cas.

Sur l'antenne d'une grande chaîne de radio nationale, il insistait même sur le fait qu'il n'y avait aucune raison objective pour que la fonction de chef soit mise en vedette par rapport à celle des autres musiciens.

Cet orchestre a pour autre particularité de fonctionner autour de projets spécifiques et ponctuels.

La Chambre Philharmonique apparaît ainsi comme un lieu de recherches et d'échanges où l'on s'efforce d'adapter les effectifs, les instruments et les techniques historiques aux répertoires abordés. Depuis ses récents débuts à la Folle journée de Nantes en 2004, l'orchestre a connu un engouement partout renouvelé, notamment en se produisant aux côtés de solistes comme Andreas Staier, Alain Planès, Sandrine Piau... faisant affluer les sollicitations. Preuve que l'utopie est parfois un extraordinaire horizon...

Mécénat Musical Société Générale est le mécène principal de la Chambre Philharmonique

La Chambre Philharmonique est subventionnée par le Ministère de la Culture et de la Communication. Production: Instant Pluriel



ANDREAS STAIER pianoforte

A l'occasion d'un concert qu'il allait donner au Canada, le magazine La Scena le définissait ainsi :

« Andreas Staier reste un être d'exception

dans le monde de la musique classique. En effet, sa virtuosité et sa sensibilité exceptionnelles lui permettent de mener de front une carrière internationale de claveciniste et de fortepianiste (...) C'est un grand interprète, à cheval sur les siècles, un phare pour la prochaine génération ». Andreas Staier, né en 1955 à Göttingen, a étudié le piano et le clavecin à Hanovre et à Amsterdam. Claveciniste de Musica Antiquia Köln de 1983 à 1986, il s'est, depuis lors, entièrement consacré à sa carrière de soliste, avant tout au pianoforte et au clavecin, deux instruments également importants à ses yeux. Il déclare : « Je suis tombé amoureux de la sonorité du clavecin et me suis tout de suite passionné pour le répertoire. Bien sûr, en tant que pianiste, je connaissais les œuvres de Bach, mais la découverte des compositeurs anglais virginalistes m'a enthousiasmé » Il découvre le pianoforte au fil des ans et demeure séduit par la palette sonore de l'instrument. Il considère d'ailleurs les deux instruments comme complémentaires « La perception que l'on a de Mozart ou de Beethoven se trouve transformée quand on connaît intimement le répertoire qui les précède. Les Variations Diabelli de Beethoven se présentent sous un nouvel éclairage si on connaît les cycles de variations de William Byrd et les Variations Goldberg

Il se produit régulièrement en concert avec Concerto Köln, l'Akademie für alte Musik

Berlin ou l'Orchestre des Champs-Elysées ainsi que divers orchestres symphoniques quand il joue le piano. Dans le domaine de la musique de chambre et du lied, Andreas Staier travaille avec le ténor Christoph Prégardien, le flûtiste Pedro Memelsdorff, le pianiste Alexei Lubimov ou le violoncelliste Jean-Guihen Queyras. Ses nombreux enregistrements ont été couronnés par plusieurs prix internationaux. De cette production déjà importante, on retiendra, entre autres: Musique hispanique du padre Antonio Soler, les Sonates de Clementi, les Partitas de Bach, des Concertos pour pianoforte de Dussek, John Field et Mozart avec l'orchestre Concerto Köln, les *Lieder* de Schumann avec le ténor Christoph Prégardien.

Il enregistre maintenant chez Harmonia Mundi France, chez qui son premier album Mozart a reçu plusieurs prix. Il est l'invité régulier des grandes salles de concert et des plus prestigieux festivals en tant que concertiste au clavecin, au pianoforte ainsi qu'au piano. En 2002, il a reçu le Prix de la critique allemande décernée pour récompenser l'ensemble de sa carrière.

COMPOSITION DE LA CHAMBRE PHILHARMONIQUE POUR CE SOIR

Violons 1 Peter Hanson, Martin Reimann, Jasmine Eudeline, Jayne Spencer, Cécile Rouviere, Miho Kamiya, Anne Millischer. Violons 2 Gilone Gaubert-Jacques, Yuki Koike, Anne Maury, Meike Augustin, Cécile Mille, Corrado Lepore, Fabien Roussel. Altos Silvia Simionescu, Laurent Muller, Lucia Peralta, Pierre Vallet, Serge Raban. Violoncelles Frédéric Baldassare, Emmanuel Girard, Elena Andrevev, Isabelle Saint-Yves. Contrebasses David Sinclair, Joseph Carver, NN. Flûte Alexis Kossenko. Hautbois Christian Moreaux, Antoine Torunczyk. Clarinettes Nicola Boud, Markus Springer. Bassons Aligi Voltan, David Doucot. Cors Pierre-Yves Madeuf, Emmanuel Padieu. Trompettes Philippe Genestier, Jérôme Prince. Timbales Aline Potin.

de Bach. »



Coupole octogonale d'une église baroque de Salzbourg

Pierre Cao

Joseph II, Empereur d'Autriche faisant de la musique avec ses filles

En réalité, du début à la fin de sa vie, Mozart n'a jamais cessé d'écrire de la musique sacrée. C'est à l'âge de 9 ans, à Londres, qu'il écrit sa première œuvre sacrée le motet *God is our refuge K. 20*, à l'intention du British Museum (où la partition se trouve toujours d'ailleurs) et sa dernière œuvre sera son célèbre Requiem. Il y a pour expliquer cette production continue une raison très simple : son métier. Il est, en effet, pendant la majeure partie de sa vie, musicien d'un prince de l'église. Le seul temps d'arrêt qu'il marquera dans sa production sacrée sera pendant sa période viennoise et encore cela viendra-t-il après ce chef-d'œuvre qu'est la *Grande Messe en ut mineur*.

SALIERI ET MOZART

La MESSE EN RÉ MAJEUR dite « MESSE DE L'EMPEREUR » de Salieri, composée en 1804, est écrite dans la tradition des messes à Vienne à la fin du XVIII^e siècle, aussi bien dans le traitement des voix que des instruments. Le fait qu'une brève citation de l'hymne de l'empereur de J. Haydn soit intégrée dans la partition donne à cette messe son nom de Kaisermesse (Messe pour l'Empereur). L'œuvre sacrée de Salieri comprend plus d'une centaine d'œuvres, Salieri déploie ici un métier sûr dans le contrepoint et le style concertant, avec des interventions solistes au ton séduisant voire galant. Cette Messe en ré est, comme il était convenu de dire à l'époque, de belle ampleur et noble facture. La Messe nº 14 en ut majeur dite « Messe du Couronnement » fait partie des œuvres sacrées de Mozart les plus populaires et les plus jouées avec la Grande Messe en ut mineur et le Requiem. Pour le concert de ce soir, Pierre Cao a choisi d'enrichir le déroulement classique de cette messe en y introduisant un offertoire après le Gloria, une sonate d'église après le Credo et un motet entre le Benedictus et l'Agnus, comme cela se pratiquait assez couramment à l'époque du compositeur. C'est, dans les premiers jours du printemps 1779, que Mozart acheva la composition de cette messe commencée à Munich fin 1778. La tradition veut qu'elle ait été jouée à l'occasion du couronnement de la statue de la Vierge de Maria-Plain, église située sur les hauteurs de Salzbourg et pèlerinage très fréquenté en raison des pouvoirs miraculeux de la Vierge. Mozart aurait écrit cette messe en manière d'offrande musicale à cette Vierge miraculeuse, à la suite d'un vœu qu'il aurait lui-même fait. Quelle que soit sa genèse, cette œuvre, d'une splendeur tout à fait unique, constitue un sommet dans la production musicale sacrée de Mozart pendant sa période à Salzbourg. Sa verve festive, sa richesse de contraste, sa puissance et sa majesté, son inventivité musicale poussée jusqu'à la plus extrême finesse et sa force mélodique ne peuvent être comparées à aucune autre. Car il ne faut pas s'y tromper : la théâtralité, qui lui a été si souvent reprochée, et la facilité apparente avec laquelle se déverse un flot musical continûment étincelant cache une très grande richesse du détail et une parfaite maîtrise musicale. Mozart semble avoir eu d'ailleurs luimême une assez haute opinion de cette œuvre puisque c'est une des partitions qu'il choisira d'emporter dans ses bagages, lors de l'important voyage qu'il fit à Munich en 1781 dans l'espoir d'obtenir un poste permanent à la cour de Bavière. Cette messe annonce de nombreux opéras futurs à commencer par *Idemeneo* qui verra le jour en 1781 précisément et laissera des traces dans de nombreux autres comme *Le* Nozze di Figaro. Du point de vue de la forme, la Messe du Couronnement est très ramassée dans le temps (25 à 30 minutes de musique) un peu sur le modèle de celles que Mozart était tenu de composer pour son employeur le Prince de Colloredo, archevêque de Salzbourg, dont il écrit : « Colloredo n'aime pas les messes longues, même la messe la plus solennelle ne doit pas durer plus de trois quart d'heure ». Ici Mozart semble compenser cette concision, que personne ne lui impose cette fois, mais qui correspond aussi au goût autrichien en général, par un effectif assez riche : 2 hautbois, 2 cors, 2 trompettes et timbales, les violons et la basse avec possibilité de doubler les trois voix graves du chœur de trois trombones. Le Kyrie est en 3 parties, un motif majestueux aux chœurs encadrant un duo très mélodique de l'alto et du ténor. Le Gloria est particulièrement dynamique avec une alternance de tutti et de soli d'une grande charge émotionnelle s'infléchissant sur le verset Qui tollis. Le Credo obéit lui aussi à une construction symétrique avec, en son centre, un Et incarnatus très émouvant et recueilli. Dans la majesté du Sanctus, on retrouve un motif obstiné des cordes qui rappelle celui déjà entendu dans le Kyrie. Dans le Benedictus, en opposition au précédent comme il est d'usage, on retrouve tendresse et intimité servies par une ritournelle orchestrale qui évoque un rondeau à la française. L'Agnus Dei a été souvent présenté comme la préfiguration du célèbre air « Dove sono» de la Comtesse dans Le Nozze di Figaro.



SALIERI ET MOZART

ANTONIO SALIERI

- >> MESSE EN RÉ, DITE « MESSE DE L'EMPEREUR »
 - 1. Kyrie. 2. Gloria 3. Credo 4. Sanctus 5. Benedictus 6. Agnus Dei

WOLGANG-AMADEUS MOZART

- >> MESSE N° 14 EN UT MAJEUR, K. 317 DITE « MESSE DU COURONNEMENT »
 - 1. Kyrie
 - 2. Gloria
 - 3. Offertoire Misericordias Domini (KV 222)
 - 4. Credo
 - 5. Sonate d'église en do majeur (KV 329)
 - 6. Sanctus
 - 7. Benedictus
 - 8. Motet Ave verum corpus (KV 618)
 - 9. Agnus Dei

CHŒUR ARSYS BOURGOGNE

Pierre CAO direction

ENSEMBLE STRADIVARIA

Daniel CUILLER direction

Gerlinde SÄMANN soprano
Britta SCHWARTZ alto
Hans-Jörg MAMMEL ténor
Cornelius HAUPTMANN basse

COMPOSITEURS

Antonio Salieri est né à Legnago Veneto près de Vérone le 18 août 1750 et mort à Vienne le 7 mai 1825. Dès l'âge de 15 ans il étudie le chant et la théorie à Venise. En 1766, son maître Florian Gassmann, l'emmène à Vienne, où il était musicien de l'empereur Joseph II d'Autriche. Il lui enseigne la composition et le présente à Gluck, alors très puissant à Vienne, qui devient son maitre à partir de 1769 et l'aida beaucoup en présentant comme étant sien le premier opéra de Salieri, Les Danaïdes. A la mort de Gassmann en 1774, Salieri devint compositeur de la cour d'Autriche et directeur de l'opéra italien puis, à partir de 1788, Maître de chapelle de l'empereur. Pour assurer les représentations de ses opéras, il voyagea beaucoup, se rendit à Milan, Venise, Rome et Paris et y rencontra les compositeurs les plus importants de son temps. Pendant 50 ans il influença la vie musicale de Vienne, alors capitale mondiale de la musique, et eut de très nombreuses activités. C'est lui qui créa le conservatoire de musique de Vienne et en rédigea les statuts. C'est lui qui dirigea La Création de Haydn lors de la dernière apparition publique de ce dernier le 27 mars 1808. Il aura de nombreux et prestigieux élèves dont, par exemple, Beethoven, Schubert, Liszt, Hummel, Süssmayr, Reicha, Moscheles, Czerny, Meyerbeer et Franz-Xaver-Wolfgang Mozart (le second fils de Wolfgang Amadeus Mozart). C'est à sa demande, en 1824, que Salieri sera démis de ses fonctions pour raison de santé (il souffrait d'une grave maladie mentale). Malgré son importante production musicale (une vingtaine d'opéras, 4 messes, 3 Te Deum, 2 oratorios, plusieurs concerto et variations, une symphonie, un octuor à vent, un quatuor à cordes...) et la notoriété de ses élèves, la musique de Salieri sera très vite oubliée. La rumeur l'accusant d'avoir organisé la mort de Mozart y est évidemment pour beaucoup. Cette accusation a été relayée au XIXe siècle par la nouvelle de Pouchkine, Mozart et Salieri, dont Rimski-Korsakov a tiré un opéra, puis au XX^e siècle par la pièce de Peter Schoffer Amadeus, et le film de Milos Forman du même nom. En réalité, cette accusation n'est basée sur aucun fait. On sait aujourd'hui, de façon certaine, que le fameux mystérieux commanditaire du Requiem de Mozart à l'origine de cette rumeur, s'il a bien existé, n'avait rien à voir avec Salieri. C'était le fils du maire de Vienne qui agissait pour le compte du comte Walsegg-Stuppach, un petit seigneur provincial qui avait pour mauvaise habitude de s'attribuer les créations qu'il commandait aux compositeurs pour mieux briller aux yeux de sa maisonnée. Après la mort de Mozart, Salieri s'évertua même à faire connaître sa musique dont il avait été un des rares à reconnaître le génie de son vivant. Il n'en reste pas moins que Salieri n'a jamais pu s'empêcher de toujours se poser en rival de Mozart! Il critiquait, parait-il, beaucoup ses contemporains. Aujourd'hui, on redécouvre avec bonheur des pièces comme l'extraordinaire 26 variations sur La folia di Spagna. Le 3 août 1778, son opéra L'Europa riconosciuta fut donné lors de l'ouverture de la Scala Milan. Il le fut, à nouveau, lors de la récente réouverture, après travaux, de la Scala en 2004.



Antonio Salieri arborant ses décorations deux ans avant sa mort, en 1823



Wolfgang-Amadeus Mozart portrait posthume peint par Barbara Krafft en 1819

En cette année de 250^e anniversaire de la naissance de Mozart, cette courte biographie va tenter d'apporter des éléments peu soulignés habituellement. Né le 27 janvier 1756 à Salzbourg, l'enfant est baptisé Joannes Chrysost(omus) Wolfgangus Theophilus. Theophilus signifiant en grec aimé des dieux, ce prénom va devenir rapidement celui par lequel ses proches préféreront l'appeler. Cela se traduira en allemand par Gottlieb, en italien par Amadeo, en latin par Amadeus et en français par Amadée. Dès l'âge de 3 ans, le jeune enfant, presque encore un bébé, s'amuse sur le clavecin de sa sœur Nannerl « à chercher des notes qui s'aiment » selon sa propre expression. Son père Leopold, qui est lui-même musicien, remarque dès ce moment chez l'enfant une faculté de concentration, de mémoire et des dons musicaux remarquables dont une justesse d'oreille absolue. A 6 ans, on le sait, il écrit ses premières compositions et son père l'exhibe en compagnie de sa sœur au violon, dans toutes les villes européennes. Le public ne s'y trompe pas et acclame très vite ces « animaux de foire » d'un genre nouveau. Très vite, Leopold Mozart passe des théâtres de prodiges et des salons princiers aux grandes cours monarchiques européennes. Une première tournée est organisée dès 1762 qui mène le jeune enfant de Madrid à la Cour Impériale de Vienne. La seconde tournée durera 3 ans (1763-1766) et passe par Manheim, Francfort, Bruxelles, Paris, Londres (où il découvre la musique de Johann-Christian Bach), La Haye, Amsterdam, Lyon, Genève. Il a 10 ans quand il se prend de passion pour la musique de Johann-Christian Bach et de Johann Schobert dont il ne cachera jamais les influences. De 1766 à 1769, il compose plusieurs opéras tout en poursuivant ses études avec Haydn avec lequel commence à se développer, une amitié durable. De 1769 à 1773, il fait 3 voyages en Italie où il approfondit la technique de l'opéra. En 1773, il entre comme premier violon au service de l'archevêque de Salzburg, qu'il quittera en 1781 après toute une série de conflits. Mozart s'installe alors à Vienne pensant y vivre de ses compositions, mais il mène alors une existence précaire devant donner des leçons pour vivre. En 1782, il épouse Constanze Weber dont il aura six enfants. Deux survivront. Karl Thomas qui fera carrière dans l'administration et Franz-Xaver-Wolfgang qui choisira la musique et n'hésitera pas à signer ses œuvres du nom se son père Wolfgang-Amadeus Mozart! Tous deux furent célibataires et n'eurent aucune descendance. Au tournant de 1783-1784, Mozart adhère à la franc-maçonnerie, compose quelques œuvres spécifiques pour cette confrérie et teinte son discours musical d'une grande gravité. C'est l'époque où ses difficultés existentielles le font sombrer dans un désespoir profond ; malgré quelques triomphes à Prague avec Les Noces de Figaro et Don Giovanni, Vienne reste insensible à son génie et les succès de Cosi fan tutte et de La Flûte Enchantée arriveront trop tard. Harassé par le travail, il meurt le 5 décembre, laissant son Requiem inachevé. La dépouille de Mozart est enterrée au cimetière St Marc de Vienne, non pas dans une fosse commune, comme on le dit souvent de façon erronée, mais dans une fosse communautaire, expression qui désignait une fausse privée, payée à l'avance pour contenir 10 personnes (8 adultes et 2 enfants) et partagée par la famille Mozart et leurs amis. Ceci dit, l'endroit exact où W-A Mozart a été inhumé demeure un mystère et des examens d'ADN sont toujours en cours pour authentifier le corps retrouvé qui est présumé être le sien.



GERLINDE SÄMANN

Gerlinde Sämann est née aveugle à Nüremberg en 1969. Elle étudie le chant et le piano au Conservatoire Richard Strauss à Munich et travaille avec les professeurs Karl-Heinz Jarius, Henritte Mayer-Ravenstein et Selma Aykan. Elle a également obtenu un diplôme comme thérapeute en respiration selon la méthode de Ilse Middendorf. Son répertoire va des œuvres de musique ancienne jusqu'à l'avant-garde en passant par le lied, l'oratorio baroque, classique et romantique.

Pour son travail artistique, Gerlinde Sämann a reçu une bourse de la ville de Munich en 2000. Dans le cadre du Festival d'Opéra qui s'est tenu au Château de Rheinsberg l'artiste a chanté dans La Voix Humaine de Francis Poulenc, sous la direction de Arila Siegert. Cette production a été reprise à l'Opéra d'Aixla-Chapelle durant la saison 2000/2001. Aux Folles Journées de Nantes, elle chante avec le Chœur Accentus.

Elle a aussi chanté la partie soprano dans le Gloria de Poulenc au Schauspielhaus de Berlin avec le Dresdner Kreuzchor et a participé au festival de Styriartre, Festa da Musica Lisboa, aux Rencontres Musicales de Vézelay, comme soliste avec le Chœur Accentus, le Mittelalter-Ensemble Estampie, l'Armonico Tributo Austria, Arsys Bourgogne, etc.

En 2002 elle a interprété les Cantates pour Solistes de J. S. Bach à l'Opéra de Rouen. En 2002/2003 elle s'est produite en tournée au Theater Neumarkt (Zürich) dans le Stabat Mater de Pergolese, mis en scène par Otto Kukla.

En 2004, elle interpréte Euridice dans Orphée et Euridice de Gluck à l'Opéra de Rostock.

Beaucoup de ses concerts ont été retransmis par nombre de radios européennes et elle a enregistré de nombreux CD des productions que nous venons de citer.

BRITTA SWCHARTZ

L'alto allemande Britta Schwarz a étudié à Berlin avec Christa Niko puis à Dresde avec Christian Elssner et Hartmut Sabel. Elle est lauréate des concours Antonin Dvorak de Karlovy Vary, Robert Schumann de Zwickau et Walter Grumer de Londres. Britta Schwarz s'est produite avec des orchestres renommés tels que l'Orchestre Philharmonique de Berlin, la Staatskapelle de Dresde, La Dresdner Philharmonie, le Concertgebouw d'Amsterdam, le Stuttgarter Philharmoniker, the Academy of Saint Martin in the Fields, sous la direction de chefs tels que Philippe Herreweghe, Milan Horvat, Michel Plasson, Helmuth Rilling, Jörg Peter Weigle, Bruno Weil et Marek Janowksi.Britta Schwarz a une prédilection pour le lied allemand qu'elle chante accompagnée notamment par le pianiste Camillo Radicke. C'est qu'en 2000, elle a donné douze récitals de lieder, dans le cadre du cycle Lied 2000 à Dresde. Elle a chanté dans presque tous les pays d'Europe, ainsi qu'au Canada, au Japon et aux États-Unis. Depuis plusieurs années, elle se consacre intensivement à la musique baroque, avec le Freiburg Barockorchestrer, le Cantus Cölln, Musica Antiqua Köln, Batzdorfer Hofkapelle, Akademie für Alte Musik Berlin, le Rias Kammerchor et avec des musiciens tels que Reinhard Goebel, Marcus Creed, Gustav Leonhardt, Ludger Remy et le luthiste Stefan Maes.



HANS-JÖRG MAMMEL

Il est très réputé comme chanteur de concert en Allemagne et dans les pays avoisinants et s'est produit à des festivals importants comme Utrecht, Schwetzingen, Schleswig-Holstein, Jerusalem, Breslau, Bruges et Vienne avec des chefs comme Thomas Engelbrock, Sigiswald Kuijken, Ivan Fischer, Hans Zender, Philippe Herreweghe et Ivor Bolton.



CORNELIUS HAUPTMANN

Né à Stuttgart, il commence ses études à l'école supérieure de musique de sa ville natale où il obtient en 1982 un diplôme. Il travaille ensuite avec Jakob Stämpfli au Conservatoire de Berne et suit des cours avec Dietrich Fischer-Dieskau, Hans Hotter, Eric Tappy et Elisabeth Schwarzkopf, avec laquelle il travaille depuis. Il obtient de nombreux prix et des distinctions à des concours internationaux de chant. En1982, Cornelius Hauptmann débute à l'Opéra de Stuttgart où il est membre de l'Ensemble de Solistes jusqu'en 1986. Entre 1986 et 1989 il chante dans les troupes des Opéras d'Heidelberg et de Karlsruhe. Aujourd'hui, il travaille comme chanteur indépendant et se produit sur de nombreuses scènes d'Opéras : Munich, Berlin, Leipzig, Bonn, Paris (Châtelet et Bastille), Lisbonne, Lyon, Amsterdam, Madrid sous la direction des plus grands chefs dont Lorin Maazel, Kent Nagano, John-Eliott Gardiner, Nevill Marriner, Marek Janowski, Zubhin Mehta... Il se produit souvent en récital avec piano ou orchestre sous la baguette de chefs tels que Helmut Rilling, Kurt Masur, Michel Corboz, Michael Tilson-Thomas, Christopher Hogwood, Nikolaus Harnoncourt, John-Eliott Gardiner, Leonard Bernstein, Pierre Boulez, Trevor Pinnock, Sigiswald Kuijken. Il a réalisé de nombreux enregistrements parmi lesquels on citera Das Paradies und die Peri de Schumann avec Gardiner (DG), le Stabat Mater de Haydn avec Pinnock (DG), *Oedipe* de Georges Enesco avec Foster (EMI), La Flûte Enchantée avec Norrington, le Requiem et la Messe en ut de Mozart avec Bernstein (DG), la Missa Solemnis de Beethoven avec Herreweghe. Sa passion pour le lied allemand l'a conduit à enregistrer ceux de Carl Loewe, Franz Schubert, Friedrich Silcher, Mozart et Hofmeister; il envisage aujourd'hui d'enregistrer Le Voyage d'hiver de Schubert, ainsi que des lieder de Brahms et de Schumann.



PIERRE CAO

chef d'orchestre et chef de chœur

« Un musicien européen hors pair et d'une grande humanité qui, de Bourgogne en Catalogne, sillonne les partitions et partage son savoir-faire »

D'origine luxembourgeoise, Pierre Cao a effectué ses études d'écriture et de direction d'orchestre au conservatoire royal de Bruxelles où il a obtenu, entre

le diplôme supérieur de direction d'orchestre. Passionné dès son plus jeune âge par la voix, il dirige, à 18 ans, la chorale populaire des ouvriers de Dudelange, son premier contact avec un chœur. En 1968, il est lauréat du concours international des chefs d'orchestre « Nikolai Malko » de Copenhague et il est appelé par Louis de Froment à la direction de l'Orchestre de Radio Télé Luxembourg. A partir de ce moment, Pierre Cao mène simultanément une double carrière de chef d'orchestre et de chef de chœur. Tout en dirigeant le grand répertoire symphonique et lyrique, il milite sans compter pour créer des chœurs amateurs, animer des ateliers vocaux, former des chefs de chœur. Son rôle dans ce domaine, au niveau européeen est unanimement reconnu. Il a d'ailleurs été à l'initiative de la création de l'Institut Européen du Chant Choral (INECC). Aujourd'hui, toute une génération de chefs installés en Belgique, en France, ou bien encore en Espagne peut se prévaloir de son enseignement. Il a dirigé plusieurs ensembles vocaux

de grande qualité avec lesquels il a abordé la plupart des chefs-d'œuvre du répertoire choral, de la renaissance à nos jours. Grâce à cette expérience, Pierre Cao est régulièrement invité à diriger des ensembles prestigieux : le Concerto Köln, le Rias Kammerchor de Berlin, l'orchestre Philharmonique et l'orchestre de chambre du Luxembourg, l'orchestre de la Cité de Barcelone, l'orchestre Capricio Basel en Suisse, etc... Passionné par le baroque, il réalise de nombreuses productions avec des ensembles spécialisés tels que La Grande Ecurie et la Chambre du Roy, Stradivaria, le Ricercar Consort, Le Concerto Armonico de Budapest, Les Agremens de Namur ou La Fenice. En 1999, il crée le chœur professionnel Arsys Bourgogne qu'il dirige depuis lors. Il assure également la direction artistique du festival les Rencontres Musicales de Vézelay et occupe la fonction de professeur de direction à l'école supérieure

de musique de la Catalogne, à Barcelone.



CHŒUR ARSYS BOURGOGNE

Apparu sur la scène artistique en octobre 1999, sous l'impulsion de la Région Bourgogne et du Ministère de la Culture, le chœur professionnel Arsys Bourgogne développe, sous la direction de Pierre Cao, un projet original reposant sur la mise en valeur de cinq siècles de répertoire vocal. Ses productions le conduisent, au fil des répertoires sélectionnés, à nouer des collaborations avec diverses formations musicales comme l'Ensemble Baroque de Limoges, la Fenice, le Concerto Köln, les Basses Réunies, l'Arpeggiata ou Il Fondamento. La production de l'enregistrement par le label K 617 des Vêpres pour le Père La Chaise de Pierre Menault (1642-1694) a lancé la dynamique discographique du Chœur. Depuis lors, les productions des Motets de Bach, celles des Vêpres à la chapelle impériale à la cour de Vienne sous Charles VI et celles de La musique au Dôme de Salzbourg consacrées à Heinrich Ignaz Franz von Biber ont fait l'objet d'enregistrements discographiques de grande qualité. Arsys Bourgogne développera par ailleurs à Vézelay, dans ses locaux réhabilités, une activité de colloques et de séminaires. Pierre Cao y proposera également une pédagogie et une formation spécifique auprès des chefs de chœur professionnels en provenance de toute l'Europe. Arsys Bourgogne développe son activité en collaboration étroite avec le Centre d'Art Polyphonique de Bourgogne et les autres opérateurs

Arsys est subventionné par le Conseil Régional de Bourgogne et le Ministère de la Culture et de la Communication (DRAC Bourgogne), avec le soutien du Conseil Général de l'Yonne.

COMPOSITION D'ARSYS BOURGOGNE POUR CE CONCERT

Sopranos Gloria Fernandez i Blanco, Marie Griffet, Armelle Jacques, Cyprile Meier, Edwige Parat, Marie-Pierre Wattiez. Altos Philippe Barth, Bertrand Dazin, Eric De Fontenay, Sophie Toussaint-Primard,

Thi-Lien Truong, Fabienne Werquin. Ténors Lluis Arguijo, Romain Champion, Jérôme Cottenceau, Branislav Rakic, François Roche, Etienne Vandier. Basses Jean-Bernard Arbeit, Matthieu Heim, Ioannis Idomeneos, Jean-Christophe Jacques, Christophe Sam, Xavier Sans i Fortuny.



ENSEMBLE STRADIVARIA

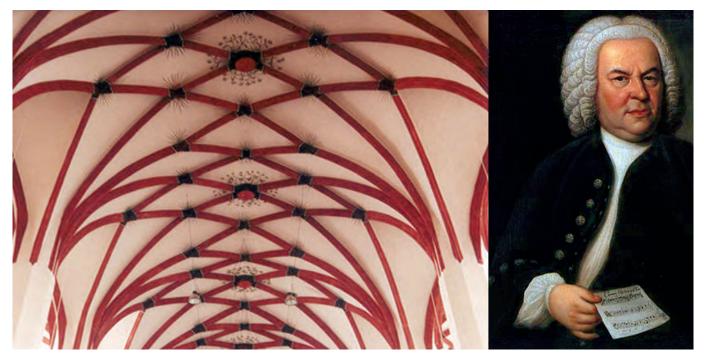
Lorsqu'en 1987 Daniel Cuiller, fonde l'ensemble Stradivaria, il n'imagine pas le formidable succès qu'il connaîtra et de la réputation de premier plan qu'il défendra au niveau international. Cette formation dont la composition varie en fonction du répertoire, réunit des membres toujours choisis en raison de leur spécialisation, de leur engagement dans la recherche musicale, et de la grande qualité de l'instrument dont ils jouent. Ce travail en profondeur de chacun des interprètes fait que l'on parle maintenant du « son Stradivaria », un son riche, brillant, vivant, emprunt de tendresse et de poésie que l'on reconnaît immédiatement. Stradivaria, c'est d'abord un répertoire pour cordes, qui s'étend de la sonate depuis les années 1630 aux concertos de l'école vénitienne du 18e siècle. Avec le baroque comme référence stylistique, l'ensemble n'hésite cependant pas à étendre son répertoire à la musique classique ou romantique. Ses nombreux enregistrements font désormais référence.

COMPOSITION DE L'ENSEMBLE STRADIVARIA POUR CE CONCERT

Violon I Daniel Cuiller, Laëtitia Gillardot, Emmanuel Schricke, Anne Chevallerau, Emmanuelle Barré. Violon II François Costa, Andrée Mitermite, Marie-Claude Lebey, Ivane Le. Alto Sophie Cerf, Myriam Bis Cambreling, Martha Paramo. Violoncelle Emmanuel Jacques, Claire Gratton, Annabelle Luis.

Contrebasse Brigitte Quentin, Luc Devanne Hautbois Jean-Marc Philippe, Clémentine Humeau. Bassons Augustin Humeau, Emmanuel Vigneron. Cors Claude Maury, Philippe Genestier Trompettes Claude Maury, Philippe

Jean-Baptiste Lapierre, Jean-Paul Leroy. Trombones Julien Lucchi, Frédéric Lucchi Timbales Isabelle Villevieille



Les voûtes de la Thomaskirche de Leipzig

J. S. Bach en 1748 peint par Elias Gottlob Haussmann

Le programme de ce soir est principalement composé de Cantates. Composition profane ou sacrée d'origine italienne (première moitié du XVIIIe siècle), la cantate est destinée à une ou plusieurs voix solistes et un ensemble instrumental plus ou moins important selon les époques ou les occasions. Il en existe de nombreuses variantes, ne serait-ce que dans la première moitié du XVIIIe siècle. Chez J. S. Bach comme chez la plupart de ses compatriotes, la cantate était chantée en allemand et comprenait de un à quatre solistes. La structure faisait se succéder chœurs (notamment des chorals), récitatifs et airs. Les trois cantates choisies ce soir ont été écrites par J. S Bach pendant sa troisième année (1725-1726) en tant que *Kappelmeister* à la Thomaskirche de Leipzig, poste très austère qu'il occupa pourtant pendant 27 années, de 1723 à sa mort, et où il était tenu de fournir une cantate par dimanche et où il lui était interdit de jouer de l'orgue, ce qui, on s'en doute, n'était pas tout à fait dans ses aspirations. Ces trois cantates que J. S. Bach lui même a intitulé *Dialogus*, ou *Concerto in dialogo*, font partie d'une série plutôt que d'un genre qui voit deux entités allégoriques s'imposer : Jésus (incarné par une basse) et l'Âme (chantée par une soprano). Patrick Cohën-Akenine, qui les a réunis en un seul concert, a voulu poursuivre ce dialogue en l'étendant au clavecin et l'orgue, si chers à Bach, et en établissant des correspondances entre les œuvres.

LES CANTATES EN DIALOGUE

La cantate ICH GEH' UND SUCHE MIT VERLANGEN (Je vais et te cherche ardemment!) BWV 49, écrite en 1726 pour le 20^e dimanche de la Trinité, est une cantate en dialogue pour soprano et basse. Il s'agit de la dernière cantate que Bach écrit avec un violoncelle piccolo. La sinfonia d'introduction sera reprise presque intégralement dans le troisième mouvement du Concerto pour clavecin en mi majeur BWV 1053. Tirée de la parabole du repas nuptial, le texte transforme les échanges amoureux des fiancés en un dialogue entre le Christ et l'âme. De caractère plutôt radieux, la parobole raconte comment, pendant que le père part à la recherche des invités de la noce, le fils transforme la recherche de son épouse en recherche de l'âme par le Christ. La métaphore est assez complexe mais elle permet à Bach de concentrer en une seule pièce quelques uns de ses plus beaux arias. Elle se termine par un magnifique duo dans lequel Jésus parle de la consommation du mariage alors que l'âme reprend un passage du choral Wie schön leuchtet der Morgenstern.

La cantate **Liebster Jesu, Mein Verlangen** (*Jésus bien aimé, objet de mes désirs*), BWV 32, passe pour être la plus parfaite des cantates en dialogue de Bach. Elle met en scène de façon sophistiquée un Jésus âgé de 12 ans et l'Âme qui incarne l'effroi de Marie face à la perte future de son fils. La magnifique *sinfonia* introductive est un dialogue entre l'âme et le hautbois : un véritable adagio de concerto où les arabesques mélodiques expriment l'amour de l'âme (Marie), à qui le futur Christ répond que « *sa place est dans la demeure du père* ». Cette cantate sur un texte de Georg-Christian Lehms fut donnée le 13 Janvier 1726, 1^{er} dimanche après l'Epiphanie.

Le Concerto Pour CLAVECIN EN FA MINEUR, BWV 1056, écrit dans une tonalité obscure et particulièrement expressive, prolonge l'invitation au questionnement de l'âme souhaité par Bach dans le rapprochement de ses Cantates en dialogues.

Dans la cantate **SELIG IST DER MANN...**BWV 57, Bach met en musique le verset : « Heureux homme, celui qui supporte l'épreuve... sa valeur une fois reconnue il recevra la couronne de vie que le Seigneur a promise à ceux qui l'aiment ». Cette Cantate de Noël, sur un texte de Georg Christian Lehms a été donnée à Leipzig le lundi 26 Décembre 1725, qui se trouvait être aussi le jour de la saint Stéphane. C'est la raison pour laquelle le sacrifice de Stéphane et sa rédemption s'y trouve évoquée. La cantate s'articule autour de ces deux moments avec pour l'aria de l'âme des réminiscences de la Messe en Si et une mélodie finale que beaucoup reconnaîtront certainement.

De Bach qu'il interprète ce soir, Patrick Cohën-Akenine aime à dire : « L'œuvre de J. S. Bach se caractérise par une grande maîtrise et un parfait équilibre rythmique et mélodique. C'est un bonheur d'interpréter sa musique ; elle élève notre esprit et nous améliore. Sa foi et sa passion pour la vie sont communicatives ».



JOHANN-SEBASTIAN BACH

CONCERTO IN DIALOGO

dialogue de l'Âme et de Jésus

>> CANTATE BWV 49

« Ich geh' und suche mit Verlangen » (Je vais et te cherche ardemment !)

>> CANTATE BWV 32

« Liebster Jesu, mein Verlangen » (Jésus bien aimé, objet de mes désirs)

>> CONCERTO POUR CLAVECIN EN FA MINEUR, BWV 1056

>> CANTATE BWV 57

« Selig ist der Mann... » (Heureux l'homme qui endure la tentation)

LES FOLIES FRANÇOISES

Patrick COHËN-AKENINE, violon et direction Béatrice MARTIN, clavecin

Johannette ZOMER, l'âme Stephan MAC LEOD, Jésus De même qu'il n'existe pas d'opéras sans livrets, la composition d'une cantate était subordonnée à l'existence préalable d'un texte, qui, à l'époque, constituait un genre littéraire à part entière. Le fondateur de ce genre fut le pasteur hambourgeois Erdmann Neumeister (1671-1756) appartenant au courant piétiste, dont les quatre cycles de cantates furent exploités plusieurs fois par Bach. Néanmoins, la plupart de textes des cantates de Bach sont soit de Martin Luther (pour 37 cantates) soit apocryphes. C'est le cas par exemple de tout le cycle que Bach composa pendant sa deuxième année passée à Leipzig (du premier dimanche de la Trinité 1724 jusqu'au dimanche de la Quinquagésime 1725). Aussi de nombreux musicologues ont-ils supposé que c'était Bach lui-même qui avait écrit ou réuni les textes de ses cantates. Cela n'aurait rien de particulièrement extravagant puisque G. Ph. Telemann procédait exactement de la même façon pour plusieurs de ses œuvres. Dans les années 1970 cependant, la découverte de plusieurs documents dans lesquels figuraient certains textes de Cantates de Bach est venue largement bouleverser ces suppositions. Dans neuf cas il a été possible d'attribuer ces textes au poète de la cour de Darmstadt, Georg-

Christian Lehms (1684-1717) portant le nombre total des textes qui lui ont été empruntés par Bach à dix. Sept textes que Bach a mis en musique en 1726 se trouvaient dans un cycle annuel de Cantates de Rudolfstadt et trois autres dans un recueil de Gotha. D'autres découvertes ont eu lieu récemment et de nouvelles ne sont pas à exclure si bien qu'il devient de plus en plus difficile d'affirmer aujourd'hui que c'est bien Bach lui-même qui a écrit les textes de beaucoup de ses cantates. On savait déjà que

pour la période dite de Weimar, c'est à Salomon Franck (1659-1725), secrétaire du Consistoire de Weimar, poète de cour et auteur d'un cycle complet de textes de Cantates, que l'on devait la majeure partie des textes que Bach utilisa pour les Cantates qu'il écrivit dans cette ville ; au total pas moins de vingt sept cantates seront écrites sur des textes de Salomon Franck. A Leipzig, Bach eut largement recours à Christian-Friedrich Henrici (1700-1764), fonctionnaire des postes et poète, plus connu sous le nom de Picander (« l'homme pie »), surnom qui lui provenait d'un accident de chasse au cours duquel il avait blessé un paysan en visant une pie ! Il établira avec Bach une solide relation d'amitié et signera les textes de cinquante cantates, mais aussi ceux de la Passion selon saint Marc et de la Passion selon saint Matthieu. Malgré la grande beauté de certains de ses textes ou peut être à cause de cela, il ne suscita guère l'admiration de ses confrères et en particulier de Johann Christoph Gottsched, figure dominante de la scène littéraire de l'époque (auquel Bach emprunta seulement 3 textes de cantates), qui le traitait de « poète alimentaire ». Parmi les « librettistes » des Cantates de Bach,

Les textes dans les cantates

luthériennes

il faut aussi citer la poétesse Christiane Marianne von Ziegler (1695-1750) très soutenue par Gottsched qui fournira en 1724 les textes de onze cantates toutes bâties sur le même modèle à savoir : début sur texte de la bible ; série de deux récitatifs et de deux arias, puis conclusion sur un choral. En 1725, Bach cessera d'un seul coup de collaborer avec elle, sans doute parce que son amitié avec Picander était fort mal vue du cercle des intimes de Gottsched. Si le texte revêt dans les Cantates de Bach et dans les Cantates allemandes en général une si grande importance c'est que la place qui leur est réservée, par l'église luthérienne, dans le déroulement du culte dominical posséde une signification particulière. La cantate est directement liée à la lecture de l'Evangile faite par le pasteur et le Credo (Profession de foi) n'était chanté qu'après. Lorsque la cantate est en deux parties, la deuxième partie suit le sermon qui commente l'Evangile du jour. La corrélation étroite entre la Cantate et la lecture de l'Evangile et /ou le sermon pastoral est caractéristique de sa place dans la liturgie en même temps que de sa fonction au sein du culte. D'une certaine façon, la cantate propose une interprétation de l'Evangile qui vient d'être lu et résonne comme un type de

> sermon d'un genre particulier, qui utilise une rhétorique musicale et poétique (le texte) en réponse au discours de forme libre du pasteur. On considère que les cantates de Bach entretiennent quatre grands types de liens avec l'Evangile du jour. Le premier est un lien direct et très étroit, par lequel une parole de l'Evangile du jour est reprise textuellement au début de la cantate ; pour accentuer encore ce lien, il n'est pas rare que le texte de ces cantates utilise le

Le second type de lien est celui qui passe par la citation d'un verset de la Bible car, selon l'ancien précepte théologique, la Bible permet, à elle seule, de comprendre l'Evangile : « Biblia sui ipsius interpres» (la Bible est son propre interprète). Le troisième type de lien passe par une référence au sujet de l'Evangile de jour dans le texte de la Cantate ; par exemple si l'Evangile du jour raconte la guérison d'un aveugle (Dimanche de la Quinquagésime) le récitatif du ténor dira : «Ach, gehe nicht vorüber » (Ah! ne passe pas en m'ignorant).

Le quatrième type de lien, enfin, se tisse lorsque la cantate dite alors « cantate de chorale », repose sur un « cantique-detempore » apparenté à la thématique du dimanche ou du jour de fête en

Dans ce type de cantate, le lien entre le cantique et l'extrait des Evangiles est beaucoup plus ténu, parfois même à peine perceptible, suivant que dans le texte de la cantate, les exégèses poétiques associées au cantique établissent ou non un rapport particulier avec l'évangile du jour. Les Cantates en Dialogue qui utilisent toutes la forme d'un dialogue entre Jésus et l'Âme, peuvent tisser, selon leur contenu textuel, l'un ou l'autre de ces



PATRICK COHËN-AKENINE

Commence l'étude du violon à l'âge de 4 ans. Plus tard, il travaille alors avec les plus grands quatuors (Amadeus, Alban Berg, Cleveland, Fine-Arts, Guarneri) et suit les conseils de Vilmos Tatraï. Un prix spécial au Concours d'Evian récompenseront ce travail. Puis il étudie le violon baroque avec Patrick Bismuth au C.N.S.M. de Paris, où il obtient un premier prix en 1996 ; il se perfectionne et se produit avec Enrico Gatti. Il joue avec Les Musiciens du Louvre, Les Arts Florissants, Les Talens Lyriques, Il Seminario Musicale, Ricercar Consort, Le Poème Harmonique, La Simphonie du Marais et Capriccio Stravagante. De 1994 à 2002, il est premier violon du Concert

En 2000, il crée Les Folies Françoises et assure la direction d'une centaine de leurs concerts entre 2000 et 2004. En juillet 2004, William Christie l'invite comme premier violon des Arts Florissants pour Hercules de Händel à Aix, repris à l'Opéra de Paris. En 2005, Philippe Herreweghe fait également appel à lui pour jouer

LES FOLIES FRANÇOISES

A l'image du Treizième Ordre de François Couperin dont elles tirent leur nom, Les Folies Françoises tiennent à exprimer toute la palette de couleurs et de sentiments qui caractérise la sensibilité musicale de l'époque. Rassemblés en 2000 autour de la personnalité de Patrick Cohen Akenine les solistes qui composent Les Folies Françoises, à l'avant-garde de la nouvelle génération du baroque, ont à cœur de développer un son reconnaissable au service des plus grands chefs ou solistes invités, et des programmateurs intéressés par une véritable recherche sur l'interprétation desrépertoires baroque et classique. L'ensemble s'est produit dans la plupart des festivals et salles européennes.

En 2005/2006, l'Orchestre des Folies Françoises explorera le répertoire classique, avec des concerts Mozart, au Théâtre des Champs Elysées, à la Cité de la Musique, etc.

Les Folies Françoises sont soutenues au titre de l'aide aux ensembles conventionnés par le Ministère de la Culture et de la Communication (DRAC Ile-de-France), par le Conseil Général du Val-de-Marne, et sont membres de la Fédération des ensembles Vocaux et Instrumentaux Spécialisés.



JOHANNETTE ZOMER soprano

Après avoir longtemps pratiqué la microbiologie, elle étudie au Conservatoire Sweelink d'Amsterdam avec Charles Van Tassel. Elle a chanté notamment Belinda (Didon et Enée de Purcell), La Musica et Euridice dans l'Orfeo de Monteverdi, Pamina (Die Zauberflöte) de Mozart. Elle est considérée comme une spécialiste du répertoire baroque travaillant avec des chefs tels que Ton Koopman, Frans Brüggen, René Jacobs, Reinhardt Goebel et Paul McCreesh. On l'entend également dans le répertoire du XXe siècle avec Kent Nagano, Daniel Harding, Valery Gergiev et Peter Eötvös. Elle s'est récemment produite dans la Messe en Si de Bach avec l'orchestre Tonhalle (Frans Brüggen), et dans le rôle d'Euridice de l'Orfeo de Gluck avec le Bamberg Symphoniker (Christian Zacharias). Elle donne régulièrement des récitals avec le pianofortiste Arthur Schoonderwoerd avec qui elle a enregistré pour Alpha. Elle est membre des ensembles Compania Vocale et Antequera avec lesquels elle chante le répertoire baroque espagnol. On pourra l'entendre bientôt dans le Messie de Handel avec le Leipzig Gewandhaus, l'Oratorio de Noël de Bach avec le Gabrieli Consort. Sa discographie comprend aussi bien les Cantates de Bach que le Requiem de Fauré avec l'Orchestre des Champs-Elysées (Philippe Herreweghe).



STEPHAN MC LEOD baryton-basse

Né à Genève, il y a d'abord étudié le violon, le piano et le chant. Puis il a été l'élève de Kurt Moll à Cologne et de Gary Magby à Lausanne. Chanteur très actif dans le domaine de l'oratorio, il s'est produit avec Daniel Harding, Gustav Leonhardt, Philippe Herreweghe, Jordi Savall, Reinhard Goebel, Sigiswald Kuijken, Christophe Coin, Philippe Pierlot, Helmut Rilling, Michel Corboz, Theodor Guschlbauer, l'Ensemble Huelgas, mais aussi avec l'Akademie für alte Musik Berlin, la Fenice etc. On a pu l'entendre dans la plupart des grands festivals de musique en Europe ainsi qu'aux Etats-Unis, au Canada, en Amérique du Sud, en Chine et au Japon. Il a enregistré 35 CD, dont plusieurs primés par la critique. D'autre part, il est aujourd'hui chef de l'Ensemble Gli Angeli Genève, dont la saison de concerts est articulée autour des Cantates de Bach. Ses rendez-vous en 2006 incluent la direction musicale d'une nouvelle production de *La Calisto* de Cavalli à Genève et deux nouveaux disques Bach des Cantates en dialogues avec les Folies Françoises.

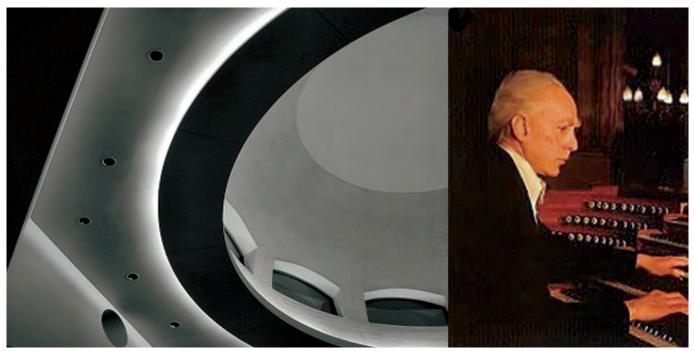


BEATRICE MARTIN claveciniste

Etudes avec C. Jaccottet au Conservatoire de Musique de Genève, Kenneth Gilbert, et Christophe Rousset au C.N.S.M. de Paris. Elle y obtient de nombreux premiers prix, y achève un cycle de perfectionnement et suit les masters classes d'Huguette Dreyfus, Ton Koopman et Lars Ulrik Mortensen. Estimée pour ses talents de continuiste, elle joue avec Les Arts Florissants, Les Talens Lyriques, Le Concert Spirituel, Ricercar Consort, Il Seminario Musicale. Depuis 2001, elle enseigne le clavecin à l'Escola Superior de Mùsica de Catalunya à Barcelone.

COMPOSITION DES FOLIES FRANCOISES POUR CE SOIR

Violon II Hélène Bordeaux Alto Michel Renard. Violoncelle François Poly Contrebasse Damien Guffroy Hautbois Vincent Robin. Basson Philippe Miqueu Orgue François Saint-Yves.



Coupole de l'église St.Nicholas d'Ann Arbor dans le Michigan (Etats-Unis)

Jean Guillou à l'orgue Ducroquet-Van Den Heuvel de St-Eustache

Organiste titulaire des grandes orgues de Saint-Eustache, il est avant tout un compositeur qui a su faire reculer considérablement les limites techniques du jeu instrumental, pour élaborer et développer, depuis ses jeunes années, plus ou moins secrètement, un monde musical singulier et d'une grande individualité, mais que la notoriété de l'interprète a laissé quelque peu dans l'ombre. Cet univers du compositeur Jean Guillou nous semble au contraire devoir briller du même éclat que son art de l'interprétation. Une thèse de doctorat fut soutenue à la Sorbonne par Jean-Philippe Hodant, intitulée *Rhétorique et Dramaturgie dans l'œuvre musicale de Jean Guillou*, travail consacré notamment à l'étude de trois compositions majeures : *La Chapelle des Abîmes* et *Judith-Symphonie* pour mezzo-soprano et grand orchestre et *Hyprion*. Son postulat était de faire apparaître que l'art de Jean Guillou consiste en la création d'une rhétorique musicale autonome s'apparentant à un discours littéraire : récit musical qui enferme et contient également des gestes dramatiques, se fait stylisation dramaturgique délivrant un langage parfaitement structuré, se confondant en un même geste poétique.

C'est dans ce sens que Jean Guillou tend à façonner un nouveau visage de l'orgue ; un orgue délivrant aux oreilles des auditeurs des messages poétiques, fantastiques, l'image de l'énigme, du monde unique et multiple de l'orgue. Succédant à l'orgue de la tradition symphonique, et à l'orgue contemplatif de Messiaen qui méditait les textes liturgiques et apportait la première révolution esthétique de la musique d'orgue, Jean Guillou invente l'orgue dramaturgique, initiant la deuxième rupture de notre siècle. Ici, l'orgue, agissant à la manière d'un acteur placé en situation, se mettant en scène, détaché de toutes références à l'image d'instrument religieux, devient actif. Créateur aux multiples facettes, Jean Guillou possède une personnalité musicale et artistique plurivalente. Pianiste, il ressuscite les deux sonates de Julius Reubke, élève de Franz Liszt, mort à l'âge de 24 ans après avoir laissé deux uniques chefs-d'œuvre : une Sonate pour piano et une Sonate pour orgue ; Jean Guillou est le seul à avoir interprété ces deux œuvres d'une demi-heure chacune, en enregistrement et en concert. Professeur, il enseigne depuis 1970 au Meisterkursus de Zürich. Mais Jean Guillou est également le créateur d'une facture instrumentale novatrice. Il fut le concepteur, entre autres orgues, de ceux de l'Alpe d'Huez, du Chant d'Oiseaux à Bruxelles, du Conservatoire de Naples et de la Tonhalle à Zürich, imposant une personnalité et un nouveau style à l'orgue du XXe siècle. Cette conception de l'orgue est d'ailleurs la clef de son ouvrage L'Orgue, Souvenir et Avenir, qui en est à sa 3e édition. Ce livre évoque toute l'histoire de l'orgue depuis le IIIe siècle avant notre ère jusqu'à la description de ses propres instruments et de son Orgue à Structure Variable. Jean Guillou est, en outre, l'auteur d'études sur La Musique et le Geste ainsi que sur d'autres sujets tels que « L'inspiration musicale dans le poème de la Jeune Parque » de Paul Valéry et la structure harmonique du roman Les Faux Monnayeurs d'André Gide. Outre le texte qu'il écrivit pour Alice au Pays de l'Orgue, il utilisa certains de ses poèmes pour composer Aube, pour 12 voix et orgue, ou le Poème de la Main pour soprano et piano. Jean Guillou s'intéressant tout particulièrement à l'alliance de l'orgue avec d'autres instruments a écrit 5 concertos pour orgue et orchestre, des œuvres pour piano et orgue, pour violoncelle et orgue, pour clarinette et orgue, etc... Philips a fait reparaître en 9 CD tous les enregistrements de Jean Guillou réalisés par cette maison dans les années 1960. En octobre 2004, Jean Guillou a reçu le Prix Pierre Barbizet de l'Académie des Sciences, Lettres et Beaux-Arts de Marseille. Le programme choisi ce soir parcourt, pour ainsi dire, toute l'histoire de l'orgue de Bach à Guillou, avec une prédilection toutefois pour l'orgue romantique (Schumann, Liszt dont ce sera un plaisir d'entendre ce morceau de bravoure qu'est la Fantaisie sur le B.A.C.H). Les Esquisses de Schumann, très peu souvent données par les organistes en concert, aussi bien que la belle Fantaisie en fa mineur de Mozart permettront au public de Lessay d'apprécier les possibilités que l'orgue de l'abbatiale cache dans son buffet pour peu qu'il soit mis entre les doigts d'un très grand organiste. L'homogénéité et l'intelligence de ce programme tient beaucoup au fait que Jean Guillou, joue rarement d'un orgue sans le connaître et sans en avoir explorer les qualités.



JEAN GUILLOU

RÉCITAL D'ORGUE

JOHANN-SEBASTIAN BACH

>> Prélude et fugue en mi mineur

JEAN GUILLOU

- >> 5 Pièces furtives op.58
 - 1. Poético
 - 2. Con Grazia
 - 3. Affannato
 - 4. Giocondo
 - 5. Tempo di Marcia

WOLFGANG-AMADEUS MOZART

>> Fantaisie en fa mineur

ROBERT SCHUMANN

- >> Quatre esquisses
 - 1. Ut mineur
 - 2. Ut majeur
 - 3. Ré bémol majeur
 - 4. Fa mineur

FRANZ LISZT

>> Fantaisie et fugue sur B.A.C.H. (version syncrétique de Jean Guillou)

JEAN GUILLOU

>> Improvisations sur thème(s) donné(s)



Voûte de l'église romane de Saint-Saturnin (France)

Ensemble De Caelis

Manuscrit de polyphonie

Ce programme illustre l'évolution esthétique entre Ars Antiqua et Ars Nova. Les textes sont en français et d'inspiration courtoise et nombres d'entre eux donnent la parole aux femmes. A la fin du XIIIe, l'usage de nouvelles pratiques se glisse dans l'écriture sans être encore théorisé. Vers 1320, Philippe de Vitry et Jean de Murs rédigent leurs traités. C'est l'avènement de l'Ars nova qui, par conséquent, rend Antiqua ce qui le précède. De grandes innovations voient le jour. Néanmoins, les « novi » utilisent une grande part de l'héritage des anciens. Pour le concert de ce soir, De Caelis a introduit quelques altérations et fait un traitement particulier des valeurs les plus brèves. Apporter à ces pièces anciennes un style de transition rend moins brutal le passage de l'antique au nouveau. Adam de la Halle, quant à lui, se situe à la charnière. Inscrit dans la longue tradition des trouvères, il apparaît en précurseur dans ses polyphonies. Trois grandes sources sont utilisées : des motets en français du manuscrit de Montpellier, des rondeaux d'Adam de la Halle, des motets de Philippe de Vitry. Les pièces d'Adam et de Vitry ont été travaillées avec David Chappuis à la Fondation Royaumont. A propos de ce travail Laurence Brisset déclare : « Ensemble, nous avons initié une démarche pour permettre une mise en pratique des enseignements décrits dans les traités. L'écriture musicale est la trace d'une pensée. Elle n'est pertinente que si l'on en connaît les codes et le contexte. Nous aimerions, à terme, aborder ces œuvres avec les mêmes « outils » musicaux que ceux des musiciens de l'époque ».

Le programme « J'ai Désirs » a fait l'objet d'un enregistrement sorti en mars 2006 chez Studio SM.

ENSEMBLE DE CAELIS

L'ensemble De Caelis explore le répertoire vocal du XII^e au XV^e siècle. Son interprétation de la musique médiévale est le fruit de la confrontation de trois points de vue : musical pour les choix artistiques, musicologique pour la connaissance des textes et des notations, vocal pour la réalisation. Aujourd'hui, l'ensemble souhaite aller au-delà de la seule reconstitution d'une époque passée. Il s'interroge sur la place de la musique médiévale au XXI^e siècle et sur les formes de présentation auprès d'un plus large public. Il se penche sur d'autres expressions artistiques et travaille avec des danseurs, compositeurs, poètes... Dans cet esprit, l'ensemble a été reçu en résidence au Centre Chorégraphique National de Caen Basse-Normandie et au Théâtre La Renaissance de Mondeville pour la création d'un spectacle avec la Compagnie Aller Retour. Cette co-production associe le chant a cappella à la danse contemporaine. Depuis avril 2006, De Cælis est accueilli à l'IMEC-Abbaye d'Ardenne pour une résidence artistique d'une année. Les regards croisés du XXI^e siècle et du XIV^e siècle sur le thème de la mort permettront d'associer des œuvres anciennes à des textes poétiques issus des archives de l'Institut Mémoires des Editions Contemporaines. Une œuvre a été commandée au compositeur Jonathan Bell. Ce projet est une collaboration entre l'ensemble De Caelis, l'IMEC et la Fondation Royaumont.

L'ensemble De Caelis est soutenu par la DRAC Basse-Normandie, le Conseil Régional de Basse-Normandie, le Conseil Général de l'Orne et la Fondation France Télécom. Il est membre de la Fédération des ensembles vocaux et instrumentaux spécialisés (Févis).

L'ensemble a été fondé par Laurence Brisset, fin 1997, avec quelques amies. Elève de William Christie puis de Noëlle Spieth, elle obtient un 1º Prix à l'unanimité au CNR de Versailles et entre au CNSM de Paris en 3º cycle (classe de Xavier Depraz). Parallèlement elle étudie les notations musicales anciennes et participe à de nombreux concerts avec les ensembles Organum (1983-2000), Discantus (1989-1992), et Camerata Mediterranea-Boston (1999). Laurence Brisset intervient aujourd'hui régulièrement dans des séminaires à Royaumont (Codex Chantilly...) dans le cadre du programme de recherche et interprétation des musiques médiévales. Enfin, en 2006, elle donnera, chaque mois, des masters classes pour la filière médiévale du Conservatoire de Musique de Genève (CMG). FLORENCE LIMON (soprano) est interprète, enseignante et metteur en scène ; membre fondateur de l'ensemble, elle intervient régulièrement aux côtés de Laurence Brisset. ESTELLE NADAU (soprano) a des engagements avec plusieurs ensembles dans un répertoire qui va de la musique médiévale à la musique contemporaine. LÉNA ORYE (mezzo) et CAROLINE TARRIT (mezzo) partagent aussi leurs activités entre plusieurs ensembles dans des répertoires qui s'étendent de la musique médiévale, au baroque, classique et contemporain.



J'AI DÉSIRS

CHANSON

RONDEAU- ADAM DE LA HALLE

MOTET

MOTET

MOTET MOTET

MOTET

MOTET MOTET CHANSON

RONDEAU-ADAM DE LA HALLE MOTET - ADAM DE LA HALLE

JEU PARTI

RONDEAU-ADAM DE LA HALLE RONDEAU-ADAM DE LA HALLE

MOTET

MOTET

RONDEAU-ADAM DE LA HALLE

MOTET

MOTET-PHILIPPE DE VITRY MOTET-ADAM DE LA HALLE

RONDEAU

CHANSON-JEHAN DE L'ESCUREL RONDEAU-ADAM DE LA HALLE MOTET-ADAM DE LA HALLE

MOTET

MOTET

RONDEAU-ADAM DE LA HALLE

CHANSON-THIBAULT DE BLASON

MOTET MOTET MOTET

MOTET

>> L'autrier en une praele trovai pastore chantant

>> Bone amourette me tient gai

>> Grant soulas > pleust a Dieu > Neuma

>> Trois serors > Flos filius

>> Ne m'oublie mie > Domino >> Joie et soulas > Jonete sui > Eius

>> Plus bele que flor > Quant revient > L'autrier joer > Flos filius

>> Endurez les dous maus d'aimer > Alleluia

>> Pour coi m'avés vous doné mère mari > Docebit

>> Pour coi me bat mon mari >> Fi maris de vostre amour

>> Dame bele et avenant > Fi maris > Nus n'iert

>> Au renouvel du tens > Je n'amerai que vous > Hoquetus

>> Li jalous > Tuit cil > Propter veritatem

>> Tant con je vivrai n'amerai que vous

>> Amours et ma dame aussi >> Quant je parti >Tuo >> Hareu li maus d'amer

>> Li savours > Li grant desir > Non veul mon mari

>> Garison selon nature > Douce playsence > Tenor >> Mout me fut grief > Robin m'aime > Portare

>> J'ai désirs

>> Amour cent mille mercis >> A Dieu comant amourete

>> A dieu comant > Aucun se sont loé > Et super

>> Face de moi son plaisir > Omnes

>> Endurez les dous maus d'aimer > Alleluia

>> Je muir d'amourete

>> Chanter et renvoisier

>> La belle étoile > La bele en qui > Iohanne >> Je sui jonete > Hé Dieus, je n'ai pas mari

>> Veritatem Joliement > Quant voi la florete > Je suis joliete

> Aptatur

>> S'on me regarde > Prennés i garde

ENSEMBLE DE CAELIS

Laurence BRISSET mezzo, direction et chant

Florence LIMON soprano Estelle NADAU soprano

Léna ORYE mezzo Caroline TARRIT mezzo



Dôme de l'église du Saint-Sépulcre à Jérusalem

Beethoven écrivant la Missa Solemnis par J.K.Stieler

« La musique de Beethoven défie toute familiarité » disait Igor Stravinsky et effectivement une forme de terreur sacrée saisit l'auditeur devant la Missa Solemnis, où l'admiration prend le pas sur l'adhésion. La Messe en ré majeur dite Missa Solemnis se divise en cinq parties.

LA MISSA SOLEMNIS

Kyrie. En exergue de ce *Kyrie*, Beethoven a écrit la fameuse phrase : « *Venu du coeur, qu'il aille au coeur* ». Après une introduction orchestrale, les trois parties traditionnelles sont développées dans un climat implorant et mystérieux. Les échappées des voix solistes à peine autorisées dans la première partie seront marquantes dans la deuxième partie. La reprise du *Kyrie* se fait dans un climat plus apaisé avec un chœur conduisant, dans une manière dont Brahms saura se souvenir. L'orchestre n'est utilisé que comme soutien consolateur.

GLORIA. Pour cette action de grâce à la gloire de Dieu : un premier appel à toute l'énergie de l'orchestre et du chœur. Six morceaux composent l'hymne. (1) Gloria in excelsis avec un passage brusquement pianissimo sur la notion de paix sur la terre et la louange reprend, scandée par le chœur et les timbales, avec des passages fugués sur Glorificamus; (2) Gratias agimus où après une préparation contemplative à l'orchestre, le ténor puis les solistes et le chœur rendent grâce dans un climat poétique; (3) Domine Deus à coup d'affirmations assenées par le chœur et les trompettes de la toute puissance du père. À l'évocation du fils unique de Dieu, un dialogue entre, d'une part les solistes voix d'hommes répondant aux voix de femmes, et ensuite avec le chœur, se met en place. (4) Qui Tollis, il constitue le cœur du Gloria en forme d'appel à la pitié traduit de façon implorante avec une introduction des bois. Les solistes, enfin libérés, entremêlent leurs interventions que le chœur soutient. Ce long passage (près de la moitié du Gloria), change de nature quand les trombones et le chœur invoquent la puissance puis un climat apaisé revient après ces envolées lyriques. (5) Quoniam tu solus où les timbales rompent brutalement le climat précédent, et où l'on retrouve les affirmations martelées du début du Gloria et où le chœur, souvent dans l'aigu, énonce la profession de foi. La musique est triomphante. (6) In gloria dei Patris: c'est une fugue qui couronne le Gloria, pour affirmer la gloire de Dieu. Le climat du tout début du Gloria revient avec une sorte d'ivresse musicale.

CREDO. Pour ce passage « sensible » de la messe dans la reconnaissance des dogmes, Beethoven préfère s'appuyer sur les traditions monastiques. Huit parties composent l'hymne. (1) Credo: l'affirmation massive est faite de telle façon que chaque mot puisse être compris. (2) Et incarnatus: l'incarnation ramène un climat mélodique et tendre où le chœur chante pianissimo, avant l'entrée des solistes et d'une flûte obligée qui passe comme un oiseau. (3) Et homo factus: le ténor presque héroïque annonce le miracle qui rompt le climat pastoral pour revenir au terrestre. (4) Crucifixus: dans la parties des solistes, le climat des « Passions » est proche, avec ses lentes déplorations. (5) Et resurrexit: un grand cri et une jubilation brève conduisent au morceau suivant. (6) Et ascendit: une fugue du chœur associée à une

(5) Et resurrexit : un grand cri et une jubilation brève conduisent au morceau suivant. (6) Et ascendit : une fugue du chœur associée à une musique de triomphe décrit la gloire en détachant sèchement chaque mot. (7) Credo: retour du credo massif du début sur d'autres paroles. (8) Et vitam venturi : fugue finale assez lente et ample qui s'entrouvre pour laisser chanter les solistes presque à découvert, avant de conclure comme en extase au moment de l'amen, que le chœur, dans un effet surprenant, scande à son tour.

SANCTUS ET BENEDICTUS. Sommet émotionnel de l'œuvre, il se compose en trois parties. (1) Sanctus : l'orchestre, avec des cuivres dominant, ouvre la porte aux solistes qui, alors qu'ils évoquent le Dieu des armées, restent dans un climat irréel et recueilli. Le chœur fait irruption dans une fugue joyeuse, d'abord allegro mais qui se termine presto pour le Hosanna. (2) Praeludium : l'orchestre intervient seul, avec l'aide d'un violon qui s'élève vers le (3) Benedictus, véritable petite « symphonie pastorale » avec les solistes dans les autres parties concertantes. Le retour de l'Hosanna ramène au début, mais Beethoven conclut dans la lumière du violon.

AGNUS DEI. Souvent décrit comme un poème symphonique sur l'angoisse et la supplication, c'est surtout un appel à la paix. Dans le (1) Agnus Dei, la basse puis le chœur installe une grande émotion reprise par les solistes. (2) Dona nobis pacem: évocation de la guerre, de l'attente, de la souffrance et de l'espérance avec fréquents changements de tempi créant une forte tension avant que l'espoir ne renaisse. (3) Presto final sur une musique « héroïque » qui conclut l'œuvre sur un message de foi en l'homme, dans une « sérénité reconquise ».



LUDWIG VAN BEETHOVEN

MISSA SOLEMNIS

>> KYRIE

1. Kyrie Eleison - Assai sostenuto 2. Christe Eleison - Andante assai ben marcato 3. Kyrie Eleison - Assai Sostenuto

>> GLORIA

- 1. Gloria in excelsis Allegro vivace 2. Gratias agimus Meno Allegro
- 3. Domine Deus allegro vivace 4. Qui tollis Larghetto
- 5. Quoniam tu solus Allegro maestoso
- 6. In gloria dei Patris Allegro ma non troppo e ben marcato

>> CREDO

- 1. Credo Allegro ma non troppo 2. Et incamatus Adagio
- 3. Et homo factus Andante 4. Crucifixus Adagio expressivo
- 5. Et resurrexit Allegro 6. Et ascendit Allegro molto
- 7. Credo Allegro ma non troppo
- 8. Et vitam venturi Allegro ma non troppo allegro et grave

>> SANCTUS ET BENEDICTUS

- 1. Sanctus Adagio avec sentiment 2. Praeludium Sostenuto ma non troppo
- 3. Benedictus Andante molto cantibile

>> AGNUS DEI

1. Agnus Dei - Adagio 2. Dona nobis pacem - Allegretto 3. Agnus dei - Presto

ORCHESTRE PHILHARMONIQUE D'UKRAINE CHŒUR DUMKA

Mykola DYADURA direction

Alla RODINA soprano
Natalia KYSLA mezzo soprano
Igor BORKO ténor
Dmitri AGEYEV basse



La surdité de Beethoven, tout en l'enfermant dans ses voix intérieures, le libère des voix officielles, comme le fait fort justement remarquer Gil Pressnitzer dans les très beaux textes consacrés aux œuvres de Beethoven de cette période et desquels nous avons extrait de nombreux passages pour commenter le contexte qui a vu naître la Missa Solemnis donnée ce soir. Libéré des conventions par sa surdité donc, Beethoven peut devenir une sorte de Prométhée musical, dérobant l'étincelle aux Dieux, pour offrir à l'humanité réconfort et émancipation vis-à-vis du Destin. Il n'aura alors de cesse d'inventer une nouvelle rhétorique musicale, une sorte de morale puritaine qui lui fait ressentir le mal comme présent et tapi partout dans le monde, mais pouvant être repoussé par le divin contenu dans l'embrasement de sa musique. Panser les blessures de l'humanité, travailler comme un artisan expérimentateur, note à note, au mépris de la beauté mélodique pourvu que le motif puisse se plier à l'architecture du tout. Autoritaire, rebelle, se méfiant du peuple mais pas de l'humanité, il est le premier à prendre conscience que l'artiste est au moins l'égal des grands de ce monde, voire l'égal des dieux. D'où sa fascination étonnante, lui l'homme des lumières, pour

les héros, les meneurs d'hommes qui imposent la liberté au peuple trop plongé dans son obscurantisme. Sa fascination première pour Napoléon Bonaparte est de celles là. Il ira même jusqu'à écrire : « Il n'y a rien de plus haut que d'approcher la divinité et, de là, répandre ses rayons sur le genre humain ». Est-ce là ce qu'il a tenté de faire avec la Missa solemnis ? Très peu d'œuvres en tout cas, atteignent autant que celle-ci, bien au-delà de leur mérite musical, une telle grandeur ; seules la Messe en si ou La Passion selon Saint-Matthieu de J.S. Bach

l'accompagnent dans cette grandeur solitaire. Altière, difficile à interpréter et à recevoir, la Missa Solemnis en ré majeur est, sans aucun doute, une œuvre grande : « La plus grande que j'ai composée jusqu'ici » dira Beethoven. À la fois dans le monde de l'abstraction des concepts, et dans celui du monde terrestre de l'amour de l'humanité, peut-on ajouter. Cette messe apparaît, avant tout comme un manifeste pour la paix, un concentré de la pensée humaniste du vieux lion solitaire. Accablé dans son quotidien misérable, cloué dans ses douleurs chroniques et dans son isolement au monde, dans ses relations vampiriques avec son neveu Karl, Beethoven au bout de ses cinquante ans passés et usés, se lance méticuleusement à l'assaut de la citadelle de la foi. La question de savoir s'il s'agit de la foi en l'homme ou de la foi en Dieu semble avoir été tranchée de longue date par tous ceux qui se sont penchés sur la question : il semble que ce soit bien de la foi en l'homme qu'il s'agisse ici. Mais avoir foi en l'homme n'est-ce pas déjà avoir foi en Dieu ? Le débat est philosophique autant que théologique et éthique et ce n'est pas dans ces pages qu'il convient de l'aborder. Beethoven entreprend cette messe, sa seconde - la première en ut majeur composée en 1806 ayant été pour le moins incomprise - après une traversée du désert de la création qui dura de 1813 à 1818, et dont la seule oasis fut la Sonate pour piano op. 106. À l'occasion de l'élévation à la dignité de cardinal puis d'évêque de son élève l'archiduc Rodolphe (frère de l'empereur d'Autriche), un de ses plus fidèles et surtout derniers protecteurs, Beethoven promet d'écrire une messe solennelle pour les cérémonies de consécration en 1820, c'est-àdire un an plus tard. La messe ne sera jamais prête à temps. Rétrospectivement on peut se demander si, dès juin 1818, Beethoven ne savait pas, inconsciemment, qu'il s'immergeait dans une aventure qui ne saurait être menée en un an, même s'il n'imaginait sûrement pas qu'elle allait lui en prendre plus de quatre! Jamais d'ailleurs une de ses compositions ne lui aura pris autant de temps et d'énergie. Jamais une de ses œuvres n'aura autant été interrompue dans son accomplissement. À tel point qu'avant de pouvoir la finaliser, Beethoven aura le temps de concevoir au moins quatre autres œuvres majeures : les Variations Diabelli, les Sonates pour piano op. 109, 110 et 111 qui sont loin

d'être des moindres.... et les esquisses de la Neuvième Symphonie. C'est comme si la composition de cette Missa Solemnis op. 127 libérait en lui toutes les forces créatrices accumulées pendant ses cinq dernières années de silence. Bien sûr, la Missa Solemnis porte les traces de ces formes spéculatives et de ses élans nouveaux. Les cahiers de conversation de Beethoven permettent d'entrevoir quelque peu ses tragédies intérieures, ses combats contre les contraintes et les formes... mais aussi l'état d'avancement de cette messe : d'abord Kyrie,

Gloria et une partie du Credo entre 1819 et début 1820, fin du Credo en 1820 avec le début des autres parties, fin de la Messe d'avril à août 1822, révisions en 1823, et enfin parution de la messe, près de 5 ans après les révisions, en 1827. Cette seconde messe ne fut jamais exécutée intégralement du vivant du compositeur, mais seulement en 1830. Depuis sa première en concert à cette date là, la Missa Solemnis a toujours été donnée exclusivement en concert et jamais dans le cadre d'un service liturgique. Trois ans après sa création, en 1833 sera publiée, pour la première fois, la Messe en Si de Bach qui semble lui répondre, alors que Beethoven, vraisemblablement, n'a jamais pu la consulter. Ces deux œuvres sont, depuis, considérées comme les phares musicaux de la foi occidentale.

La *Missa Solemnis* est le meilleur cahier de bord des dernières années de Beethoven. Elle est aussi une de ses plus grandes envolées vers le monde de la rhétorique. Soucieux de traduire non pas tant les mots que les concepts, Beethoven fit d'intenses travaux préparatoires dans ce but... (SUITE DE CE TEXTE PAGE 58)

une profession de foi complexe

(



Beethoven peint par Schimon en 1818, portrait jugé beaucoup plus proche de la réalité que celui de Stieler présenté en ouverture.

Ludwig van Beethoven est né à Bonn le 16 ou 17 décembre 1770, seule sa date de baptême est connue (17 décembre). Il connut une enfance difficile. Son père, Johann, alcoolique et brutal, avait la ferme ambition d'en faire un nouveau Mozart. C'est lorsque le jeune Beethoven dormait paisiblement que son père le tirait du lit pour des leçons de piano qui se terminaient souvent à l'aube. Il donna son premier concert public à 7 ans, et débuta la composition à 11 ans. À 14 ans, il devint organiste à la cour. Ludwig fit son premier voyage à Vienne à 16 ans, où il y rencontra Mozart. À l'âge de 22 ans, toujours à Vienne, il décida d'étudier sous la direction de Joseph Haydn. Il y gagna vite une réputation de pianiste virtuose et d'improvisateur, bien qu'il ait du faire face à de nombreuses critiques. On trouvait sa musique trop audacieuse et innovatrice. Mais pour lui, l'idée était plus importante que la forme. La musique devint le support de ses états d'âme et de ses convictions profondes. On lui reprocha aussi son caractère emporté et son manque de grâce mondaine, mais ces critiques n'affectaient guère le compositeur dont la séduction n'était pas le moteur ; ce qui n'empêcha pas sa vie sentimentale d'être emplie de passions... Il subsiste d'ailleurs, encore aujourd'hui, un grand mystère romantique sur ces passions de Beethoven ; l'identité de l'immortelle bien aimée, cette femme à laquelle il légua tous ses biens et sa musique demeure toujours inconnue. En réalité, la vie de Beethoven fut une succession de malheurs. À ses déceptions amoureuses permanentes avec les inaccessibles jeunes filles de la noblesse, à ses charges familiales (celle de ses frères puis de son neveu Karl) s'ajoutèrent, dès 20 ans, de graves ennuis de santé. Il souffrit, la majeure partie de sa vie, de différents maux dont on sait, depuis peu, grâce à l'analyse d'une mèche des ses cheveux, qu'ils ont tous été causés par un empoisonnement au plomb. Ses problèmes d'audition commencent dès 1801. A 31 ans, il rédige un texte célèbre (le testament de Heiligenstädter), dans lequel il explique sa révolte face au drame qu'il vit : « une fatalité à laquelle il ne souhaite pas survivre ». Mais il ne se suicidera pas. Il fera connaître peu à peu son handicap et se jettera dans la composition. On commença alors à le voir souvent errer, seul, dans la nature, l'une de ses grandes sources d'inspiration. Sa surdité continuera de progresser jusqu'à devenir totale. Son entourage devra communiquer avec lui à l'aide de carnets de conversations. De cette intériorité forcée naîtront de grandes œuvres extrêmement novatrices et cependant parmi les plus universelles du patrimoine artistique de l'humanité comme la 9^e Symphonie, les derniers quatuors à cordes ou les grandes sonates pour piano. Au cours de sa vie, Beethoven composa des centaines d'œuvres. Son vaste répertoire comprend notamment 9 symphonies, 32 sonates pour piano, 10 sonates pour violon et piano, 5 sonates pour violoncelle et piano, 5 concertos pour piano, un concerto pour violon, 16 quatuors à cordes, 14 trios pour piano et 2 messes. Aucun autre compositeur n'a franchi autant les limites de l'émotion humaine. Il s'acharna toute sa vie à traduire en musique tous les méandres de l'âme, de la sérénité aux tourments insoutenables. Il avait une foi profonde dans la liberté et dans la fraternité des hommes. Bien que les derniers mois de sa vie ne fussent qu'une longue agonie, il refusa qu'on lui donne des calmants afin d'être mieux disposé à composer. Sur son lit de mort, il composait encore, mais n'acheva jamais sa 10e Symphonie. Il mourut à Vienne en 1827, à 56 ans. La cérémonie funèbre se déroula à l'église de la Sainte Trinité devant une foule estimée à 30 000 personnes.

Ces travaux préparatoires commencent par une lecture attentive de l'ouvrage de Friedrich Schiller « La Mission de Moïse » dont on rapporte qu'il garda un extrait fixé sous verre sur sa table de travail, pendant toutes les années que dura la composition de la Messe. L'extrait en question était : « Je suis tout. Ce qui est, ce qui a été et ce qui sera... ». Cette citation ne restera évidemment pas sur sa table de travail si longtemps par hasard.

Mais, bien au-delà de cette relecture de l'aventure de Moïse par Schiller, il se lança surtout, dans l'étude scrupuleuse des textes les plus anciens, dans leurs formes les plus archaïques, dans leurs sens cachés, à charge pour son neveu Karl de réciter à voix haute, sans trêve, tous les mots de chaque texte jusqu'à épuisement. Beethoven pensait en effet que la musique devait se plier à la plupart des aspects spéculatifs de l'univers théologique, quitte à être fragmentée et brisée. Couleurs, tempos, orchestrations, tonalité et dynamique, tout est soumis, dans la Missa Solemnis, à la restitution des idées. D'où sans doute cette impression de malaise qui saisit parfois l'auditeur devant cette Messe, car, souvent, une grande partie des intentions peut échapper. Ainsi cette façon de faire chanter souvent le chœur dans l'aigu, de

traiter l'orchestre, tout semble étrange, car nous ne sommes plus là dans l'ordre de la musique pure avec ses lois acoustiques, mais dans celui des idées qui doivent passer, même au prix d'une torsion de la musique. Martelée, cognée, déformée, la texture musicale est pliée à l'impératif supérieur de la rhétorique.

Dans sa modernité, Beethoven fuit les dogmes, mais non le concept du rituel. Cela peut paraître paradoxal mais, comme il l'a fait pour les textes, il va se mettre à étudier toutes les formes

« antiques » de chant sacré, du plain-chant au

grégorien. « Pour écrire de la vraie musique d'église, parcourir les vieux chorals d'église des moines » écrit-il. Il se lance alors dans les manuscrits musicaux et dans l'étude de ce qu'il estime être la rhétorique du moyen âge : les messes.

Il connaissait très précisément le sens des mots et le poids des concepts du rituel et c'est pourquoi, dans la Missa Solemnis, il s'est appliqué à ce que toutes les phrases prononcées soient intelligibles. Lui qui, jeune musicien, accompagnait si souvent la messe en latin du dimanche, connaissait de l'intérieur le rituel décrit. Pliant sa musique aux symboles, il ne réalise pourtant pas une messe catholique mais une sorte de prière tendue qui dépasse son objet liturgique et s'adresse à l'humanité, quelle que soit sa foi... ou son absence de foi. Dans sa partition, Beethoven a utilisé une grande diversité rythmique, qu'il note scrupuleusement, et qu'il fait évoluer dans des changements rapides en même temps que les tonalités et la dynamique. De grands moyens musicaux sont employés avec un orchestre fourni, renforcé par l'orgue.

La prépondérance du chœur est totale dans toute la structure de

l'œuvre. Les solistes ne sont là que comme des témoins (très encadrés d'ailleurs). Ces dimensions inusitées, cette extrême attention à varier sans cesse l'outil sonore pour l'adéquation, au sens profond, font de cette œuvre non pas un credo liturgique mais un credo musical et artistique. L'effort est permanent, et se fait sentir car le compositeur montre son combat contre les limites. « Dans cette forme classique de la messe, Beethoven apporte l'imprévu, l'épaisseur, le tendu et l'opaque, en fait le sens triomphe de l'ornement ».

C'est pourquoi cette œuvre sera toujours appelée à mieux se livrer dans des approches transparentes qui sauront dénouer les fils des concepts plutôt que dans des exécutions monumentales qui la brouillent. La musique de Beethoven est paysage questionnant et cette œuvre intensément spéculative doit, avant tout « aller vers le coeur » des auditeurs. En référence, on peut se souvenir utilement de la phrase célèbre et pourtant toujours mystérieuse que le compositeur a placée en exergue du Kyrie : « Venu du coeur, qu'il aille au coeur ».

Si nous parlons ici de profession de foi complexe, c'est que le rapport de Beethoven avec la foi est plus de l'ordre d'une

> présence permanente du tout puissant (le « Je suis tout. Ce qui a été, ce qui est et ce qui sera ») ou d'un culte du héros mourant pour se sacrifier pour l'humanité, que d'un respect des dogmes. Imprégné de Kant et de Schiller, Beethoven l'est aussi d'idées maçonniques (jeune homme, il avait fait partie de la loge des « Illuminés »), et même si son caractère difficile et sa surdité l'avaient éloigné de ces cercles, il n'en continue pas moins de célébrer plus le culte de l'Être Suprême et de la Raison que celui de l'Eglise à proprement parlé. « La Missa Solemnis s'écarte de

sa fonction séculaire et la voix qu'elle fait entendre est la voix transparente de l'homme, voix de l'homme créateur. Le thème profond de la Messe est celui de Beethoven, celui du destin de l'homme. L'œuvre fait entendre la détresse et la joie, les fanfares de la guerre et les symphonies de la paix, les accents du drame et ceux de la tendresse et surtout cette volonté irrésistible de vivre et de vaincre » (André Boucourechliev)

Cette foi humaniste, cette confiance dans la volonté et la bonté profonde de l'homme trouve son sens dans une autre indication écrite par Beethoven dans la partition « Prière pour la paix intérieure et extérieure ». Ce « manifeste pour la paix » repose sur la fraternité des peuples, leur fraternité envers et contre toute guerre. L'esprit de recherche de Beethoven porté sur la grandeur, s'était déjà exercé dans deux cantates et une messe en ut majeur, ici, il se surpasse. « La beauté et la profondeur du pathos, la violence et la grandeur des sentiments », déjà souligné par Brahms, irrigue cette œuvre maîtresse. Tout en étant conflictuelle dans ses oppositions constantes, elle a une valeur résolument unificatrice.

une profession de foi complexe

- 2 -



MYKOLA DYADURA

Il est l'un des plus brillants représentants de la nouvelle génération de chefs ukrainiens, qui sait associer talent artistique, maturité technique et expérience administrative. Depuis 1996, il est à la fois chef de l'Orchestre de la Philharmonie Nationale et de l'Opéra National d'Ukraine. Il a réussi très rapidement à élever l'orchestre au niveau international qu'il a atteint aujourd'hui. Né en 1961 à Kiev, il v est diplômé en 1987 du Conservatoire Tchaïkovsky dans la classe de Roman Kofman. La même année, il obtient le 4° prix du concours international Min-on et l'année suivante le même classement au concours de Budapest. De 1986 à 88, il est le chef de l'Orchestre Philharmonique de Omsk (Russie) et depuis 1988, il dirige l'Orchestre de l'Opéra National Shevchenko d'Ukraine.



CHŒUR DUMKA ET ORCHESTRE **PHILHARMONIQUE** D'UKRAINE

Créé en septembre 1995, l'orchestre donne une cinquantaine de concerts de musique symphonique par an, dans la principale salle de concert de la capitale ukrainienne le Column Hall. Il est essentiellement formé de jeunes espoirs. Les interprètes sont « inspirés, disciplinés et ont la volonté de réussir chaque performance tout en étant très créatifs ». L'orchestre a été dirigé par des chefs aussi prestigieux que Penderecki, Mikis Teodorakis, R. Kofman ou Y. Nikolaevsky... Bien que récent, l'orchestre est fréquemment invité en tournée où il interprète des œuvres du grand répertoire. Associé au Chœur Dumka, dirigé par Evgueni Savtchouk, l'ensemble de quelques 150 musiciens peut aborder avec bonheur, les œuvres les plus impressionnantes du répertoire, comme il l'a

fait en 2003, ici même, en clôture des 10e Heures Musicales avec la 9 Symphonie de Beethoven ou, comme il l'a fait en 2004, avec cette autre œuvre à vaste effectif musical qu'est le *Requiem* de Verdi.



ALLA RODINA soprano

Née en 1973 à Kiev (Urkraine), elle a commencé par faire des études de violon avant de se diriger vers le chant qu'elle étudie à l'Académie Nationale Tchaikovsky de Kiev. Elle fait ses débuts en 1997 dans le rôle de Micaela de Carmen. En 2000, elle remporte un prix au prestigieux Concours International de Karlovy Vary (République Tchèque). En 2002, engagée comme soliste à la Société Philaharmonique d'Odessa, elle suit dans le même temps les masters classes de Gertrud Gunther. Elle a chanté Lucia dans Lucia de Lamermoor, Violetta dans La Traviata, Marguerite dans Faust, Iolanta dans *Iolanta* (Tchaikovsky), Tatiana dans Eugène Oneguine (Tchaikovsky) et Lucy dans The Telephone de Menotty.



NATALIA KYSLA mezzo-soprano

Née à Kiev en 1990, elle y fait ses études et obtient un diplôme de l'Académie Nationale Tchaikovsky. En 2001, elle devient soliste de l'Opéra National

d'Ukraine où elle interprète l'opéra italien, et russe. Elle a fait de nombreuses tournées en Allemagne, Pologne, République tchèque...



IGOR BORKO ténor

Soliste de l'Opéra National d'Ukraine, il est le lauréat de nombreux concours internationaux. À la fin de ses études, il a suivi les masters classes de Renata Faltin à Berlin. On a pu l'entendre dans les rôles de Nadir dans Les Pêcheurs de perles, Lensky dans Eugène Oneguine, Rodolphe dans la Bohême, le rôle titre de Faust. Il a participé aux Festival International d'Opéra Shalyapin en Russie, au Festival Berlioz, au Festival de la Chaise-Dieu et a donné de nombreux concerts en dehors de la Russie, au Canada, en Italie, France et Chine.



DMITRI AGEYEV basse

Né en 1971 en Crimée (Ukraine), il est soliste de l'Opéra National d'Ukraine à Kiev. Lauréat de nombreux concours internationaux dont le Concours Queen Sonya d'Oslo ; il a chanté tous les grands rôles du répertoire d'opéra, de nombreux oratorios et les Requiem de Verdi, Mozart, Fauré, le *Requiem Allemand* de Brahms et et la *9eme Symphonie* de Beethoven, dans laquelle on a pu l'entendre ici même l'année dernière.



Dôme de la Basilique de l'Incarnation à Nazareth

Frontispice des œuvres de Sor Juana Ines de la Cruz

Apparus au Moyen Âge, les *villancicos* (équivalents hispaniques des *villanelles*) sont à l'origine des chansons pastorales. A partir de la fin du XVI^e siècle, le genre devint essentiellement religieux: on chantait les *villancicos* dans les églises à l'occasion des fêtes religieuses les plus diverses. Le phénomène prit des proportions exceptionnelles tant en Espagne que dans ses colonies du Nouveau Monde, où les *villancicos* sont aussi anciens que l'évangélisation elle-même. Même si le genre restait « populaire », les plus grands écrivains de l'époque comme Lope de Vega ou Góngora en composèrent. La poétesse et musicienne Sor Juana Ines de la Cruz ne fut pas en reste, et les textes de ces chants religieux constituent un quart de son œuvre. La verve populaire permet aux auteurs une grande liberté de ton et le recours à toutes sortes de jeux de mots et de plaisanteries difficiles à traduire. Les inventions semblent sans limite: métaphores, allégories, échos se bousculent dans le plus pur style baroque. Par ailleurs, les auteurs n'hésitent pas à faire intervenir le langage de toutes les populations qui composent la société de l'époque. Ces chants sont donc aussi le miroir des réalités sociales, raciales et culturelles du monde espagnol. Construits souvent comme de petits oratorios, les *villancicos* mettent parfois en scène des disputes théologiques autour des mystères de la foi. Paraphrasant les textes liturgiques, les *villancicos* mêlent le sérieux du dogme à l'humour populaire, et la polyphonie rend à merveille ces dialogues vifs. Le concert de Gabriel Garrido est le résultat de recherches entreprises par Aurelio Tello et Bernardo Illari pour retrouver les mises en musique des *villancicos* de Sor Juana Ines de La Cruz, très loin du Mexique, en Bolivie et en Colombie.

AUTOUR DES VILLANCICOS

Les *villancicos* choisis pour ce programme tournent tous autour de quatre grands principaux thèmes : La nativité, l'Immaculée Conception, la paternité de Joseph, la glorification de l'Eucharistie.

- (1) AY FUEGO, FUEGO, QUE EL TEMPLO SE ABRASE (Au feu, au feu, l'église se consume) : sous le titre en forme de (fausse) alarme c'est une allégorie de l'Eucharistie et de l'amour du Christ qui « brûle » l'église dont il s'agit dans ce villancico plein d'humour sur un sujet dont la gravité n'échappe pourtant à personne.
- (2) QUEDITITO, AIRECILLOS (Tout doucement, brises légères) : villancico avec le vent comme témoin pour évoquer le mystère de l'Immaculée Conception. Le vent est souvent employé en rapport avec ce mystère, sans doute à cause de son immatérialité, de son invisibilité et néanmoins de sa réalité et de sa force.
- (3) SONORO CLARIN DEL VIENTO (Clairon sonore du vent) : où l'immatérialité du vent est mise à contribution dans le même dogme.
- (4) POR CELEBRAR DEL INFANTE (Pour célébrer la naissance de l'Enfant) : les quatre éléments l'Eau, l'Air, la Terre et le Feu autour desquels tout gravite dans l'ordonnancement médiéval du monde, trouvent un nouveau « centre » en l'Enfant Jésus.
- (5) AH DE LAS MAZMORRAS! (Vous qui êtes dans les cachots): ce villancico est dédié à Saint Pierre Nolasque qui fonda au XIIIe siècle l'ordre des mercenaires dans le but d'aller sauver les chrétiens captifs des Maures.
- (6) A LA CIMA, AL MONTE, A LA CUMBRE (À la cime, au mont, au sommet): dans cette pièce qui n'appartient, comme la précédente, à aucune des cinq catégorires citées au début, il est question de glorification de l'Amour divin.
- (7) OID EL CONCIERTO (Écoutez le concert) : la Vierge est ici décrite comme une maîtresse de chant.
- (8 & 12) Los QUE TIENEN HAMBRE (Ceux qui ont faim): l'Eucharistie comble ceux qui ont faim et soif et cela doit s'entendre au sens matériel comme au sens spirituel. (9) VENGAN PUES A LA MESA (Venez aujourd'hui à table): le sacrement est le plus grand don du Christ.
- (10) DIOS Y JOSEF APUESTAN (Dieu et Joseph débattent) : sur le mystère de la virginité de Marie.
- (11) ESCUCHAD DOS SACRISTANES (Écoutez deux sacristains): sur le même mystère, deux sacristains se disputent en mêlant latin et espagnol.
- (13) LAS FLORES Y LAS ESTRELLAS (Les fleurs et les étoiles) : magnifique texte très poétique et naïf où les fleurs disputent aux étoiles le privilège de glorifier l'Enfant Jésus. Ce qu'il y a de plus près du sol (les fleurs) se trouve ainsi mis sur le même plan d'égalité que ce qu'il a de plus loin du sol (les étoiles) dès qu'il s'agit de célébrer la gloire de l'Enfant Jésus.



EL FENIX DE MEXICO

Villancicos de Sor Juana Inès de la Cruz Mis en musique à Chuquisaca au XVIIIe siècle

Fuego, fuego, que el templo se abrase ANTONIO DURAN DE LA MOTA >>

Queditito, airecillos ANTONIO DURAN DE LA MOTA >>

Sonoro clarin del viento MANUEL DE MESA

>> Por celebrar del Infante JUAN DE ARAUJO

>> Ah de las mazmorras Anonyme

>> A la cima, al monte, a la cumbre BLAS TARDIO GUZMANN

>> Oid el concierto MANUEL DE MESA

>> Los que tienen hambre MANUEL DE MESA

>> Vengan pues a la mes MANUEL DE MESA

ANTONIO DURAN DE LA MOTA >> Dios y Josef apuestan

>> Escuchad dos sacristanes **ROQUE CERUTTI**

>> Los que tienen hambre JUAN DE ARAUJO

>> La flores y las estrellas MANUEL DE MESA

ENSEMBLE ELYMA

Gabriel GARRIDO direction

Marisu PAVON soprano

Barbara KUSA soprano

Alicia BERRI mezzo soprano

Fabian SCHOFRIN contre-ténor

Martin ORO contre-ténor

Emiliano GONZALEZ ténor

Furio ZANASI baryton

Sor Juana Ines de la Cruz est une religieuse mexicaine, douée d'un immense savoir dans le domaine des lettres et des sciences de son époque, poétesse de grand renom et sans doute la toute première intellectuelle américaine postcolombienne. Dire que sa célébrité dans son pays est immense est encore au dessous de la vérité, tant les hommages qui lui sont rendus sont fréquents, multiples et ne se démentent pas depuis plus de trois siècles. Née Juana Ramirez de Asbaje, elle est la fille illégitime d'un soldat espagnol (Pedro Manuel de Asbaje) et d'une mexicaine Isabel Ramirez. Abandonnée par son père, elle fut envoyée en pension chez une tante fortunée à Mexico après que son grand-père fut décédé et que sa mère se fut remariée. Présentée au nouveau Vice Roi dès 1664, il fut immédiatement séduit par sa grâce juvénile, son excellente éducation et sa grande intelligence et décida d'en faire rapidement le centre d'intérêt de sa cour de Mexico. Mais Juana qui désirait se plonger dans l'étude en décida autrement. À 19 ans, elle demanda la permission d'entrer au couvent des Carmelidas Descalzas (Les Carmélites aux pieds nus) pour y poursuivre, pendant un an, ses études. Un an et demi plus tard, elle prononcera ses vœux au célèbre couvent de San Geronimo de Mexico où une règle beaucoup moins stricte que chez les Carmélites était appliquée. En moins d'un an, elle transforma sa cellule (qui était en réalité un très confortable appartement avec une bibliothèque personnelle comptant plusieurs milliers d'ouvrages) en un salon littéraire, véritable centre de la vie intellectuelle de Mexico. Sor Juana y recevait les visites très régulières du Vice Roi et de la Vice Reine qui venaient écouter ses poèmes et sa musique, mais elle recevait aussi les visites de tout ce que la ville pouvait compter d'esprits brillants. Sa vie de femme intellectuelle et de religieuse ne fut pas de tout repos et on se doute que sa réussite ne suscita pas uniquement de l'admiration. Ainsi, dès qu'elle s'aventura hors du champs de la poésie, du théâtre, de la musique et de la philosophie pour aborder - même de façon lointaine - celui de la théologie, elle se trouva prise au centre d'une violente polémique attisée par l'archevêque de Mexico. L'affaire tourna assez mal pour elle. Elle se vit confisquer l'ensemble des livres, instruments de musique et instruments scientifiques qu'elle avait en sa possession et fut interdite de publication. Dans son autobiographie, qu'elle dissimule habilement au détour de sa lettre « Respuesta a la muy Ilustre Sor Filotea de la Cruz », elle se livre à une sorte d'autocritique humoristique où elle prend le soin de déplorer que la volonté de Dieu - qui est que les femmes accèdent à la connaissance - ne soit pas toujours respectée et que la connaissance qui leur est prodiguée soit encore trop incomplète. Parmi ces « femmes connaissantes » elle cite les grandes héroïnes de la Bible : Myriam, Deborah, Esther, Judith, Elizabeth, Marie... Elle en profite aussi pour suggérer qu'aucune femme ne reste dans l'ignorance et que leur éducation soit, au moins, confiée à des femmes de savoir. Nous sommes en 1690. Sor Juana Ines de la Cruz a laissé une œuvre considérable dans le domaine, poétique, théâtral et philosophique. Une anthologie préfacée par Otavio Paz a été publié en 1988 par Cambridge Harvard University Press. Les œuvres originales complètes de Sor Juana Ines de la Cruz, corrigées et annotées par l'auteur, sont conservées par The Durand Collection et comportent les éditions de Inundación castálidade la única poetisa americina (Madrid, 1689), suivit de Segunda volumen (Seville, 1692) et Fama y obras póstumas publié en 1700 à Madrid. Son message est toujours d'actualité.



Sor Juana Ines de La Cruz entourée de ses livres dans la bibliothèque de sa cellule au monastère San Geronimo de Mexico



GABRIEL GARRIDO

Musicien argentin, directeur de l'ensemble Elyma, professeur à Genève, il est l'une des personnalités phare de l'interprétation de la musique ancienne de la Renaissance. Savait-il en fréquentant cet établissement pilote qu'est le Collegium Musicum de Buenos-Aires, en suivant un cursus d'archéologie en Europe ou en participant à l'aventure de l'Agrupacion Musica et de la Missa Criola, il y a plus de 30 ans, qu'il avait mis en marche l'engrenage inconscient d'une des carrières de musiciens les plus brillantes qui soient. Elle allait passer au révélateur de la Schola Basiliensis, de Ricercare, de l'Hesperion XX de Jordi Savall, du travail de fond sur la voix, les instruments, des « Intermedi Fiorentini » comme du folklore latino-américain, dont l'instrumentarium pérennise à la fois la couleur et le rythme. C'est une tante violoncelliste, qui l'initia à la Früher Musik introduite en Argentine dans les années 50. Il choisit alors de pratiquer la flûte à bec. À 17 ans, il appartient au premier quatuor argentin de flûtes à bec, avec lequel il se produit dans un répertoire renaissance germanique. En 1971, à l'époque de la campagne européenne de la Missa Criola, on le retrouve aux terrasses de café et dans le métro parisien, soufflant dans les flûtes andines, pinçant les cordes... Puis il décide de parfaire ses connaissances en musique ancienne à Zurich et à Bâle ; il obtient sa « virtuosité instrumentale » à la Schola Cantorum Basiliensis, où il travaille le luth, la guitare baroque et les instruments à anche de la Renaissance. Il fait alors partie des ensembles Ricercare et HesperionXX, avec lesquels il réalise de nombreux concerts et enregistrements. A Genève en 1981, il crée l'ensemble Elyma, groupe de recherches d'interprétation, qu'il dirige depuis lors. Enseignant depuis 1977 au Centre de Musique Ancienne de Genève, il a créé et dirigé différents stages d'interprétation. Parallèlement, il consacre ses connaissances de la praxis musicologique à la mise en lumière et à la diffusion d'un répertoire alors mal connu : la musique ancienne de l'Amérique latine. En 1992, il débute un

partenariat avec le label K. 617 pour l'enregistrement de ces musiques. L'Unesco et le Conseil International de la Musique l'invitent au sein d'un symposium international consacré au baroque latino américain. En 2000, la Fondation Cini (Venise) lui accorde un prix spécial pour le développement de ses activités artistiques concernant la musique italienne de la renaissance. À partir de 1990, le Teatro Massimo de Palerme l'invite chaque année à entreprendre une création : on retiendra notamment le fastueux Vespro per lo Stellario della Beata Vergine de B.Rubino ; la reconstitution historique de La *Dafne* de Marco da Gagliano, avec costumes, décors, et « balli » originaux ; l'*Orfeo* de Claudio Monteverdi dont l'enregistrement recevra de nombreux prix et l'accueil unanime de la critique ; La Gerusalemne Liberata d'après le poème de Tasso et *Il Combattimento de* Tancredi e Clorinda (Monteverdi). En 1998, *Il ritorno d'Ulisse in Patria* (Monteverdi) dont le CD, fut récompensé de très nombreux prix prestigieux. L'enregistrement en juillet 1999 du Vespro della Beata Vergine (Monteverdi), fut le thème de l'Académie baroque européenne d'Ambronay qu'il dirigea en octobre 2000. Juillet 2000 lui aura permis de produire et enregistrer le troisième grand opéra de Monteverdi L'Incoronazione di Poppea. Le Teatro Colon de Buenos-Aires lui fera une place d'honneur en lui offrant la direction de l'Orfeo, en juin 2001 et, en 2002, la direction des Les Indes Galantes de Rameau (mise en scène d'Alfredo Arias).



ENSEMBLE ELYMA

Le terme grec « elyma » est employé dans un texte de Sophocle pour désigner une flûte en buis qu'ornait une embouchure de cuir... Mais ce mot désigne plus généralement une plante proche du maïs, dont la tige servait à fabriquer des flûtes, désignant ensuite par

métonymie la flûte elle-même. Fondé à Genève en 1981 par Gabriel Garrido, l'Ensemble Elyma est composé de chanteurs et instrumentistes spécialisés dans les musiques latines de la Renaissance et de l'époque baroque. L'ensemble Elyma s'est d'abord fait connaître comme un groupe de recherche d'interprétation sur la flûte à bec et son répertoire. Puis, à la lumière de travaux musicologiques toujours plus fructueux, la formation s'est rapidement élargie pour aborder un répertoire ancien et baroque étendu. L'ensemble participe depuis plusieurs années à la redécouverte des musiques anciennes d'Amérique latine, de même qu'à l'interprétation d'opéras italiens du XVIIe siècle. Aujourd'hui, la composition de l'ensemble varie afin de rendre aux musiques abordées leur authenticité temporelle et culturelle. Depuis les débuts de sa production discographique d'abord avec Tactus et Sinfonia puis, à partir de 1992 avec K 617, l'ensemble Elyma n'a cessé de remporter des récompenses nombreuses : Diapason d'Or, Diapason d'Or de l'Année, Choc de la Musique, Grand Prix de l'Académie du Disque, 4 Clefs Télérama, Must du Compact Disc Magazine, Timbre de Platine d'Opéra International, Grand Prix de l'Académie Charles Cros.

L'ensemble Elyma remercie la Fondation Paribas pour son soutien fidèle, ainsi que la Cancilleria Argentina et France Telecom

COMPOSITION DE L'ENSEMBLE ELYMA POUR CE CONCERT

Violon Olivia Centurioni, Paula Waisman Violoncelle Andrea Fossa Viole de gambe Andrea de Carlo Violone Diana Fazzini Cornet / flûte Agathe Gautschia Chirimia / flûte Sabine Weill, Beto Caserio Basson François de Rudder Chitarrone Enrique Solini, Francisco Gato Harpe Hannelore Devaere Clavecin Leonardo Garcia Alarcon

Orgue Norberto Brogini

L'ASSOCIATION HEURES MUSICALES DE L'ABBAYE DE LESSAY

remercie vivement tous ceux qui l'ont aidée à réaliser ces concerts :

Le Ministère de la Culture ET DE LA COMMUNICATION-DIRECTION RÉGIONALE DES AFFAIRES CULTURELLES DE BASSE-NORMANDIE

LE CONSEIL RÉGIONAL DE BASSE-NORMANDIE

Le Conseil Général de la Manche

LA VILLE DE LESSAY

LA COMMUNE DE CANVILLE-LA-ROCQUE

L'Office de Diffusion et d'information ARTISTIQUE DE NORMANDIE

Les sociétés, associations et personnes privées qui apportent un partenariat financier :

PARC DES MARAIS DU COTENTIN ET DU BESSIN CHARPENTES FRANÇAISES, CRÉDIT AGRICOLE NORMAND SOLECO, DEXIA, TRICOTS SAINT-JAMES MICHAEL ET SALLY PAYTON

> avec la participation de : Adami

> > avec le soutien de :

RADIOS CHRÉTIENNES EN FRANCE (RCF), RADIO MANCHE,

ainsi que:

LES BÉNÉVOLES

LE PERSONNEL COMMUNAL DE LESSAY ET DE LA Communauté de Communes du Canton de Lessay qui apportent leur aide à l'organisation matérielle

XIIIe FESTIVAL DE LESSAY

Président d'honneur et co-fondateur

Jean-François Le Grand Président du Conseil général et sénateur de la Manche

> Président et co-fondateur Edme Jeanson

Vice-présidente, responsable de la programmation Nicole Desmoulin Vice-présidente, responsable de l'administration Marie-Agnès Legoubey

Rédaction et graphisme Francis Rousseau Régisseur Franck Hellec Trésorière Marine Leprieur

LE FESTIVAL DE LESSAY EST MEMBRE DE « Concerts en Abbayes Normandes » et de « France Festivals »

Références documentaires / Bibliographie

- Letter on Henry VIII's Divorce, Archbishop Thomas Cramner, 1533 p. 4 - 7
 - Documents Illustrative of English Church History, edited by Henry Gee and William John Hardy. London, Macmillan, 1914
 - L'Église Anglicane, Musée des religions de Nicollet (Québec)
 - Project Canterbury, http://anglicanhistory.org, 2005
- Felix Quilici, aventurier de l'ethnomusicologie film de E. Franc p. 8 - 9 et Mareterraniu
- Henry Purcell and his Contemporaries, Here of a sunday Morning p. 10 - 13 radio program, 2003
 - Biography of John Blow, Goldberg Magazine, 2005
 - Biography of Pelham Humprey, The Oxford Companion to Music, Oxford University Press, 1970
 - Interview de William Christie parue dans X Passion, revue des élèves de l'École Polytechnique, 2003
 - Harmonia sacra, notes de commentaire par Davitt Moroney, 2004
- Revue «Piano le Magazine», mai-juin 2002 p. 14 - 15 Dictionnaire de la Musique. Fayard.
- Alexandre Choron ou Petite histoire de la musique religieuse depuis la p. 16 - 17 Révolution par Denis Havard de La Montagne
 - http://www.musimem.com/choron-bio.htm
 - Article de H.G, membre du Chœur Grégorien du Cotentin, 2006
- Claudio Monteverdi. Roger Tellart. Revue Esprit, 2006 p. 18 - 23
- L'Orfeo selon Jean Tubery, 2006
- The Marian Library, International Marian Research Institute, 1999 p. 24 - 29 Biographie de Durante, http://www.haendel.it. 2006
 - La musique italienne baroque par François Filliatrault, 2004
 - Article de Dinko Fabris, Goldberg Magazine, 2005
 - The Durante Project. com, 2006
- Thierry Escaich, documentation Ircam, 2005 p. 30 - 31
 - Catalogue des œuvres de Thierry Escaich par Bernard Desgraupes, Gérard Billaudot Editeur, 2005
- Transcriptions par B. Jam, 2003 p. 32 - 35
 - L'art de la transcription par Alexander Mason et Alistair Dixon, 2000
- p. 36 46 Mozart Alfred Einstein, Oxford University Press, New York, 1945
 - Mozart, His Character, His Work. New York, Alfred Einstein, Oxford University Press, New York, 1962
 - Sociologie d'un génie, Norbert Elias, Paris, Seuil. Collection La librairie du XXe siècle, 1991
 - Mozart and His Times, Erich Schenk, New York, 1959
 - Mozart and His Circle, Peter Clive, New Haven, 1993
 - The Mozart Myths: A Critical Reassessment. William Stafford, Stanford, 1991.
 - Mozartiana: Two Centuries of Notes, Quotes and Anecdotes about Wolfgang Amadeus Mozart. Joseph Solman, New York, 2002
- Bach Cantatas par Simon Crouch, 1995-1996 p. 46 - 49
 - J.S. Bach, Malcolm Boyd, Oxford Composer Companion, 1999
 - Text and Act, Richard Taruskin, Oxford UP, 1995
 - Analyzing Bach Cantatas, Eric Chafe, Oxford UP, 1999-2000
 - Jean Sébastien Bach (2 tomes), Alberto Basso, Paris, Fayard, 1986 Les musiques de Luther. Hubert Guicharrousse. Editions Labor et
 - Fides, Genève, 1995 Références bibliques dans les passions de Bach, Jacques Chailley.
 - N° 381 / 382 de la Revue Musicale, Paris, 1985 La musique et le signe. Jacques Chailley. Editions Rencontre,
 - Lausanne, 1967 - The Church Cantatas of J.S. Bach, Alec Robertson, Praeger, 1972.
- Missa Solemnis, un manifeste pour la paix. Gil Pressnitzer, Esprits Nomades, Paris, 2005 p. 54 - 59
 - Beethoven, l'homme à travers l'œuvre par Yvonne Tienot, Paris, Éditions Lemoine, 1977
 - Beethoven par André Boucourechliev, Seuil, Paris, 1994
 - Beethoven et la construction du génie, Toa de Nora, Fayard, 1998
 - Le sacre du musicien, Elisabeth Brisson, CNRS Editions, 2000
 - Beethoven: The Man who Freed Music par R-H Schauffler, Tudor Publishing, New York, 1947
 - Music and Medicine: Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert. Anton Neumayr. Bloomington Ill., 1994.
- p. 60 64 Sor Juana Ines de la Cruz: audiobiografía. México, Instituto Mexiquense de Cultura, 1995.
 - El universo de Sor Juana: antología. México, Editorial Diana, 1995.
 - Sor Juana Ines de la Cruz: Religion, Art, and Feminism. Pamela Kirk, Continuum, New York, 1998.
 - Los años finales de sor Juana: una interpretación (1688-1695). Elias Trabulse. Colección Conferencias. Centro de Estudios de Historia de México Condumex, 1995.
 - Interview de Gabriel Garrido, Goldberg Magazine, 1999
 - The Sor Juana Ines de la Cruz Project. Dartmouth College, Hanover, New Hampshire, 2006

Crédits photographiques

page 10 : William Christie©Thomas Muller page 13 : William Christie©Ana Bloom page 22 : Jean Tubéry©T.Leon, Hans-Jorg Mammel-Orfeo©T.Leon, Claire Lefilliâtre©Robin Davies page 29 : Gérard Lesne©Eric Manas page 32 : Laurence Equilbey©Laure Vasconi page 34 : Chœur Accentus©Eric Manas page 40 à 44 : Pierre Cao©Sébastien Boulard, Samman Gerlinde©Tanja Dorendorf, Chœur Arsys Bourgogne©S.Boulard .page 49 : Johannette Zomer ©Marco Borggreves

Ce programme ne tient pas compte des éventuels changements de programmation et/ou de distributions apportés par les artistes à la dernière minute.