

PROGRAMME

LESSAY 2007



14^e heures

s o m m a i r e

é d i t o

musicales

Si la restauration du patrimoine reste avant tout l'affaire de spécialistes, sa mise en valeur peut concerner tout un chacun, ainsi en est-il de l'église abbatiale de Lessay. C'est en effet au talent et la rigoureuse patience des architectes que nous devons la renaissance de ce joyau de l'art roman, profondément blessé par les combats de la seconde guerre mondiale ; et c'est à l'engagement passionné d'une équipe de bénévoles la mise en œuvre d'un festival dont la renommée dépasse maintenant les frontières de notre département.

Désormais rendez-vous incontournable des amateurs de musique religieuse, ce festival continue chaque année à nous surprendre par la qualité et la diversité de ses propositions. Ensembles de renom, musiciens à découvrir, interprètes originaires de la région chacun trouve ici sa place. Pour cette 14^e édition le voyage musical nous entraîne de Joseph Haydn à Maurice Duruflé en compagnie de William Christie ou bien encore de Jordi Savall, il emprunte aussi les chemins buissonniers ou insolites de l'ensemble L'Arpeggiata.

Nous sommes heureux et fiers de les accompagner.

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

3 Présentation

4-7 Vendredi 13 juillet

Orchestre et Chœur de l'Opéra de Rouen - *Requiem* de Maurice Duruflé

8-13 Lundi 16 juillet

Les Arts Florissants dirigé par William Christie - *La Création* de J. Haydn

14-17 Vendredi 20 juillet

Musique de chambre à Canville-La-Rocque - Ensemble Hélios
Création de Charles Chaynes : *Trois Images de la Poésie grecque*

18-23 Mardi 24 juillet

Le Concert des Nations dirigé par Jordi Savall - *Il siglo de Boccherini*

24-27 Vendredi 27 juillet

Concerto Soave dirigé par J-M. Aymes avec Maria-Cristina Kiehr et Stephan MacLeod - *Il Ballo della Ninfa* de Monteverdi

28-29 Dimanche 29 juillet

Récital d'orgue - Vincent Dubois

30-33 Mardi 31 juillet

L'Arpeggiata dirigée par Christina Pluhar - Stéphanie d'Oustrac, soprano
Airs d'opéra et cantates de Luigi Rossi

34-37 Jeudi 2 août et Vendredi 3 août

Musique de chambre au Manoir de Gonfreville :
Marc Coppey, violoncelle, Hélène Desmoulin, piano, Philippe Graffin, violon

38-41 Mardi 7 août

XVIII-21- Le Baroque Nomade dirigé par Jean-Christophe Frisch
Œuvres de Pietro Della Valle

42-47 Vendredi 10 août

Les Musiciens du Paradis dirigés par Damien Guillon
Maddalena ai piedi di Cristo d'Antonio Caldara

48-49 Dimanche 12 août

Récital d'orgue en duo - Marie-Ange Leurent et Eric Lebrun

50-53 Mardi 14 août

Nouvelles Voix de Saint-Pétersbourg
De St-Pétersbourg à St-Pétersbourg : chants de l'histoire d'une ville

54-57 Vendredi 17 août

King's Consort dirigé par Matthew Halls
Henry Purcell et la Chapelle Royale de Westminster

58-63 Mardi 21 août

Ensemble Vocal et Instrumental de Lausanne dirigé par Michel Corboz
Matthäus Passion de Johann-Sebastian Bach

64 Références documentaires, crédits photographiques, remerciements

musique nouvelle en liberté

Fondée en 1991 par Marcel Landowski, sous l'égide de la Ville de Paris, l'association *musique nouvelle en liberté* s'est fixé pour mission d'élargir l'audience de la musique de notre temps, auprès du plus vaste public.

Elle apporte des aides financières, sans aucune directive esthétique, aux formations musicales et aux festivals qui mêlent dans leurs programmes les œuvres contemporaines à celles du répertoire.

L'action de *musique nouvelle en liberté*, subventionnée par la Mairie de Paris, se développe aujourd'hui dans toute la France grâce au Ministère de la Culture [Direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles], au Conseil Régional d'Ile de France, au FCM [Fonds pour la Création Musicale], à l'ADAMI [Administration des Droits des Artistes et Musiciens Interprètes] et à la SACEM [Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique].

L'association reçoit également le soutien de Mécénat Musical Société Générale.

Comité d'honneur

John Adams | Serge Baudo | Marius Constant | Daniel-Lesur | Philip Glass | René Huyghe | György Kurtág | Claude Lévi-Strauss | Yehudi Menuhin | Olivier Messiaen | Serge Nigg | Maurice Ohana | Seiji Ozawa | Luis de Pablo | Arvo Pärt | Krzysztof Penderecki | Manuel Rosenthal | Mstislav Rostropovitch | Aulis Sallinen | Pierre Schaeffer | Iannis Xenakis

MAIRIE DE PARIS



musique nouvelle en liberté
président : Jean-Claude Casadesus
directeur : Benoît Dufourt
administrateur : François Platier
42 rue du Louvre - 75001 Paris
tél : 01 40 39 94 26 - fax : 01 42 21 46 16
www.mnl-paris.com
e-mail : mnl@mnl-paris.com



**MECENAT
MUSICAL
SOCIÉTÉ GÉNÉRALE**



FCM
FONDS POUR LA
CRÉATION MUSICALE

sacem
La musique avant tout

île de France

LE MANOIR DE GONFREVILLE

Situé à côté de l'église de la paroisse, c'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. 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 XV^e siècle, le manoir a été remanié dans la première moitié du XVI^e, époque à laquelle l'on a plaqué sur ses façades austères les magnifiques décors Renaissance que l'on peut y voir aujourd'hui. 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.

**EGLISE DE CANVILLE-LA-ROCQUE**

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 Évangélistes, 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

les lieux de concerts

**L'ÉGLISE ABBATIALE DE LESSAY**

L'abbaye de Lessay fut fondée en 1056 par les barons de La-Haye-du-Puits, Richard Turstin Haldup et son fils Eudes Au Capel. En 1080, une chartre 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 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 XII^e et XIII^e 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. À 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.

Elle sert de cadre au *Heures musicales* depuis 1993.



Triple coupole du Panthéon. Détail latéral
Architectes : Jacques-Germain Soufflot (1758)
Rondelet et Brébion (1789-1790)
Quatremère de Quincy (1791-1793)
Paris. France

« Les *motets a cappella*, sont des pièces chorales chantées à l'église durant les offices mais ils ne font pas partie de la liturgie imposée ou des chants des fidèles comme les *hymnes* et les *répons*. Leur rôle est de favoriser le recueillement et de provoquer l'émotion religieuse par la musique la plus élevée. Ils renferment les plus beaux exemples de la poésie de l'Église, rattachés à une musique des plus directes, des plus succinctes et des mieux inspirées. Marc-Antoine Charpentier, en particulier, s'associa aux efforts des Jésuites pour que soient maintenus le caractère religieux et l'inspiration pieuse de cette musique ».

LES URSULINES DE QUÉBEC
vol. I, Québec 1863

Les **Motets** de Pierre Villette renouent avec la grande tradition du chant choral. Le motet est apparu en France à la fin du XII^e siècle, pour remplacer le *conduit*, grâce aux maîtres de l'École de Notre-Dame de Paris, Leonin et Pérotin. Dès lors, il ne cessera jamais d'évoluer avec Philippe de Vitry, Guillaume de Machau, John Dunstable, Josquin Desprez, Palestrina, Roland de Lassus, Gabrieli ou Monteverdi. Au XVII^e siècle il fut illustré par Henry du Mont, puis par Delalande et Lully qui inaugurèrent le *grand motet*, équivalent de l'*anthem* anglais. Bach écrivit lui-même 6 *Grands Motets*.

Au XVIII^e, le *grand motet* continua d'être illustré par Mondoville, ou Mozart (*Exultate jubilate*) dans un genre plus atypique. Il survécut au XIX^e avec J. F. Le Sueur, à la chapelle des Tuileries, pour connaître un réel regain d'intérêt au milieu du XX^e siècle.

Le **Requiem, opus 9** de Maurice Duruflé est une commande de l'éditeur de musique Auguste Durand en 1947. L'œuvre est écrite pour chœur mixte avec des solistes soprano et baryton. Il en existe trois orchestrations : une pour orgue seul, une pour orgue avec orchestre à cordes et une pour orgue et orchestre symphonique. C'est la version avec orgue et orchestre symphonique qui est donnée ce soir. Lorsqu'il reçut la commande, Duruflé travaillait sur une suite pour orgue utilisant des thèmes du chant grégorien. Duruflé a inclus des pièces de cette œuvre dans le *Requiem*, qui reprend de nombreux thèmes de la *Messe pour les Morts* grégorienne. Presque tout le matériau thématique de l'œuvre provient du chant grégorien. L'œuvre comporte 9 mouvements et exclut le texte du *Dies irae*, connu pour être souvent la partie la plus attendue de la messe de requiem. Par cette absence, Duruflé accentue le grand sentiment de tendresse qui circule tout le long de cette partition, reflet de sa vision d'un Dieu plus clément que châtié et coléreux. C'est pourquoi un *Pie Jesu* séparé, chanté par la soprano est entendu en lieu et place du *Dies Irae* et que la phrase *Requiem aeternam dona eis Domine* est répétée avec autant d'insistance. La voix baryton chante le troisième mouvement *Domine Jesu Christe*, et le huitième *Libera me*. Duruflé ayant déclaré qu'il préférerait lui-même que les parties solistes soient chantées par un pupitre entier du chœur, l'œuvre est souvent exécutée de cette façon.

VENDREDI 13 JUILLET > 21 H

ÉGLISE ABBATIALE DE LESSAY

heures musicales

PIERRE VILLETTE

3 MOTETS A CAPPELLA

- 1- Notre père d'Aix op. 75
- 2- O Magnum Mysterium op. 53
- 3- Strophes polyphoniques pour le Veni Creator op. 29

MAURICE DURUFLÉ

4 MOTETS A CAPPELLA OP. 10 SUR DES THÈMES GRÉGORIENS

REQUIEM OP. 9

« A LA MÉMOIRE DE MON PÈRE »
(VERSION DE 1961)

- 1- Introït
- 2- Kyrie
- 3- Domine Jesu
- 4- Sanctus
- 5- Pie Jesu
- 6- Agnus Dei
- 7- Lux Æterna
- 8- Libera Me
- 9- In Paradisium



Soutien de Musique Nouvelle en Liberté

ORCHESTRE DE L'OPÉRA DE ROUEN
CHŒUR DE CHAMBRE DE ROUEN
DANIEL BARGIER

Arnaud RICHARD
Marie-Paule BONNEMASON
Denis COMTET

BARYTON-BASSE
MEZZO-SOPRANO
ORGUE



MAURICE DURUFLÉ
(1902-1986)

Compositeur, organiste,
professeur honoraire au Conservatoire
Officier de la Légion d'honneur
Commandant de l'ordre de Saint-Grégoire-le-Grand
Chevalier des Arts et Lettres

Avec Olivier Messiaen, Jehan Alain ou André Caplet, Maurice Duruflé est une des figures majeures de la musique sacrée du XX^e siècle. D'autres moins connues comme Pierre Villette ont aussi laissé une œuvre importante dans ce domaine.



PIERRE VILLETTE
(1926-1998)

Compositeur, chef d'orchestre
Directeur du Conservatoire de région de Besançon
Directeur du Conservatoire de région d'Aix-en-Provence
Membre de l'Académie des Sciences, Agriculture, Arts et Belles Lettres d'Aix-en-Provence.

Tout d'abord élève de Jules Haëlling à la Maîtrise St-Évode de Rouen, **Maurice Duruflé** intégra le Conservatoire de Paris en 1919. Dès 1916, il tenait l'orgue de chœur de St-Sever de Rouen, puis en 1919, l'orgue de Notre-Dame de Louviers, tout en suppléant son maître Charles Tournemire à Ste-Clotilde (Paris) entre 1920 et 1927. En 1927, il suppléait son autre maître Louis Vierne, à Notre-Dame de Paris et en 1930 succédait à Gaston Singery à St-Étienne-du-Mont, partageant souvent les claviers avec Marie-Madeleine Chevalier-Duruflé qu'il avait épousée à peu près à la même époque. Disciple de Tournemire et de Vierne donc, mais aussi de Paul Dukas, au Conservatoire de Paris, Duruflé devint lui-même professeur d'harmonie dans cette même institution. Duruflé compositeur, fut révélé au public par la création de son *Requiem* (1947) qui, d'emblée, se retrouva régulièrement dans les programmes de concerts. Avant cette date, ce sont plutôt ses œuvres d'orgue qui le firent connaître auprès d'un public plus particulièrement passionné de musique d'orgue. Sa musique très personnelle est faite de poésie, d'élégance, de profondeur, de sérénité et d'intensité. Plusieurs de ses œuvres – et pas seulement le *Requiem* – sont inspirées du grégorien auquel il était très attaché et à propos duquel il écrivit de nombreux articles dans Le Figaro et La Croix.

Né en 1926 à Duclair (Seine-Maritime), **Pierre Villette** est issu d'une famille de musiciens. Dès l'âge de 6 ans, il intègre la Maîtrise Saint-Évode, où il étudie notamment l'orgue auprès de Jules Lambert. A l'âge de 13 ans, il fait ses premières armes de musicien à la tribune de l'orgue de l'église St-Paul de Rouen. En 1941, après une préparation avec Maurice Duruflé, ancien comme lui de St-Évode, Pierre Villette entre au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris pour y achever sa formation musicale. La Seconde Guerre Mondiale interrompt ses études. Il obtient néanmoins un 1^{er} Prix d'Harmonie en 1945, un 2^e Prix de Fugue et un 1^{er} Prix de Contrepoint en 1946. Après avoir obtenu, en 1949, un 2^e Prix de Direction d'orchestre, Pierre Villette concourt au Prix de Rome. Sa cantate op.16 pour 3 solistes et orchestre *La Résurrection de Lazare* lui vaut un Deuxième Prix. En 1957, il est nommé à la tête du Conservatoire de Besançon, qu'il dirige de façon très innovante durant une dizaine d'années, tout en composant plusieurs ouvrages dont des œuvres sacrées. En 1967, il prend la direction du conservatoire d'Aix-en-Provence, où il restera jusqu'à sa mort en 1998. Le catalogue de ses œuvres comporte 80 numéros d'opus, écrits entre 1942 et 1995.



DANIEL BARGIER

Après avoir étudié la clarinette, il se tourne vers la direction de chœur. Il suit l'enseignement de Philippe Caillard et travaille la technique vocale avec Marie Claire Cottin. Aujourd'hui, il est responsable de la formation vocale et de la pratique chorale au sein du Département de Musicologie de l'Université de Rouen, et enseigne la direction de chœur au Conservatoire National de Région de cette ville. Daniel Bargier dirige le Chœur de Chambre de Rouen depuis 1986, chœur récompensé dans plusieurs concours internationaux (Tours 1994, Arezzo 1996). Chef associé du Chœur Régional Vittoria d'Île de France (Victoires de la Musique Classique 1998), auprès de Michel Piquemal, il a également collaboré avec Laurence Equilbey à la direction du Chœur de l'Opéra de Normandie, dont il sera le chef référent pour la saison 2006-2007. En 2004 et 2005, il a été invité à plusieurs reprises à préparer le Chœur de Radio France pour des productions avec l'Orchestre National de France ou l'Orchestre Philharmonique de Radio France, collaborant ainsi avec des chefs d'orchestre aussi prestigieux que Lawrence Foster, Emmanuel Krivine, Armin Jordan, Georges Prêtre ou Myung Whun Chung. Il est aussi conseiller artistique du festival *Voix de Fête*



ARNAUD RICHARD

Prix d'excellence du CNR de Caen en 2000, il a poursuivi sa formation auprès du baryton Alain Buet. Diversifiant ses activités, il chante avec les ensembles Accentus, le Concert d'Astrée ou le Poème Harmonique. Il se produit aussi régulièrement dans des oratorios, messes, cantates ou dans des récitals de mélodies.

ORCHESTRE DE L'OPÉRA DE ROUEN

Créé en 1998, l'Orchestre de l'Opéra de Rouen / Haute-Normandie est composé d'un noyau permanent de 39 musiciens placés sous l'autorité du directeur musical Oswald Sallaberger. Il est enrichi par des musiciens supplémentaires participant à de nombreuses productions. Soucieux de développer des passerelles entre les styles et les genres musicaux, l'Orchestre interprète un large répertoire allant de la musique baroque à la contemporaine. Depuis peu de temps, dans l'optique de mieux servir le répertoire baroque, les musiciens ont adopté des cordes classiques en boyau de préférence aux cordes synthétiques et des archets classiques. Cette couleur supplémentaire, a reçu un accueil enthousiaste des spectateurs comme des solistes et divers chefs régulièrement invités.

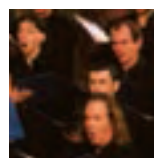
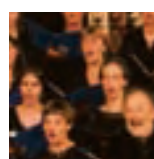


MARIE-PAULE BONNEMASON

Elle a étudié le chant auprès de Luc Coadou, Christiane Eda-Pierre et Agnès Mellon. Prix d'excellence au CNR de Caen, sa carrière la conduit autant vers la musique sacrée que vers le lyrique. Elle chante avec l'Opéra de Rouen, le Théâtre de Caen, l'ensemble baroque de Toulouse, Musicatreize...

CHŒUR DE CHAMBRE DE ROUEN (CCR)

C'est un ensemble composé d'une quarantaine de chanteurs amateurs, réunis dans la même quête du plaisir et de la qualité, cet ensemble n'a cessé d'enrichir son répertoire aussi bien sacré que profane, se produisant « a cappella » ou accompagné de diverses formations instrumentales. Dirigé alternativement par son chef référent, Daniel Bargier et par son principal chef invité, Gildas Pungier comme par les nombreux chefs invités, le CCR intervient aussi bien dans des opéras que dans des concerts avec orchestre dans un répertoire allant du baroque à la musique contemporaine. Son rôle le conduit à partager son temps entre la scène du Théâtre des Arts de Rouen, siège de l'Opéra, et de nombreuses tournées régionales, nationales et internationales. En 2006, il entame une collaboration avec Vincent Dumestre.



L'Opéra de Rouen Haute-Normandie est soutenu par la Ville de Rouen, le Ministère de la Culture et de la Communication / DRAC Haute-Normandie, la Région Haute-Normandie, le Conseil Général de la Seine-Maritime et le Conseil Général de l'Eure.



Plafond de la Chapelle Sixtine
Détail de *La création de l'homme*
Michel-Ange 1508-1512
Cité du Vatican.

« Qui pourrait vous décrire le plaisir, l'enthousiasme et les applaudissements de cette soirée ? Les hommes les plus distingués par le talent et par leur naissance, tant nationaux qu'étrangers, s'y trouvaient réunis. Le meilleur orchestre possible, dirigé par Haydn lui-même, le silence le plus profond, l'attention la plus soutenue, un local favorable, une admirable exactitude de la part des exécutants, un sentiment respectueux et pour ainsi dire religieux dans toute l'assemblée, telles étaient les dispositions qui précédèrent le premier coup d'archet ; et à ce signal jaillit une intarissable source de beautés musicales jusqu'alors inconnues. ...»

TÉMOIGNAGE D'UN CONTEMPORAIN
à propos de la première audition de la *Création*
chez le prince Schwarzenberg le 30 avril 1798.
Cité par Marc Vignal

Joseph Haydn composa cet oratorio à l'âge de 65 ans. On a coutume de dire qu'il signe l'apparition de l'oratorio allemand. On sait que lors de ses deux séjours à Londres, où il avait été invité par l'organisateur de concert Salomon, Haydn avait beaucoup apprécié les oratorios de Händel, et notamment *The Messiah* dont le succès fut considérable. Il n'est pas impossible qu'il lui vînt alors à l'idée de composer, à son tour, une œuvre de ce style. On raconte en tout cas que Salomon insista beaucoup auprès de Haydn pour qu'il compose un grand oratorio dans la veine de ceux de Händel. Une anecdote prétend que Haydn recherchant un sujet, un des violonistes de Salomon lui aurait alors tendu une Bible et lui aurait dit : « *Tenez, prenez ceci et commencez par le commencement* ». Cependant l'origine du livret de *Die Schöpfung* reste toujours un peu obscure. C'est sans doute la raison pour laquelle c'est la version la plus rocambolesque, celle dite du « livret volé à Händel », qui est passée à la postérité. En réalité, il semble qu'à la base de ce livret il y ait eu un texte anglais, inspiré de la Genèse et du *Paradise Lost* de Milton, texte peut-être écrit pour Händel quelque cinquante ans auparavant mais, en tout cas, refusé par ce dernier. Haydn, peu familiarisé avec la langue anglaise, a pris ce texte et l'a soumis au baron Van Swieten dans l'optique d'en tirer un livret en allemand. Van Swieten ne se contenta pas de traduire le texte. Il l'adapta, pratiqua un certain nombre de coupures et développa quelques passages. En tout état de cause, l'intention de Haydn était que l'œuvre fasse date. Il y avait travaillé longtemps et, en décembre 1796, elle était suffisamment avancée pour qu'il puisse en jouer quelques extraits à l'un de ses amis.

La première audition intégrale eut lieu chez le prince Schwarzenberg, à Vienne, le 30 avril 1798. Salieri tenait la partie de piano. La première publique au Burgtheater de Vienne, le 19 mars 1799, connut un accueil des plus enthousiastes et l'œuvre devint très vite une des plus jouées de Haydn. Cet oratorio, pour chœur, 3 ou 5 solistes et orchestre, comporte 3 parties consacrées aux éléments, aux animaux et à l'homme. Cette œuvre semblant appeler particulièrement l'anecdote, on ne manquera pas de signaler que c'est en se rendant à sa première à Paris, le 24 décembre 1800, que Bonaparte échappa à l'attentat de la rue Saint-Nicaise.

LUNDI 16 JUILLET > 21 H

heures musicales

ÉGLISE ABBATIALE DE LESSAY

JOSEPH HAYDN

DIE SCHÖPFUNG LA CRÉATION

Première publique : Burgtheater, Vienne, le 19 mars 1799

ORATORIO EN TROIS PARTIES POUR VOIX SOLISTES, CHŒUR ET ORCHESTRE

Partition : édition Brown. Oxford University Press.

TEIL 1 | PREMIÈRE PARTIE

1a. Die Vorstellung des Chaos (ouvertüre in c-Moll) **1b.** Im Anfange schuf Gott Himmel und Erde **2.** Nun schwanden vor dem heiligen Strahle **3.** Und Gott machte das Firmament **4.** Mit Staunen sieht das Wunderwerk **5.** Und Gott sprach: Es sammle sich das Wasser **6.** Rollend in schäumenden Wellen **7.** Und Gott sprach: Es bringe die Erde Gras hervor **8.** Nun beut die Flur das frische Grün **9.** Und die himmlischen Heerscharen verkündeten **10.** Stimmt an die Saiten **11.** Und Gott sprach: Es sei'n Lichter an der Feste des Himmels **12.** In vollem Glanze steigt jetzt die Sonne **13.** Die Himmel erzählen die Ehre Gottes

TEIL 2 | 2^e PARTIE

14. Und Gott sprach: Es bringe das Wasser in der Fülle hervor **15.** Auf starkem Fittiche schwinget sich der Adler stolz **16.** Und Gott schuf große Walfische **17.** Und die Engel rührten ihr' unsterblichen Harfen **18.** In holder Anmut stehn **19.** Der Herr ist groß in seiner Macht **20.** Und Gott sprach: Es bringe die Erde hervor lebende Geschöpfe **21.** Gleich öffnet sich der Erde Schoss **22.** Nun scheint in vollem Glanze der Himmel **23.** Und Gott schuf den Menschen **24.** Mit Würd' und Hoheit angetan **25.** Und Gott sah jedes Ding **26.** Vollendet ist das große Werk **27.** Zu dir, o Herr, blickt alles auf

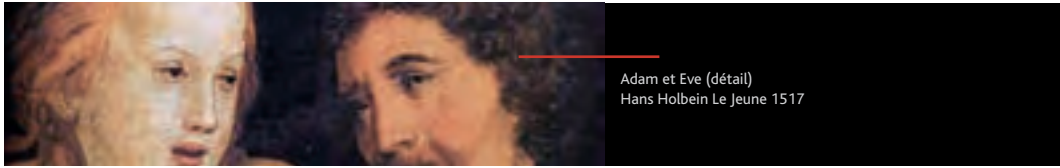
TEIL 3 | 3^e PARTIE

29. Aus Rosenwolken bricht **30.** Von deiner Gut, o Herr und Gott **31.** Nun ist die erste Pflicht erfüllt **32.** Holde Gattin, dir zur Seite **33.** O glücklich Paar, und glücklich immerfort **34.** Singt dem Herren alle Stimmen!

LES ARTS FLORISSANTS

WILLIAM CHRISTIE DIRECTION

RAPHAËL	Dietrich HENSCHEL	BARYTON-BASSE
URIEL	Toby SPENCE	TÉNOR
GABRIEL	Genia KÜHMEIER	SOPRANO
EVA	Sophie KARTHÄUSER	SOPRANO
ADAM	Markus WERBA	BARYTON



Adam et Eve (détail)
Hans Holbein Le Jeune 1517

PREMIÈRE PARTIE : LES 4 PREMIERS JOURS

Haydn débute son oratorio par un véritable morceau de bravoure harmonique qui a désarçonné ses contemporains : *la Représentation du chaos*, peinture du monde informe des origines et du chaos tel qu'il se l'imagine. Aucune structure rythmique donc au départ et une sorte de magma sonore d'où s'échappent de temps en temps un trait de clarinette, une gamme de flûte, un arpège de basson. Il place souvent l'auditeur en porte-à-faux sur la succession des harmonies. Certains prétendent qu'il a fallu attendre *Tristan und Isolde* de Wagner pour retrouver la couleur et l'étrangeté des dernières mesures de cette pièce. Dans le récitatif qui suit le prélude, le ténor solo déclare : « *Au commencement la terre était informe et vide et l'obscurité régnait à la surface de l'abîme* ». Et c'est effectivement l'impres-sion qui domine.

Ainsi commence le poème avant que l'orchestre et le chœur ne se mettent en mouvement. « *Et l'esprit de Dieu planait sur la surface des eaux. Et Dieu dit : que la lumière soit...* ». L'explosion sur le mot *Licht* (lumière) avait été préparée par Haydn, qui garda cet effet caché à ses proches jusqu'à la première audition. L'air suivant (ténor et chœur) va souligner l'opposition entre ce nouvel ordre et l'effroi du chaos. Les interventions heurtées du chœur, portées par des mots aux consonances dures : *Verzweiflung, Wut und Schrecken* (le désespoir, la fureur et l'effroi) laissent place à une phrase musicale claire, sereine, évoquant ce monde nouveau (*eine neue Welt*). Les éléments créés ne tardent pas à générer tempêtes, orages, pluie et neige. Dans ces différentes évocations, Haydn fournit l'illustration musicale d'abord et, en second lieu, le texte. C'est le principe qui régira toute l'œuvre. La soprano solo (ange Gabriel) et le chœur font alors entendre le premier chant de louange de l'oratorio, louange du Deuxième Jour. Dieu sépare les eaux et crée la terre et la mer. L'ange Raphaël (basse) évoque alors les torrents écumeants (*Rollenden schäumenden Wellen*) qu'il oppose au clair ruisseau (*helle Bach*). L'orchestre traduit cette opposition par une plus grande fluidité des cordes. Puis Dieu crée les végétaux. Gabriel décrit la fraîcheur des prés verts (*das frische Grün*) et les plantes guérisseuses, avec une longue vocalise sur *Heil* (guérison). Le son feutré de la clarinette colore cette pièce, dont le rythme, en forme de barcarolle, participe à la

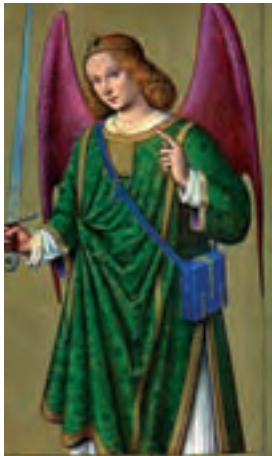
description de ces paysages paisibles. Au soir du Troisième Jour, les anges, dans un chœur trépidant, engagent à glorifier le Seigneur par un chant de louanges, car *denn er hat Himmel und Erde bekleidet in herrlicher Pracht* (il a paré le ciel et la terre d'une merveilleuse splendeur). Cette dernière affirmation se développe dans une courte fugue. Deux récitatifs suivent ce chœur : le premier, accompagné seulement au clavier et au violoncelle rapporte la parole de Dieu créant les astres lumineux (soleil, lune, étoiles). Il est suivi d'un grand récitatif accompagné par l'orchestre : le lever du soleil est figuré par une gamme ascendante de l'orchestre dont la couleur sonore s'enrichit peu à peu pour aboutir à un tutti lumineux. La lune laisse glisser sa clarté dans un léger contrepoint de cordes. Les éléments sont créés. Le chœur et les trois anges célèbrent la gloire de Dieu : *Die Himmel erzählen die Ehre Gottes* (Les cieux racontent la gloire de Dieu).

DEUXIÈME PARTIE : LA CRÉATION DE LA VIE

Après trois accords de l'orchestre, Gabriel évoque la création des êtres vivants, et en particulier des oiseaux. Dans l'air suivant - un des plus longs de l'œuvre - Gabriel décrit l'aigle, l'alouette (triolet de clarinette) et le couple des colombes qui roucoule son amour (mise en valeur du mot *Liebe* et figuration des roucoulements par des trilles vocaux). Puis l'air devient plus nostalgique, passe en mineur. La flûte, bientôt imitée par la voix, évoque le rossignol (*Nachtigall*) et son chant qui ravit (*ihr reizender Gesang*). Puis Raphaël parle de la création des cétacés (*Walfische*) et de l'injonction faite à tout être vivant de croître et de se multiplier. Sur ces mots, les cordes graves de l'orchestre donnent à entendre un lent entrelacs de courbes qui apporte une profondeur majestueuse aux paroles : *Seid fruchtbar, wachset, mehret euch, erfreuet euch in eurem Gott !* (soyez féconds, croissez et multipliez-vous, réjouissez-vous dans votre Dieu !).

Puis les anges vont chanter l'émerveillement du Cinquième Jour. Sur un accompagnement très souple, Gabriel évoque les collines couvertes de verdure et les ruisseaux, Uriel le vol des oiseaux. Dans une atmosphère devenue plus sombre, Raphaël évoque les profondeurs des mers, marquées par un grondement régulier des cordes graves. Les trois anges soulignent ensuite la diversité de l'œuvre

L'Archange Raphaël (détail)
par Jean Bourdichon
1503



L'Archange Uriel (détail)
Monastère de Milesevo
Serbie 1270



L'Archange Gabriel (détail)
Ecole française c.1650



accomplie : *Wie viel sind deiner Werk, o Gott !* (que ton œuvre est diverse, ô Dieu !)", et répètent plusieurs fois la question : « *Qui peut la dénombrer, qui ?* ». Alors, la musique bondit sur les mots *Der Herr ist gross in seiner Macht* (Dieu est grand dans sa puissance). Les anges proclament cette parole, suivis par l'ensemble du chœur. Par trois fois le chœur se lance dans ces arpèges. Les solistes jubilent en vocalises offrant le moment le plus électrisant de l'œuvre. Ensuite Raphaël décrit l'apparition de différentes espèces, dont le lion (et son rugissement), le tigre (et ses bonds), le cerf dans sa course et le noble coursier (*edle Ross*) dans son galop. Une intervention pastorale de la flûte suggère les troupeaux, une batterie de cordes le vol des insectes, et de lentes ondulations, dans la tessiture grave, le ver rampant. C'est le récitatif le plus naïf de l'œuvre. Un air le suit, majestueux : la Création est splendide dans les airs, dans l'eau et sur terre (Haydn utilise le contrebasson dans un étonnant effet pour figurer le poids des animaux qui foulent la terre), mais la Création est incomplète. Il y manque celui qui va la célébrer et la louer. Et c'est dans un récitatif très simple qu'Uriel annonce la création de l'être humain. L'air suivant décrit la vaillance de l'homme. Des arpèges de flûte soulignent l'esprit qui brille dans ses yeux. La grâce, le sourire et l'amour de la femme sont évoqués (*ihm Liebe*). La célébration du Sixième jour a lieu dans un finale éblouissant de forme ABCAD. Le chœur exulte sur les mots *Vollendet ist das grosse Werk* (le grand œuvre est terminé). Puis il développe, dans un style fugué, le texte *Auch unsre Freud erschalle laut* (que notre joie sonne haut). L'orchestre conclut brillamment. Les cordes se taisent. Dans un tempo plus lent, les instruments à vent changent complètement l'atmosphère. C'est une prière qui commence. Gabriel et Uriel tournent leurs regards vers Dieu,

dans une grande sérénité. Puis la couleur s'assombrit alors que Raphaël imagine que Dieu retient son souffle. Tout se fige, semble tomber en poussière. Cette stupeur est traduite à l'orchestre par des formules rythmiques répétées suivies de silences. Puis Dieu reprend son souffle (*Den Odem hauchst du wieder aus*) et la vie recommence. La prière se termine. Le chœur réattaque le chant de louanges et enchaîne sur un développement fugué, de plus grandes dimensions que la partie précédente : *Alles lobt seinen Namen (...)* *alleluia* (tous louent son Nom). Ce chœur enthousiaste est, sans doute, le plus exaltant de l'oratorio.

TROISIÈME PARTIE : LA JOIE D'EXISTER

Le prélude, confié à trois flûtes et aux cordes, évoque la douceur du paradis terrestre. Uriel annonce que le couple va chanter le Créateur. Ce sera le premier duo entre Adam et Ève avec accompagnement du chœur. On passe alors de l'émerveillement devant la beauté du monde, à l'allégresse qui accompagne la louange au Créateur, avec un effet de tenue sur le mot *Ewigkeit* (éternité). Suit un long récitatif où les deux êtres se tournent l'un vers l'autre après s'être tournés vers Dieu. Le dialogue se poursuit dans un autre duo, sans le chœur. Adam et Ève sont livrés à eux-mêmes. Ils reconnaissent que toutes ces beautés ne représenteraient rien s'ils étaient l'un sans l'autre. L'ange Uriel contemple leur bonheur tout en les mettant en garde contre les illusions de pouvoir.

Le dernier chœur exalte la gloire de Dieu. Les 4 solistes ne représentent plus alors des personnages distincts, mais les membres d'une même communauté : l'humanité.

Une fugue grandiose clôt cette œuvre essentielle de Haydn dont, pour l'anecdote, la traduction française du nom signifie *païen*.

Die Schöpfung marque une date dans l'histoire de la musique occidentale. Sur le plan musical, elle ouvre la perspective sur le XIX^e siècle, en particulier par son invention dans l'utilisation de l'orchestre. Sur un plan général, elle constitue la première œuvre d'inspiration religieuse qui recueille l'adhésion simultanée des pays catholiques, luthériens et calvinistes, faisant d'elle une œuvre européenne. Sur le plan philosophique, elle rompt avec les œuvres de Bach, dans lesquelles l'homme n'existait qu'en fonction de Dieu. Ici, l'être humain vient assumer sa fonction propre : après s'être tourné vers Dieu, Adam et Ève affirment leur identité de couple. Rappelons que l'œuvre est composée en plein Siècle des Lumières et que Haydn avait été initié à la franc-maçonnerie à la suite de son ami Mozart. L'œuvre reste un livre d'images sonores où le merveilleux tient encore aujourd'hui la première place.



JOSEPH HAYDN
(1732-1809)

Compositeur autrichien, attaché au service des princes hongrois Esterhazy de 1761 et 1791. Professeur de Beethoven à partir de 1792.

« Il y a tellement peu d'hommes heureux et contents dans ce bas monde ; peut-être que notre travail peut, un jour, être une source à laquelle les hommes chargés d'anxiété et accablés de travail pourront trouver quelques moments de repos et de fraîcheur »

JOSEPH HAYDN



Concert du 27 Mars 1808

Die Schöpfung dirigée par Salieri dans la Grande Salle de l'Université de Vienne, devant plus de 1500 personnes et en présence de Haydn. En partant, ce dernier bénit la foule pour la remercier de l'accueil enthousiaste qu'elle ne cessait de réserver à son œuvre depuis sa création.

Lorsque le prince Nicolaus Esterhazy, surnommé Nicolaus le Magnifique, meurt en 1791, la vie d'ermite studieux que **Joseph Haydn** menait au service de cette famille depuis 30 années, prend soudainement fin. Le voilà libre et cela le satisfait puisqu'il écrit : « *De savoir que je ne suis plus un serviteur me repaie pour tous mes troubles* ».

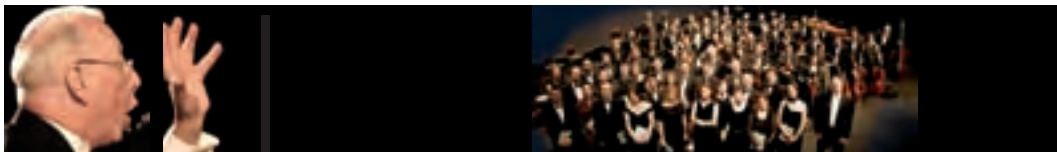
À partir de ce moment là, Haydn aurait largement pu vivre sur ses lauriers, soit de sa généreuse pension et des revenus provenant de ses publications soit encore des cours qu'il donnait toujours à quelques élèves privilégiés. Au contraire de cela, il s'installe à Vienne et continue de travailler avec son acharnement habituel. Bien qu'agé de presque 60 ans, quelques-unes de ses plus grandes œuvres restent à venir. Ses séjours à Londres, où le violoniste anglais J.P. Salomon, l'avait invité pour une série de concerts, semblent avoir marqué un tournant dans sa vie.

À la réception d'adieu qu'Haydn donna avant son départ de Vienne, Mozart lui avait dit en pleurant : « *Ceci est un adieu. Nous ne nous reverrons plus jamais* ». Il avait raison ; et c'est alors qu'il était en Angleterre qu'Haydn devait apprendre brutalement l'annonce de la mort de Mozart.

Haydn arriva à Londres le 1^{er} janvier 1791. A sa grande surprise, on le traita avec les mêmes débordements hystériques jadis réservés à Händel. Les journaux lui tressaient des éloges, les visiteurs se pressaient à sa porte et il n'était pas une réception à laquelle il n'était invité.

À tel point qu'il dut s'enfuir à la campagne pour pouvoir composer en paix. C'est au cours de cette période et lors de sa seconde visite en 1794-95, qu'il composa les douze symphonies de Londres. C'est à cette époque aussi qu'il eut une romance avec une veuve Schroeter, qu'il décrivait volontiers comme « *encore belle malgré ses soixante ans* ». Comme beaucoup de ses confrères qui, en avançant en âge se sont tournés vers la composition de musique religieuse, en espérant sans doute soudoyer le Seigneur pour les quelques péchés qu'ils auraient pu commettre, Haydn ne faillit pas à la règle. Il consacra les années 1797 et 1798 à son énorme oratorio *Die Schöpfung (La Création)*, œuvre qui lui vaudra le surnom de *père de l'oratorio allemand*... mais il faut dire que Haydn fut qualifié de *père* de tant de genres musicaux qu'il n'en était plus à un près !

Au fait de sa gloire, il n'en continuait pas moins de produire et il commença une série de messes commandées par le nouveau prince Esterhazy, Nicolas II. Son chant *Gott erhalte Franz den Kaiser* devint, à sa grande fierté, l'hymne national autrichien. Haydn l'intégra aussitôt à une série de variations d'un de ses quatuors à cordes que l'on s'empressa de surnommer *L'empereur*.



WILLIAM CHRISTIE

A l'âge de huit ans, il étudie le piano et entre dans la chorale religieuse que dirige sa mère. Ses études s'achèvent à Yale avec le célèbre claveciniste américain Ralph Kirkpatrick. En 1970, il est nommé professeur de musicologie à l'Université de Dartmouth et fonde le Collegium Musicum, avec lequel il travaille la musique ancienne dans une perspective historique. Il s'installe en France en 1971 et enregistre son premier disque (inédits de Balbastre et de Siret). Parallèlement, il poursuit des études de clavecin avec Kenneth Gilbert et David Fuller. 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. En 1979 enfin, il fonde *Les Arts Florissants*. De 1982 à 1995, il est titulaire de la classe de musique ancienne au CNSM de Paris. Il a également enseigné la direction chorale au Conservatoire de Lyon. William Christie est connu pour avoir contribué à la redécouverte de l'œuvre de Marc-Antoine Charpentier et de Lully, mais ce dont il est le plus fier, c'est d'avoir donné, en une décennie, le goût de la musique baroque à toute une jeune génération d'interprètes.

LES ARTS FLORISSANTS

L'ensemble qui tire son nom d'un opéra de Charpentier, a joué un rôle majeur dans la redécouverte d'un répertoire aujourd'hui largement interprété, qui recouvre le *Grand Siècle* français mais aussi toute la musique européenne des XVII^e et XVIII^e siècles. En faisant travailler de jeunes solistes, il a joué le rôle d'une véritable pépinière de talents parmi lesquels on retrouve tous les grands noms de la musique baroque. Les membres des Arts Florissants, comme la plupart des musiciens baroques, ne travaillent pas uniquement au sein de cet 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 30 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. Les Arts Florissants s'illustrent aussi bien dans des productions scéniques que dans le répertoire de musique de chambre profane et sacrée, oratorios, versions de concert d'opéras et ont aussi une

intense activité discographique. Pour mémoire voici une sélection de leur palmarès avec William Christie à leur tête : Lully : *Atys* (1987) ; Rameau : *Les Indes Galantes* (1990), Charpentier : *Médée* (1993) Purcell : *King Arthur* (1995) Monteverdi : *L'Incoronazione di Poppea* (2005) ; Mozart : *Messe en ut mineur* (1999).

LES SOLISTES VOCAUX

Dietrich Henschel a chanté avec les plus grands chefs (Harnoncourt, Nagano...) et dans les maisons d'opéra les plus prestigieuses (Berlin, Cologne, Zurich...) **Toby Spence** se produit régulièrement sur la scène de Covent Garden et de l'English National Opera. On l'attend en 2008 à l'Opéra de Paris dans *The Rake's Progress* de Stravinsky. **Genia Kühmeier** a fait ses débuts en 2002 à la Scala de Milan dans *Iphigénie en Aulide* sous la baguette de Riccardo Muti et s'est faite remarquer en 2006 pour son *Ilia* dans *Idomeneo* (Staatsoper de Vienne). **Sophie Karthäuser** est une brillante soprano dont la carrière internationale a débuté dans *L'enfant et les sortilèges* de Maurice Ravel au Théâtre de la Monnaie de Bruxelles (2003). **Markus Werba**, s'est fait, entre autres, remarquer pour son *Papageno* sous la direction de Riccardo Muti au Festival de Salzbourg 2005.



Dietrich HENSCHEL



Toby SPENCE



Genia KÜHMEIER



Sophie KARTHÄUSER



Markus WERBA

La liste complète des musiciens et choristes composant Les Arts Florissants est contenue dans un document annexe fourni avec le livret.

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 Florissants sont en résidence au Théâtre de Caen.



Occulus central et Intérieur du dôme du Panthéon d'Hadrien
Architecte : probablement l'empereur Hadrien lui-même
123-125 après J.-C.
Rome. Italie

« Dans ma vie, dans toutes mes œuvres, j'entrouvre une fenêtre vers un horizon d'espoir, de lumière. »

CHARLES CHAYNES

« La coupole, construite d'une lave dure et légère (...) communiquait avec le ciel par un grand trou alternativement noir et bleu. Ce temple ouvert et secret était conçu comme un cadran solaire. Les heures tournaient en rond sur ces caissons soigneusement polis par les artisans grecs ; le disque du jour y resterait suspendu comme un bouclier d'or ; la pluie formerait sur le pavement une flaque pure ; la prière s'échapperait comme une fumée vers ce vide où nous mettons les dieux. »

MARGUERITE YOURCENAR
Mémoires d'Hadrien, 1951, Plon

Joseph Haydn a écrit 6 quatuors pour la formation de quatuor avec flûte (c'est-à-dire flûte et trio à cordes). Chacun de ces quatuors est un vrai bijou.

Les œuvres composées par **Mozart** pour la flûte, elles, sont toutes des œuvres de commande. Le 10 décembre 1777, il écrit à son père qu'un hollandais, Monsieur Dejean, lui offre 200 florins pour « 3 concertos courts et simples et une paire de quatuors pour flûte ». Le 18 décembre, il annonce à son père qu'un des quatuors est presque achevé. Il s'agit du *quatuor en Ré mineur KV 285a*, célèbre pour son mouvement lent. D'autres vont le suivre, dont le *KV 285b en do*, donné ce soir, œuvre qui allie la force et la fraîcheur d'un Mozart limpide.

Charles Chaynes a écrit à la demande de l'ensemble Hélios *Trois images de la poésie grecque - De Lesbos à Mythilène* dont c'est ce soir la création en première mondiale. Il s'agit d'un quatuor dans lequel chaque instrumentiste garde son caractère propre, mais dont l'ensemble doit se fondre dans ce choix primordial qui est d'illustrer la poésie antique grecque et en particulier trois poèmes de Sappho, mis en exergue de la partition par Charles Chaynes. Cette suite est basée avant tout sur la mise en relief d'une interprétation vivante et chaleureuse ; ceci dans trois parties différentes, dont le lien est la chaleur de l'expression dans des registres différents.

La première partie contient souvent une forme plus rêveuse inspirée par des mélismes grecs ; principalement dans ce grand solo d'alto, entrecoupés souvent d'élans plus vifs par opposition. Le deuxième mouvement, dès le départ plus dynamique, suit lui aussi l'esprit d'un autre texte de Sappho. Il se termine également dans la douceur retrouvée. Le troisième, « final », est un grand élan d'exaltation face à la plénitude de l'ardeur du soleil ; un grand moteur de vie musicale.

La musique de **Ferdinand Ries** (1787-1838) reflète la technique, l'esprit, et souvent même le génie beethovenien. Il a consacré au quatuor avec flûte 6 œuvres qui sont de pures merveilles, toutes redécouvertes depuis peu grâce à l'ensemble Hélios. Sur les thèmes les plus connus du célèbre opéra *Carmen* de **Georges Bizet** (1838-1875), le flûtiste **François Borne**, son contemporain, a écrit des variations pour son instrument. Il fait de la flûte un traitement brillant, aux possibilités de laquelle cette pièce rend hommage, soutenue par un trio plus discret.

VENDREDI 20 JUILLET > 21 H

ÉGLISE DE CANVILLE-LA-ROCQUE

heures musicales

RÉCITAL DE MUSIQUE DE CHAMBRE

JOSEPH HAYDN

QUATUOR EN RÉ MINEUR OP. 5 N° 5

1. Presto 2. Minuetto 3. Trio 4. Presto

W. A. MOZART

QUATUOR EN EN DO, K. 285 B

1. Allegro 2. Thème et variations

CHARLES CHAYNES

CRÉATION : TROIS
IMAGES DE LA POÉSIE GRECQUE
De Lesbos à Mythilène

FERDINAND RIES

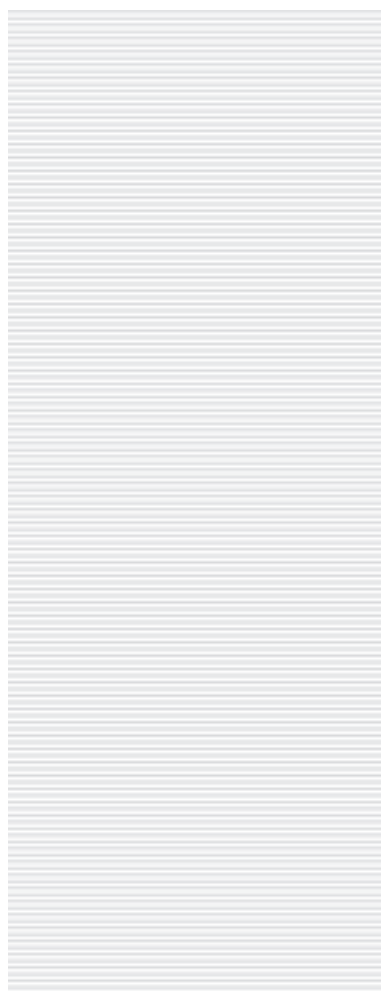
QUATUOR EN DO MINEUR OP. 45 N° 1

1. Allegro con brio 2. Larghetto cantabile 3. Scherzo
4. Allegro a l'espagnola

GEORGES BIZET

FRANÇOIS BORNE

VARIATIONS BRILLANTES SUR CARMEN



Soutien de Musique Nouvelle en Liberté

ENSEMBLE HÉLIOS

Christel RAYNEAU

Suzanne MARIE

Fabienne STADELMANN

Claire OPPERT

FLÛTE

VIOLON

ALTO

VIOLONCELLE

**CHARLES CHAYNES**

(né en 1925)

Compositeur, Membre de l'Académie des Beaux Arts où il a succédé en 2005 au fauteuil de Marius Constant, dans la section composition musicale. Officier de la Légion d'Honneur et de l'Ordre National du Mérite. Chevalier des Arts et Lettres

« Pour moi, aimer le soleil c'est avoir part à ce qui respandit et à ce qui est beau ». Ce texte de Sappho résume mon atavisme de méridional et d'amoureux de la Méditerranée. »

CHARLES CHAYNES

**FERDINAND RIES**

(1784-1838)

Élève de Beethoven, il fut aussi un de ses seuls amis, de même que son secrétaire et son copiste. Membre de la London Philharmonic Society en 1815, il s'installera définitivement à Francfort. En 1838, il publiera avec Gerhard Wegeler un précieux ouvrage intitulé *Notices Biographiques* relatant leurs rencontres avec Beethoven.

Charles Chaynes est un compositeur français, né à Toulouse le 11 septembre 1925 de parents musiciens, professeurs au conservatoire de cette ville. Il poursuit ses études au Conservatoire National Supérieur de Paris, où il travaille le violon, l'harmonie, la fugue, la composition.

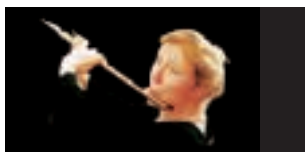
Il obtient les premiers prix de ces disciplines et, en 1951, le Premier Grand Prix de Rome (disciple de Darius Milhaud).

Il séjourne à la Villa Médicis de 1952 à 1955 comme pensionnaire de l'Académie de France à Rome. Cinq ans plus tard, il est lauréat du Concours musical Prince Pierre de Monaco avant de recevoir, en 1965, le Grand Prix musical de la Ville de Paris. Entre 1965 et 1975 il occupe, à l'ORTF, les fonctions de directeur de la chaîne France-Musique. Entre 1975 et 1990 il occupe, à Radio-France, les fonctions de chef du Service de la Création Musicale.

Plusieurs Prix du disque décernés par l'Académie du Disque Français sont venus régulièrement récompenser les enregistrements de ses œuvres en 1968, 1970, 1975 et 1981. En 1979 il est Lauréat de la Tribune Internationale des Compositeurs (Unesco). En 1984, il obtient le Grand Prix du Disque de l'Académie Charles Cros pour son opéra *Erzsebet*. En 1989, un autre Grand Prix du Disque, celui de l'Académie du Disque Français cette fois-ci, vient récompenser l'enregistrement d'un autre de ses opéras *Noces de Sang*. L'année 1994 voit la création de son opéra *Jocaste* à l'Opéra de Rouen. En 1996, il reçoit l'Orphée d'Or de l'Académie du Disque Lyrique. En 1998, il reçoit le Prix Cino del Duca de l'Institut de France. En 2000, son opéra *Cécilia* sur un livret d'Eduardo Manet et une mise en scène de Jorge Lavelli est créé à l'Opéra de Monte-Carlo. En 2007 son dernier opéra, *Mi Amor*, sur un livret d'Eduardo Manet, a été créé à l'opéra de Metz.

Malgré sa prétendue aversion pour la flûte, **W. A. Mozart** a su tirer le meilleur parti des multiples possibilités de l'instrument dans les quelques remarquables *Quatuors avec flûte* qu'il a écrit. Il fut le premier à utiliser cette formation mais sa réussite n'a pas fait beaucoup d'émules.

Il faudra attendre un peu pour qu'un élève de Beethoven, **Ferdinand Ries** (1784-1838) reprenne le flambeau avec une série de quatuors exceptionnels redécouverts par l'Ensemble Hélios. Le grand Rossini en personne s'essayera aussi au genre avec son *Quatuor pour flûte et cordes n° 4*, le flûtiste **François Borne** écrira une transcription des airs de Carmen de **Georges Bizet** donnée ce soir, mais c'est surtout à la fin du XX^e siècle que cette formation aux intéressantes possibilités harmoniques va recommencer à séduire les compositeurs de **Nicolas Bacri** à **Thierry Pécou**.



CHRISTEL RAYNEAU

flûtiste

Après de brillantes études au Conservatoire National Supérieur de Musique et Danse de Paris, couronnées par un Premier Prix de flûte, un Premier Prix et un 3^e cycle de musique de chambre, elle remporte plusieurs prix dans différents concours internationaux. Elle obtient son Certificat d'Aptitude de flûte en 1984, et est nommée en 1990 professeur titulaire au Conservatoire National de Région de Versailles. Depuis 1998, elle est flûte solo de l'Orchestre des Concerts Lamoureux. Par ailleurs, elle est régulièrement l'invitée de nombreux orchestres symphoniques tels que, entre autres, l'Orchestre de Nancy, de Neuchâtel ou Erwartung... Elle participe à des Festivals comme le Festival Présences de Radio-France, les Choralies de Vaison-la-Romaine, Le Printemps musical du Perche, ou le Festival Aspekte de Salzbourg... Chambriste passionnée, elle se produit régulièrement en France et à l'étranger, notamment en duo flûte et harpe avec Isabelle Moretti. Outre le répertoire classique, elle a joué, les *Volsongs* de Luciano Berio sous sa direction.

SUZANNE MARIE

violoniste

Elle débute le violon à l'âge de cinq ans et se voit décerner une médaille d'or à l'unanimité à quatorze ans.



Elle entre à quinze ans au CNSMD de Paris dans la classe de Gérard Jarry et dans la classe de musique de chambre de Michel Strauss. Elle y obtient un 1^{er} Prix de violon et un 1^{er} Prix à l'unanimité de musique de chambre. Elle se perfectionne ensuite au Conservatoire Royal de Bruxelles auprès d'Igor Oistrakh et participe aux Master-Classes de Thomas Brandis, Viktor Liberman... En 1999, elle est demi-finaliste du concours Long-Thibaud à Paris. Titulaire du Certificat d'Aptitude de violon, elle enseigne actuellement à l'ENM de St-Germain-en-Laye et au CNR de St-Maur-des-Fossés. Membre de l'orchestre de chambre Jean-François Paillard avec lequel elle se produit régulièrement en soliste, elle participe à des tournées en Allemagne, en Italie ou au Japon et joue dans des lieux prestigieux dont le Suntory Hall Bunkakaikan de Tokyo. Elle se produit également dans différentes formations de musique de chambre (de la sonate au quintette).

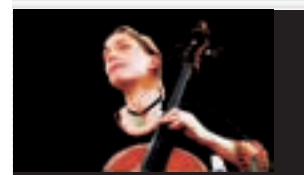
FABIENNE STADELMANN

altiste

Elle obtient en 1989 un premier Prix d'alto au C.N.S. M. de Paris dans la classe de Bruno Pasquier. Puis, avec une bourse d'études du Ministère des Affaires Étrangères, elle part suivre un cycle de perfectionnement au Conservatoire Tchaïkovsky de Moscou auprès de Youri



Bashmet. Titulaire du Certificat d'Aptitude d'Alto et professeur au C. N. R. d'Aubervilliers-La Courneuve, elle est également chargée de cours au C. N. S. M. de Paris dans la classe de pédagogie. Elle a donné des Master-Classes à Taiwan dans le cadre au College of Arts de Taïwan. En 1995, elle a obtenu le 3^e Prix du Concours International Valentino Bucchi à Rome. Elle se produit en récitals, en formations de musique de chambre aussi bien qu'en soliste.



CLAIRE OPPER

Violoncelliste

Après de nombreux diplômes, à Paris, en Allemagne et en Russie, lauréate de nombreux concours internationaux, elle commence sa carrière de soliste avec des orchestres comme l'Orchestre de Chambre d'Anvers, l'Orchestre National de la Radio de Johannesburg ou l'Orchestre Symphonique de Baden-Baden. Elle se produit régulièrement en sonate avec le pianiste Boris Berezovsky ou la pianiste russe Roustem Saïtkoulov. Depuis 1993, elle est violoncelliste invitée de l'Orchestre Philharmonique de Berlin.



Voûtes de la cathédrale de la Sagrada Família
 Détail de l'Antechapel, seule partie achevée.
 Antonio Gaudí. 1884-1926
 Barcelone. Espagne

« Étant donné que les leçons pour clavecin de Scarlatti sont d'une difficulté extrême, et que maint passage ravissant se trouve être entièrement déguisé, ou par des élaborations capricieuses, ou, à bien des endroits, par une répétition inutile... il s'ensuit que le fait de les transcrire en parties séparées pour cordes et d'ôter le masque qui occultait leur beauté naturelle (...) les rendra plus faciles et plus familières... »

CHARLES AVISON
Étude publiée en 1742-43

Música Sinfónica para los Ministriles écrite en 1751 est une pièce assez représentative du style de cette personnalité majeure de la musique espagnole du XVIII^e siècle qu'est Antonio Rodríguez de Hita (1722-1787). Maître de chapelle de la cathédrale de Palencia puis du Monasterio Real de la Encarnación de Madrid, l'une des institutions les plus prestigieuses du royaume, il fut l'un des principaux artisans du renouveau de la *zarzuela* dans son pays.

Le **Concerto IX in Seven Parts** fait partie de cette série de Sonates pour clavecin que Scarlatti dédia à la Reine d'Espagne Maria Barbara et que Charles Avison transforma en *Concerti Grossi* en empruntant à diverses sources. Le n° 9 fait partie des plus authentiques, c'est-à-dire de ceux qu'Avison aurait le moins réécrits, mais des études sont encore menées sur ce sujet.

Musica Notturna delle strade di Madrid n° 6, Op. 30 (*Musique Nocturne des rues de Madrid*) à la fois tendre et humoristique, est une des rares pièces purement descriptives de Boccherini. Dans cette pièce, composée en 1780 et donnée ce soir en extraits, Boccherini trouve des accents vivaldiens et octroie aux cordes une audace dans les combinaisons sonores, les attaques et les dissonances tout à fait hors contexte pour son époque. **Diferencias sobre las Folías de España** de Antonio Martín y Coll (1600-1749) est un répertoire des diverses formes de *Folías* (cf. page 19) entendues et qui sont probablement inspirées d'œuvres du XVI^e siècle des compositeurs del Encina, Ortiz et Cabezón.

Le très célèbre **Quintetto n°4 in re maggiore per corde e chitarra**, composé en 1798, reprend des éléments écrits antérieurement par Boccherini et savamment remaniés pour témoigner de l'indéfectible enthousiasme que manifeste sa musique. Car sa marque personnelle, c'est bien le dynamisme de son rythme, l'élan de sa phrase mélodique qui le rend reconnaissable entre tous. Son enracinement populaire est servi ici par la plus enivrante des approches surtout au moment du célèbre *Fandango*, morceau de bravoure bien connu de tous les guitaristes, avec son déploiement de couleurs virevoltantes et de timbres magiques. Dans ce joyau musical, le sourire ambigu de Goya perce sous l'insistance de la danse. C'est d'amour courtois qu'il est question ici et sa description musicale sied parfaitement à la galanterie de Boccherini. Charmes, ondoiements et danses maîtrisées par les conventions sociales entrent au service d'une intériorité atypique magistralement servis par Rolf Lislevand.

MARDI 24 JUILLET > 21 H

ÉGLISE ABBATIALE DE LESSAY

heures musicales

FOLÍAS, FANDANGOS Y MÚSICAS NOCTURNAS EN EL SIGLO DE BOCCHERINI FOLIAS, FANDANGOS ET NOCTURNES AU SIÈCLE DE BOCCHERINI

ANTONIO RODRIGUEZ DE HITA

MÚSICA SINFÓNICA PARA LOS MINISTRILES

1. Despacio cantable 2. Andante 3. Pastoral 4. Allegro

CHARLES AVISON

CONCERTO IX IN SEVEN PARTS DONE FROM THE HARPSICORD
LESSONS BY SCARLATTI

1. Largo 2. Con Spirito 3. Siciliana 4. Allegro

LUIGI BOCCHERINI

MUSICA NOTTURNA DELLE STRADE DI MADRID, N°6, OP. 30

1. Le campane di l'Ave Maria 2. Il tamburo dei Soldati 3. Minuetto dei Ciechi
(con mala grazia) 4. Il Rosario (Largo assai - Allegro - Largo come prima)
5. Passa calle (Allegro vivo) 6. Il tamburo 7. Ritirata (Maestoso)

ANTONIO MARTÍN Y COLL

DIFERENCIAS SOBRE LAS FOLÍAS DE ESPAÑA

LUIGI BOCCHERINI

QUINTETTO N° 4 IN RE MAGGIORE « DEL FANDANGO »
PER CORDE & GUITARRA

1. Pastorale 2. Allegro maestoso 3. Grave assai - Fandango

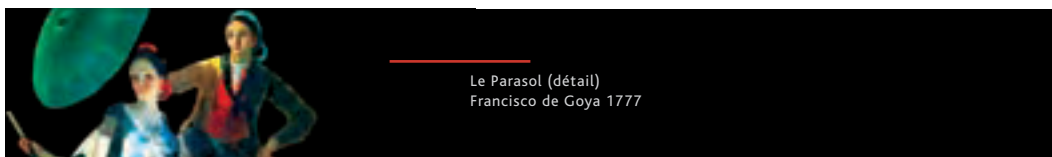
LE CONCERT DES NATIONS JORDI SAVALL

Jordi SAVALL

Rolf LISLEVAND

VIOLE DE GAMBE

GUITARE



Le Parasol (détail)
Francisco de Goya 1777

LA FOLÍA

Le mot de *folía* désigne un des thèmes musicaux les plus anciennement répandus, précisément depuis 330 ans selon les musicologues, en même temps qu'une aventure musicale européenne tout à fait inédite. L'emploi de ce petit thème musical répétitif et envoûtant noté sur 8 mesures a été scindé en deux périodes par le musicologue Richard Hudson. Ce dernier distingue en effet une *folía archaïque* (*early folía*) jusqu'en 1670 environ, et une *folía tardive* (*later folía*) employée par environ cent cinquante compositeurs classiques dans l'Europe entière du XVII^e siècle jusqu'à aujourd'hui.

La *folía archaïque* tirerait son origine d'une danse de la fertilité qui se donnait à la fin du XV^e siècle. La caractéristique de cette danse, plutôt tumultueuse, consistait pour les danseurs à faire passer au-dessus de leurs épaules des hommes déguisés en femme. Les premières publications de ce thème datent du milieu du XVII^e siècle mais il est probablement bien plus ancien encore. En effet, il est référencé comme *chanson de berger* dans le *Cancioñero de Palacio*, un répertoire musical publié en Espagne entre 1474 et 1516 à l'instigation des rois catholiques et auquel Jordi Savall et Hespèrion XX a consacré un disque en 1991. Il est de nouveau fait mention de la *folía*, au début du XVI^e siècle, dans l'ouvrage *Auto de Sibilla Cassandra* du dramaturge portugais Gil Vicente qui la décrit, lui aussi, comme *une danse de paysans et de bergers*. On la retrouve enfin répertoriée en 1577 dans le traité *De musica libri septem* de Francisco de Salinas. Cette *folía archaïque* pouvait se composer de plusieurs mélodies différentes, mais d'une façon générale, on peut dire que son rythme était celui d'une passacaille un peu solennelle.

Le thème de la *folía* devint vite très populaire en Espagne et en Italie et on en retrouve des emplois à l'intérieur de pièces de musique chez les compositeurs Juan del Encína dès 1520, Diego Ortíz en 1553 et Antonio de Cabezón en 1557. Au début du XVII^e siècle, la *folía* fait définitivement son entrée dans les cours européennes sans pour autant quitter les classes populaires.

C'est à Jean-Baptiste Lully que l'on doit, en 1672, l'introduction, dans la musique de cour, du thème de la *folía* - dite à partir de lui - *tardive*. La *folía tardive* de Lully ressemble plus à une *sarabande* qu'à la danse débridée dont il est question plus haut.

C'est cette forme, cet « encadrement musical » qui

va servir de modèle de *folía* à l'Europe entière.

Ce modèle est repris en Italie (où l'on écrit *Follia*) par Arcangelo Corelli en 1700, par Alessandro Scarlatti en 1710, par Antonio Vivaldi en 1705 dans son *Opus 1 n° 12* et dans *Orlando Furioso* en 1727, par Johann-Sebastian Bach dans sa cantate dite *des paysans* en 1742, par Salieri qui le décline en *24 variations* confiées à un orchestre symphonique, entier... et par beaucoup d'autres compositeurs tout au long du XVIII^e siècle.

C'est ainsi que devenu, en France, une danse de bal très célèbre sous le nom de *Folies d'Espagne*, ce thème va émigrer en Angleterre sous le nom de *Faronel's Ground*, et devenir si populaire dans le nord de l'Europe qu'il va être intégré dans tout le folklore scandinave ! En Finlande, la *folía* se transformera en *Lampaanpolska*, et en Suède, en *Sinclairsvisan*. En Norvège, on retrouve le thème de la *folía* traité par Edvard Grieg dans ses arrangements des *Chants folkloriques Norvégiens*, sous une forme assez similaire aux formes Finlandaises et Suédoises. Enfin en Islande, la *folía* passe si bien dans la tradition populaire qu'elle devient le thème de chansons à boire et de chansons de marins !

En Espagne, tout au long des XVII^e et XVIII^e siècles, de nombreux musiciens continuent à s'intéresser au thème de la *folía*, surtout à travers le mode des *variations sur un thème* comme c'est le cas du compositeur Antonio Martín y Coll au programme de ce soir.

Au XIX^e siècle, la popularité du thème de la *folía* décline nettement et il faudra attendre 1931 pour le voir réapparaître... dans les *Variations sur un thème de Corelli* de Sergei Rachmaninov. Depuis, on a pu de nouveau l'entendre fréquemment et, notamment, dans les partitions de Manuel María Ponce *Variations sur Folía de España* et *Fugue pour guitare* ou employée par le compositeur de musique de films Vangelis dans le film *Conquest of paradise*.

MOTIF THÉMATIQUE DE LA FOLÍA NOTÉ PAR RICHARD HUDSON



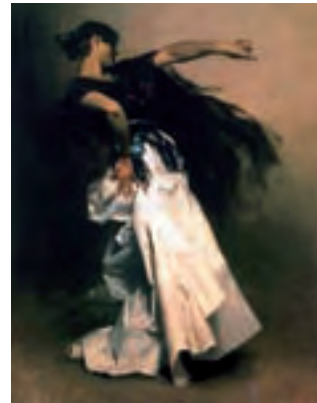
La danse du Pantin
(El Pelele)
Francisco de Goya
1791-92



Le chanteur espagnol
Edouard Manet
1880



The spanish dancer
John Singer Sargent
1891



LE FANDANGO

Le *fandango* est à la fois un style musical et une danse de couple, d'origine andalouse, sur un rythme 3/4 ou 6/8, accompagnée de castagnettes et de guitare, et parfois de chansons. Pour exécuter cette danse ancienne, caractérisée par des mouvements vifs, les deux danseurs accompagnés par la guitare marquent le mouvement avec des castagnettes et en frappant du talon (figures que le *flamenco* utilisera beaucoup plus tard). Le *fandango* peut aussi se danser sous forme de contredanse à 4 couples (*séguedille*). Issu de la *jota aragonesa*, le *fandango* remonte au XVII^e siècle ; à cette époque son rythme était plus lent et il était dansé de l'Andalousie et l'Estrémadure jusqu'aux Asturies et au Pays basque, en passant par les provinces du Levant, sans oublier le Portugal et l'Amérique. Le *fandango* est en mode mineur, d'un mouvement à la fois animé et voluptueux, et sans final marqué, ce qui permet de le recommencer autant de fois que l'on veut. À la fois danse de ville et de théâtre, il reste une des danses espagnoles les plus aimées du public. C'est pourquoi il en existe tant de variations régionales, avec des dénominations changeant selon le lieu. Toutes sont apparentées à la *séguedille castillane* et au *boléro*.

En réalité, il existait déjà dans l'Antiquité romaine une danse très similaire au *fandango*. Elle est décrite sous le nom de *Iconici motus* par Plaute qui disait en avoir retrouvé l'origine dans la Grèce Ancienne, où de très jeunes filles la dansaient avec des cymbales en remplacement des castagnettes que les Romains utilisaient aussi. De nombreux musiciens ont écrit et inséré des *fandangos* dans leurs œuvres. Parmi ceux-ci, citons, à titre d'exemple : Gluck dans son *Don Juan* (1761), Mozart dans *Les Noces de Figaro* (1786), Rimski-Korsakov dans son *Capriccio espagnol* (1887), Isaac Albeniz dans *Málaga*, de la suite *Iberia* (1905-1908), Enrique Granados

dans la suite *Goyescas*, (1912-1914), Manuel de Falla dans *Le Tricorne* (1919), Ernesto Halffter dans son ballet *Sonatina* (1928) et, bien entendu, Boccherini dans le *Quintette à cordes avec guitare "Del Fandango"*, G.448 donné ce soir. On ose à peine mentionner Antonio Soler (1729-1783) depuis que la paternité de son célèbre *Fandango* lui a été quasiment retirée !

LA JOTA

La *jota* est une danse chantée d'origine Aragonaise dont l'usage s'est étendu à toute la péninsule Ibérique. La plupart des musicologues pensent que la *jota* trouve sa source dans l'héritage musical laissé par la dynastie arabe des Omeyyades de Cordoue. Elle aurait été importée de Bagdad par le compositeur Zyriab au début du IX^e siècle. On retrouve des variantes régionales de la *jota aragonaise* en Castille, Asturies, Galice, Murcie et dans la région de Valencia où l'on avait coutume, à l'origine, de la danser et de la chanter pendant les cérémonies de funérailles. Sur scène, sous sa forme spectaculaire, la *jota* se danse toujours en costume régional, seul ou à plusieurs et avec des castagnettes. Comme le *fandango* qu'elle a engendré, la *jota* se déploie sur une structure rythmique 3/4, bien que certains soutiennent que la structure 6/8 soit mieux adaptée à son déroulement. La thématique des chansons fait généralement référence au patriotisme, à la religion et à l'amour. Quatre grands compositeurs non espagnols ont utilisé la *jota* dans leur partition : le russe Mikhaïl Glinka (1804-1857), dans une œuvre au titre explicite de *La jota aragonese* ; Franz Liszt dans sa *Rhapsodie Espagnole* sous titrée, là encore explicitement, *Folies d'Espagne et Jota aragonese* et Camille Saint-Saëns (1835-1921), qui composa une *Jota pour orchestre* tout comme le compositeur russe de ballet Mikhaïl Balakirev (1837-1910).

Las castañuelas ou *palillos* ou *castagnettes*. Il s'agit d'un petit instrument de percussion créé par les Phéniciens voici 3000 ans. Cette civilisation de commerçants allait l'exporter dans l'ensemble des pays méditerranéens. Mais seule l'Espagne en conservera l'usage et en fera son instrument national pour l'exécution des *jotas* et, plus tard, avec l'apparition du *flamenco* au XIX^e siècle. Les *castañuelas* sont faites de 2 morceaux de bois de Madère taillé en forme d'œil stylisé. Chaque côté est perforé pour laisser passer une corde d'ornement. L'instrument produit deux tonalités : un son grave (*macho*) et un son aigue (*no*). C'est à Richard Wagner que l'on doit d'avoir fait entrer les castagnettes dans l'orchestre avec la partition de *Tanhäuser* (scène du Venusberg). Il n'y a plus aujourd'hui que 4 joueurs professionnels de cet instrument répartis dans les grands orchestres symphoniques de la planète.

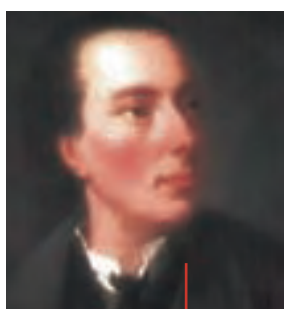


LUIGI BOCCHERINI
(1743-1805)

Compositeur et violoncelliste italien ; attaché au service de l'Infant d'Espagne Don Luis (1770 à 1776) et du roi d'Espagne Charles III jusqu'en 1785 ; attaché au service du roi de Prusse Guillaume II (1785 à 1796). Protégé de Lucien Bonaparte, ambassadeur de France à Madrid (1800 à 1805).

« Avison est un compositeur excellent, oublié à tort [...] Si l'on se souvient encore de lui, c'est surtout dans les milieux littéraires, en tant que sujet de l'un des poèmes musicaux les plus boursoufflés de Browning. »

RALPH KIRKPATRICK
Claveciniste et biographe de Scarlatti



CHARLES AVISON
(1709-1770)

Compositeur et organiste britannique. Élève de Francesco Geminiani. Il est surtout connu pour ses compositions d'après les 12 *Concerti Grossi* de Scarlatti, qu'il publia en 1742-43 et qui firent redécouvrir ce maître italien que le monde musical du XVIII^e siècle avait totalement oublié.

Luigi Boccherini est né à Lucques en Toscane dans une famille de musiciens. Virtuose précoce du violoncelle, Luigi commence à voyager à travers toute l'Europe, menant la vie peu enviable des phénomènes de foires que les cours aimaient tant s'arracher depuis Mozart. Il est admiré pour sa technique, son inspiration mais aussi pour son talent de compositeur, car, à côté des œuvres de Haydn, il interprète souvent les siennes propres. Après un bref séjour à la cour d'Autriche et un poste à Lucques, il décide de partir pour Paris où il impressionne fortement l'ambassadeur d'Espagne. Et bien que le roi d'Espagne Charles III, soit connu pour son aversion de la musique, l'ambassadeur obtient pour Luigi un emploi à la cour de Madrid. Il arrive en Espagne en 1769, rencontre presque tout de suite le peintre Francisco Goya et décide de faire de ce pays sa seconde patrie. Il se consacrera dès lors principalement à l'écriture musicale pour instruments à cordes. Ses œuvres les plus connues sont les célèbres *Quatuors op. 15*, le non moins célèbre *Concerto en si bémol majeur pour violoncelle*, ou bien le *Quintettino op. 30 n° 6*. Sa musique puise son inspiration à la fois dans le baroque italien et dans le folklore espagnol (les *fandangos*). On aime à le définir souvent comme le co-fondateur, avec Haydn, de la musique *classique*, caractérisée par les genres nouveaux de la symphonie et du quatuor. Boccherini a composé 112 quintettes et des dizaines de symphonies, mais finira ses jours, à Madrid, dans un grand dénuement.

Antonio Rodríguez de Hita (1722-1787) est une personnalité majeure de la musique espagnole du XVIII^e siècle. Organiste et maître de chapelle, il occupa le même poste de 1765 jusqu'à sa mort au monastère Royal de la Encarnación de Madrid, l'une des institutions les plus prestigieuses du royaume. Avec le dramaturge Ramón de la Cruz, il fut l'un des artisans du renouveau de la *zarzuela* dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, avec notamment *Las segadoras de Vallecas*. Il a défini, pour les décennies suivantes, le modèle comique et d'étude de mœurs du genre, très nettement inspiré de l'Opera Buffa. Malgré cela, la plus grande partie de sa production (250 œuvres) est religieuse.

Antonio Martín y Coll (?- ca.1733) fut moine franciscain au couvent de San Francisco el Grande de Madrid. Organiste et théoricien, il a laissé 2 traités et 4 volumes de *Flores de Musica* où sont compilées des centaines d'œuvres pour clavier parmi les plus jouées de son temps. Un cinquième volume de pièces pour orgue *Ramillete oloroso: suabes flores de música para órgano* contient plus de deux cents de ses propres compositions.



JORDI SAVALL

Né à Igualda (Barcelone) en 1941, sa formation musicale commence dès l'âge de 6 ans. Il étudie le violoncelle au Conservatoire de Barcelone avant de compléter sa formation à la Schola Cantorum Basiliensis (Suisse) où, en 1973, il succède à son maître, August Wenzinger, au poste de directeur. Passionné de musique ancienne, Jordi Savall sort d'un quasi oubli la viole de gambe et son répertoire. Entre 1974 et 1989, il crée plusieurs ensembles avec lesquels il interprète le vaste répertoire de cet instrument qui va du Moyen âge au début XIX^e siècle. Ces ensembles sont : *Hespèrion XX* (devenu depuis *Hespèrion XXI*) fondé en 1974 avec son épouse la soprano Montserrat Figueras, la *Capella Reial de Catalunya* (1987) et le *Concert des Nations* (1989) partie orchestrale de la *Capella Reial de Catalunya*. Violiste, chef d'orchestre, chercheur et pédagogue de talent, Jordi Savall a également réalisé des bandes sonores de films parmi lesquelles celles du célèbre *Tous les matins du monde* d'Alain Corneau qui fit découvrir au grand public la viole de gambe et la musique de Monsieur de Sainte-Colombe. De multiples distinctions ont récompensé son talent : Officier de l'Ordre des Arts et Lettres du Ministère de la Culture d'Espagne (1988), Musicien de l'Année par le Monde la Musique (1992),

Soliste de l'année aux huitièmes Victoires de la musique (1993) pour n'en citer que quelques-unes. Sa discographie compte plus d'une centaine de CD qui a reçu une trentaine de prix depuis 1988. En 1997, il a créé son propre label d'édition musicale : Alia Vox.

LE CONCERT DES NATIONS

Le Concert des Nations tire son nom d'une pièce de Couperin. Cet ensemble orchestral qui joue sur instruments d'époque permet de couvrir un répertoire qui s'étend de 1600 à 1850. Il fut le premier ensemble du genre à mêler (nom oblige) des musiciens de nationalité différente. Tout en jouant les grandes œuvres du répertoire classique (*Symphonie n° 3* de Beethoven), l'ensemble a permis au public de découvrir nombre d'œuvres inédites du répertoire baroque européen comme *Alcione* de Marin Marais, les *Suites d'orchestre* de Guillaume Dumanoir ou *L'orchestre du Roi Soleil* de J. B. Lully. Il a aussi abordé le genre de l'opéra avec La Capella Reial de Catalunya pour donner en 1991 et 1997 *Una Cosa Rara* de Martín y Soler ou encore, la *Missa Bruxellensis* de Biber ou encore, au Festival de Salzbourg 1999, l'opéra de Calderón de la Barca et Juan Hidalgo : *Celos aun del ayre matan*.

ROLF LISLEVAND

Né en 1961 à Oslo, il étudie

la guitare classique à l'Académie de Musique de l'État de Norvège. Il entre ensuite à la Schola Cantorum Basiliensis. Il y poursuit ses études auprès de Hopkinson Smith et d'Eugène Dombois avant d'être invité par Jordi Savall à l'accompagner au sein de ses diverses formations. En 1987, il s'installe à Vérone



où il essaie de reconstituer une manière authentique de jouer la musique italienne de la première moitié du *Settecento*. Son disque, consacré à la musique de Hieronymus Kapsberger, a reçu le Diapason d'Or de l'année 1994 et le titre de *Meilleur Disque de musique instrumentale d'avant 1650* au MIDEM de Cannes. En 2000, il reçoit le Diapason d'Or de l'année pour son disque *Santiago de Murcia*. Deux aspects occupent une place grandissante dans la carrière de ce guitariste hors pair : son travail de soliste et de pédagogue. Sa version du *Fandango* du Quintette de Boccherini est désormais considérée comme une version de référence.

COMPOSITION DE L'ENSEMBLE

Violon I
Riccardo Minasi
Violon II
Mauro Lopes
Violons
Santi Aubert
Isabel Serrano
Viola da braccio
Angelo Bartoletti
Giovanni de Rosa
Viole de gambe
Jordi Savall
Violoncelles
Balázs Máté
Antoine Ladrette
Contrebasse
Xavier Puertas
Clavecin
Michael Behringer
Guitare
Rolf Lislevand
Castañuelas
Adela González-Campa

Le Concert des Nations est l'orchestre de La Capella Reial de Catalunya ; il est placé sous le parrainage de la Generalitat de Catalunya.



Plafond en trompe-l'oeil du Palazzo Pitti
 Détail des appartements de Côme de Médicis
 Peint par Vasari et Livio Agresti. 1555-1572
 Florence. Italie

Le programme de ce *Ballo della Ninfa* se situe dans le domaine de la poésie arcadienne. Il est consacré à l'un des plus grands compositeurs du courant de la *nuova musica*, cette monodie inventée au début du *Seicento* pour exprimer la richesse des sentiments humains et tous les *affetti* du cœur : Claudio Monteverdi.

Ce musicien majeur, comme beaucoup d'autres de son temps (Sigismondo d'India entre autres) a beaucoup utilisé la thématique des nymphes et des bergers extrêmement en vogue à son époque. Les aventures et mésaventures amoureuses des mythiques habitants de l'Arcadie sont propices à l'utilisation de rythmes recherchés et dansants parfois issus de la musique populaire. Car, en dehors des nombreux *balletti* vocaux écrits à cette époque, les rythmes de danse imprègnent aussi une grande partie de la musique vocale du XVII^e siècle. L'apport de la poésie et des décors fastueux réalisent une synthèse chère aux artistes de l'époque. La danse est en effet loin d'être considérée comme un art mineur, et fait partie de l'éducation de tout gentilhomme. On peut d'ailleurs se demander si le goût pour les rythmes obstinés comme les *chacconnes* ou les *passacailles* n'est pas une illustration symbolique du caractère inéluctable du temps qui passe et une figuration de la destinée humaine avec son issue fatale, réflexion qui obsède les penseurs depuis le début de la Renaissance.

Venise particulièrement se consacre presque avec frénésie à la vie et à la sensualité. L'illustre Claudio Monteverdi se livre à cette ivresse, mêlant danses endiablées ou lascives à une rare qualité d'écriture. De la simple aria, comme le fameux *Si dolce è il tormento*, au fastueux *Balletto* avec violons qui clôt le recueil des *Scherzi Musicali a tre voci*, Claudio Monteverdi incarne d'une manière très directe les sentiments de ses contemporains. Passion pour la danse, rythmes enivrants, souvent issus de la musique populaire, tourments de l'amour, douce ébriété, ironie et amertume : aux merveilleuses *sinfonies* des violons répondent les joies et les désillusions des amants. Du *Lamento della Ninfa*, ou du *Combat de Tancredi et Clorinde* (d'après Le Tasse), au madrigal *Hor che'l ciel e la terra* d'après Pétrarque, les textes de Guarini, Rinuccini, Testi, Strozzi évoquent les perspectives de la passion amoureuse, faite de larmes, ravissements, sacrifice.

L'Arcadie est une région de la Grèce qui, dans la poésie bucolique latine et hellénique, était représentée comme le pays du bonheur, le pays idéal. Les poètes antiques, comme Virgile dans *Les Bucoliques* ou Ovide dans *Les Fastes*, décrivaient l'Arcadie comme un lieu primitif et idyllique peuplé de bergers, vivants en harmonie avec la nature. Par la suite, l'Arcadie est restée ce symbole d'un âge d'or, un monde riant où les pastorales constituent le principal divertissement musical. La tradition arcadienne fut reprise durant la Renaissance par de nombreux artistes. Ce mouvement européen favorisa ensuite le développement des doctrines démocratiques du Siècle des Lumières.

ANDRÉ DELAPORTE
 in « *Berger d'Arcadie, le mythe de l'âge d'or* »

VENDREDI 27 JUILLET > 21 H

ÉGLISE ABBATIALE DE LESSAY

heures musicales

IL BALLO DELLA NINFA LE BAL DE LA NYMPHE

PRIMA PARTE | PREMIÈRE PARTIE

CLAUDIO MONTEVERDI

- > FUGGE IL VERNO DEI DOLORI (Scherzi Musicali a tre voci. Venezia, 1607)
- > COME FARÒ CUOR MIO (Canzonette a tre voci. Venezia, 1584)
- > ECCO DI DOLCI RAGGI (Scherzi Musicali a voce sola. Venezia, 1632)
- > IO CHE'ARMATO SIN HOR (Scherzi Musicali a voce sola. Venezia, 1632)
- > LIDIA SPINA DEL MIO CORE (Scherzi Musicali a tre voci. Venezia, 1607)
- > PIÙ LIETO IL GUARDO (Arie di diversi. Venezia, 1634)
- > QUEL SGUARDO SDEGNOSETTO (Scherzi Musicali a voce sola. Venezia, 1632)

TARQUINIO MERULA (ca.1595-1665)

- > CIACCONA (Sonate Concertate. Venezia, 1637)

CLAUDIO MONTEVERDI

- > DAMIGELLA TUTTA BELLA (Scherzi Musicali a tre voci. Venezia, 1607)

SECONDA PARTE | SECONDE PARTIE

BIAGIO MARINI (1597-1665)

- > PASSACAGLIO (Sonate da Chiesa. Venezia, 1655)

CLAUDIO MONTEVERDI

- > LASCIATEMI MORIRE (Lamento d'Arianna. Manuscrit. Londres, British Library)
- > CLORI AMOROSA (Scherzi Musicali a tre voci. Venezia, 1607)
- > MALEDETTO (Scherzi Musicali a voce sola. Venezia, 1632)
- > SI DOLCE È IL TORMENTO (Madrigali, Libro IX. Venezia 1651)
- > DE LA BELLEZZA LE DOVUTE LODI (Balletto Scherzi Musicali a tre voci. Venezia, 1607)

CONCERTO SOAVE

J E A N - M A R C A Y M E S

MARIA-CRISTINA KIEHR

SOPRANO

STEPHAN MACLEOD

BASSE



CLAUDIO MONTEVERDI
(1567-1643)

Compositeur italien, attaché au service des ducs de Mantoue à Milan puis, à partir de 1612, Maître de Chapelle de la Basilique Saint-Marc à Venise.

Terre et vigne oublieront et la herse et la serpe
Du joug, le laboureur déchargera ses boeufs.
La laine reniera le mensonge des teintés ;
Mais de pourpre éclatante ou d'une toison d'or
Le bélier dans les prés se teindra de soi-même.
Et vermeil se fera le poil des blancs agneaux.

VIRGILE
Les Bucoliques
traduction de Paul Valéry (1955)



TARQUINIO MERULA
(1595-1665)

Compositeur, violoniste et organiste italien
Surtout célèbre pour sa *Messe à 5 voix et instruments* écrite pour le Cardinal de Crémone, ville où il naquit et mourut

Claudio Monteverdi né à Crémone 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, 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. A partir de 1589, Monteverdi entre au service du duc de Mantoue, comme chanteur et violoniste. En 1603 et 1605, il publie ses deux premiers livres de madrigaux, et son premier opéra, *Orfeo*, est créé en février 1607. En 1608, est représenté son second opéra, *Arianna*, commandé pour le mariage de François de Gonzague et de Marguerite de Savoie. En 1610, il compose, pour le pape Paul V les *Vespre della Beata Virgine*. En 1612, son protecteur, le duc Vincenzo de Mantoue décède. 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 où auront lieu ses obsèques. Pendant cette période vénitienne, il continue 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 de Mantoue 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* (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-guerre-amour 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), le point culminant de son œuvre.



CONCERTO SOAVE & JEAN-MARC AYMES

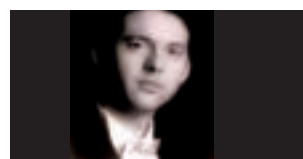
Passant pour être l'un des clavecinistes les plus brillants de sa génération, il réalise en ce moment même l'intégrale discographique de la musique pour clavier de Girolamo Frescobaldi. Après des études à Toulouse et à Bruxelles, il rencontre le Jean Tubéry avec lequel il participe à la fondation de La Fenice. Puis, découvrant en Maria-Cristina Kiehr l'interprète idéale de la musique du *Seicento*, fasciné par son timbre, il crée autour d'elle Concerto Soave, Cet ensemble enregistre en exclusivité pour Harmonia Mundi. Chaque volume est unanimement salué par la presse internationale : Diapason d'Or, 5 étoiles de Goldberg, etc... L'ensemble se produit en Angleterre, Belgique, Estonie, Pologne, Autriche, Etats-Unis, Italie, Espagne ainsi que dans les plus grands festivals comme Ambronay, York, Bruges, Utrecht, Innsbruck... Le dernier enregistrement, consacré à des *Leçons des ténèbres* italiennes inédites, est paru en mars 2007. J-M. Aymes est aussi l'invité régulier de nombreuses formations : l'Ensemble Clément Janequin, Akadémia, Daedalus, La Grande Écurie et la Chambre du Roy, Les Talens Lyriques... Après avoir joué dans plusieurs théâtres (la Monnaie de Bruxelles, Lausanne, Messine, Bologne), il a dirigé à Marseille plusieurs productions



d'opéras dont *l'Incoronazione di Poppea* de Monteverdi ou *The Fairy Queen* de Purcell. Depuis janvier 2007, il est directeur artistique du Centre Régional d'Art Baroque à Marseille.

MARIA-CRISTINA KIEHR

Née en Argentine elle commence sa carrière après ses études à la Schola Cantorum de Bâle dans la classe de René Jacobs. Depuis, elle apparaît sur toutes les plus grandes scènes internationales en compagnie de : Frans Brüggen, Jordi Savall, René Jacobs, Robert King, Chiara Banchini, Christophe Coin, Philippe Herreweghe, Gustav Leonhardt et Nikolaus Harnoncourt. Elle est co-fondatrice du quatuor vocal La Colombina spécialisé dans la musique de la Renaissance espagnole et sud-américaine. Avec le claveciniste Jean-Marc Aymes, elle forme l'ensemble Concerto Soave : leurs enregistrements *Pianto della Madonna*, *Canta la Maddalena*, *Cantates d'Alessandro Scarlatti* et, plus récemment, *Madrigali e Canzonette* de Sigismondo d'India ont enthousiasmé la presse internationale. Outre les nombreux rôles qu'elle a joués à l'opéra, sa carrière s'assortit d'un travail permanent de recherche. Ainsi a-t-elle découvert les œuvres de Giovanni Felice Sances ou les lieder de Fanny Hense...



STEPHAN MACLEOD

Après dix ans de violon et sept ans de piano au Conservatoire de Musique de Genève, il commence l'étude du chant dans la classe de Michèle Moser. À l'âge de 19 ans, il est admis dans la classe de Kurt Moll à Cologne. Lauréat de nombreux prix, il commence sa carrière comme soliste dans le domaine de l'oratorio, sous la direction de chefs tels que Michel Corboz, Philippe Herreweghe, Jos Van Immerseel, Reinhard Goebel, Sigiswald Kuijken... Son désir de découvrir des musiques d'époques variées l'amène à chanter les œuvres de la renaissance avec des ensembles comme Huelgas ou Clément Janequin, mais aussi, à se produire dans un répertoire qui va de Mozart à Frank Martin ou Philip Glass. A l'opéra, on a pu l'entendre dans *La Clemenza di Tito* de Mozart, dans *Orfeo* de Monteverdi, *King Arthur* de Purcell, *La Bohème* de Puccini, et récemment, lors de ses débuts au Théâtre de la Monnaie à Bruxelles, dans la *Rappresentazione di Anima e di Corpo* sous la direction de Jean Tubéry. Ses projets : les enregistrements des *Cantates* de Bach avec le Bach Collegium Japan, la reprise de la dernière symphonie de Philip Glass qu'il a créé récemment à New York et *Matthäus Passion* de Bach dirigé par Gustav Leonhardt.

COMPOSITION DE L'ENSEMBLE

En quelques années, Concerto Soave est devenu une référence dans l'interprétation de la musique italienne du *Seicento*. L'ensemble se présente sous la forme d'un Concerto au sens où on l'entend au XVII^e siècle : c'est-à-dire un écriin instrumental coloré (archiluth, harpe, viole de gambe, violons, clavecin, orgue...) destiné à enchâsser la voix dans un riche continuo.

Violons :
Odile Edouard,
Marie Roujé,
Harpe
Angélique Mauillon
Archiluth
Matthias Spaeter
Violoncelle
Orlando Theuler
Clavecin, orgue
Jean-Marc Aymes



Dôme en verre du Grand Palais
Détail de l'armature d'acier
Architectes : H. Deglane, L. Louvet, A. Thomas, C. Girault. 1897-1900
Paris. France



Vincent Dubois est né en 1980 à Saint-Brieuc.

À l'issue de ses études musicales à Rennes (Premier Prix de piano) et Angers (Premier Prix d'orgue), il est admis à 17 ans au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris où il obtient 5 Premiers Prix : Orgue à l'unanimité, Harmonie, Contrepoint à l'unanimité, Fugue, Ecriture XX^e siècle,

Il est titulaire de deux Diplômes de Formation Supérieure (D.F.S) : orgue / interprétation et orgue / improvisation.

En 2001, il devient titulaire du grand orgue de la cathédrale de Soissons.

À partir de 2002, il se présente dans plusieurs concours internationaux et obtient, cette année là, le Premier Grand Prix du Concours International d'Orgue Xavier Darasse de Toulouse (France). En 2003, il obtient le Premier Grand Prix du Concours International d'Orgue de Calgary (Canada). Parallèlement, il mène une carrière d'enseignant au Conservatoire National de Région d'Angers où il occupe le poste de professeur d'écriture entre 2001 à 2005, et depuis août 2005, le poste de directeur adjoint / conseiller aux études.

Vincent Dubois a donné de nombreux concerts et participé à des master-classes en Europe, Asie et Pacifique, U.S.A et Canada. Il s'est ainsi produit avec l'Orchestre National de France, l'Orchestre Philharmonique de Radio-France, le Los Angeles Philharmonic Orchestra, l'Orchestre Philharmonique de Las Palmas, l'Orchestre de Picardie, l'Orchestre de Bretagne, le Chœur et la Maîtrise de Radio-France, l'ensemble vocal Michel Piquemal... sous la direction de chefs tels que Myuh-Whun Chung, Evgueni Svetlanov ou Esa Pekka Salonen.

Il est régulièrement l'invité de grands festivals internationaux tels que ceux de Montréal, Cambridge, Roskilde, Dresde, Stuttgart, Lisbonne, Vancouver, Ottawa...

Vincent Dubois a enregistré de nombreux programmes pour la Radio Autrichienne (ORF-Vienne), pour Radio-France, pour les radios Canadienne et Australienne. Il a également consacré plusieurs enregistrements discographiques aux grandes œuvres pour orgue de Franz Liszt et César Franck à Bonn (Allemagne), de Louis Vierne et de Dupré (dans la Collection « Tempérament »), de Mozart, Duruflé et Rachmaninoff (pour JAV recordings, USA)...

DIMANCHE 29 JUILLET > 21 H

heures musicales

ÉGLISE ABBATIALE DE LESSAY

RÉCITAL D'ORGUE

JOHANN-SEBASTIAN BACH

> FANTAISIE ET FUGUE EN SOL MINEUR, BWV 542.

ANTONIO VIVALDI

(TRANSCRIPTION J.S BACH)

> CONCERTO EN RÉ MINEUR

JOHANN-SEBASTIAN BACH

> FANTAISIE EN SOL MAJEUR

WOLFGANG-AMADEUS MOZART

> FANTAISIE EN FA MINEUR KV 608

FELIX MENDELSSOHN

> PRÉLUDE ET FUGUE EN UT MINEUR

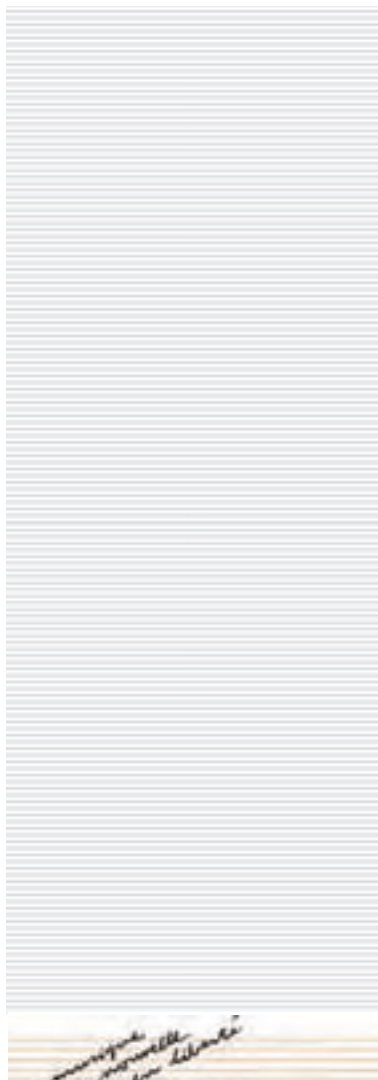
THIERRY ESCAICH

ÉVOCATION I

ÉVOCATION II

VINCENT DUBOIS

IMPROVISATION



Soutien de Musique Nouvelle en Liberté

VINCENT DUBOIS



Il trionfo della divina provvidenza

Détail. Plafond Palazzo Barberini

Par Pietro di Cortona 1633-36

Rome. Italie

Dans ce concert vous pourrez aussi entendre trois intermèdes instrumentaux composés par trois musiciens contemporains de Luigi Rossi.

Le premier est de **Giovanni Felice Sances** (c1600-1679) qui fut un des musiciens italiens les plus renommés de son temps à travers toute l'Europe. Il fit l'essentiel de sa carrière à Vienne au service des empereurs d'Autriche Ferdinand II, Ferdinand III et Leopold I. Il est considéré aujourd'hui comme un compositeur baroque parmi les plus précoces.

Le second est **Maurizio Cazzati** (1620-1677) compositeur et organiste, maître de chapelle de San Petronio à Bologne et célèbre pour sa musique instrumentale pour trompette et cordes.

Le troisième est **Antonio Bertali** (1605 -1669) compositeur et violoniste qui fit aussi carrière à la cour de Vienne, au service de l'empereur Ferdinand III. Son style est celui du nord de l'Italie. Ses opéras établirent de manière durable la tradition de l'opéra italien à Vienne. On a perdu à peu près la moitié de son œuvre.

Les deux principaux opéras de Luigi Rossi dont nous entendons de nombreux arias dans le concert de ce soir sont : *Il Palazzo Incantato* et *Orfeo*.

C'est pour mettre en musique un livret de Giulio Rospigliosi inspiré de *l'Orlando Furioso* que Luigi Rossi est engagé par le cardinal Antonio Barberini, neveu du pape Urbain VIII. Ce travail aboutira à un opéra-spectacle de très grande ampleur *Il Palazzo incantato* - ou plus exactement *Il Palazzo d'Atlante incantato*. L'œuvre fut représentée pour la première fois au carnaval de 1642 et connut un succès populaire à la hauteur de sa démesure. Les castrats les plus célèbres de leur époque comme Marc Antonio Pasqualini, Mario Savioni, Loreto Vittori ou Atto Melani, une chanteuse aussi renommée que Leonora Baroni participèrent à ce spectacle de 7 heures qui nécessitait des centaines de machines, des centaines des décorateurs et des centaines de techniciens. L'œuvre marqua à ce point son temps, que les Barberini réitérèrent systématiquement ce genre de commande à Rossi (et à d'autres) pour chaque carnaval, mariage, événement politique, couronnement ou visite officielle importante.

Cette générosité artistique consentie sur l'argent pontifical vouera d'ailleurs, après la mort d'Urbain VIII, la famille Barberini et sa cour à un exil aussi immédiat que définitif !

Le mécénat musical du cardinal Mazarin (1602-1661) est l'un des aspects saillants d'une ambitieuse politique qui touchait tous les arts et visait à acclimater le goût italien en France.

À partir de l'arrivée en exil des Barberini en 1645, Mazarin n'aura de cesse de rechercher artistes interprètes et compositeurs aptes à implanter l'opéra italien en France. *L'Orfeo* que le cardinal de Mazarin commande en 1647 à Luigi Rossi, sur un poème de l'abbé Buti, sera l'une des plus ambitieuses productions en ce domaine. Le succès fut immense. Il fut autant dû au fait que c'était le premier opéra où « *les arias étaient plus nombreux que les récitatifs* » qu'à la prestation du castrat de réputation internationale Atto Melani. Toutefois, et sur le même mode d'accusation qui avait provoqué l'exil des Barberini, Mazarin fut très critiqué pour *cette représentation à grand spectacle* et son coût exorbitant. Aujourd'hui cet *Orfeo* apparaît comme avoir exercé une réelle influence sur les productions de Lully en France et de Cavalli en Italie.

MARDI 31 JUILLET > 21 H

ÉGLISE ABBATIALE DE LESSAY

heures musicales

LA LYRA D'ORFEO LA LYRE D'ORPHÉE

cantates et extraits d'opéras de Luigi Rossi

GIOVANNI-FELICE SANCES

> SINFONIA

LUIGI ROSSI

> VAGHI RIVI (Aria di Pittura - *Il Palazzo incantato* »)

> BEGL'OCCHI CHE DITE

> DOVE MI SPINGI, AMOR (Aria di Bradamante - *Il Palazzo incantato*)

> GELOSIA

> TACI OHIMÈ

MAURIZIO CAZZATI

> CIACCONA

LUIGI ROSSI

> MIO BEN TECO IL TORMENTO PIU DOLCE (Lamento di Euridice - *Orfeo*)

> QUESTO PICCOLO RIO

> SOL PER BREVE MOMENTO (Aria di Bradamante- *Il Palazzo incantato*)

> IL BELLO PIU BELLO IL COR MI FERI

ANTONIO BERTALI

> CIACCONA

LUIGI ROSSI

> AL SOAVE SPIRAR (Lamento d'Arione)

> LIASCATE AVERNO (Lamento d'Orfeo)

L'ARPEGGIATA CHRISTINA PLUHAR

STÉPHANIE D'OUSTRAC SOPRANO



FRANCESCO BARBERINI
Cardinal, neveu du pape Urbain VIII.
mecène de Luigi Rossi.

« *Quod non fecerunt Barbari,
fecerunt Barberini* »
(Ce que n'ont pas fait les barbares,
les Barberini l'ont fait).

Cette célèbre phrase entre dans la légende romaine en 1633 lorsque qu'Urbain VIII Barberini commande à Bernini le baldaquin de l'autel pontifical de la basilique Saint-Pierre. Pour réaliser cette construction, il fait arracher le bronze nécessaire au toit du Panthéon d'Hadrien.
D'où la phrase...



Le palazzo Barberini à Rome

La famille Barberini va transformer cet édifice acquis en 1549, en un palais somptueux où, entre autres spectacles, sera donné *Il palazzo Incantato*... le bien nommé ! Les architectes du palais seront successivement Gian Lorenzo Bernini et Borromini.
Le palais abrite aujourd'hui la Galleria Nazionale d'Arte Antica.

Luigi Rossi (c.1598-1653) est considéré comme un des maîtres de la cantate ; il en a composé entre 250 et 380 selon les sources. Sa notoriété de son vivant n'a d'égale que l'oubli dans lequel il est tombé depuis, d'autant qu'il n'existe aucune iconographie le représentant. Originaire de l'Italie méridionale, il étudia à Naples avec le maître Giovanni de Macque. Chanteur, luthiste, harpiste mais aussi compositeur, ses talents sont très vite remarqués de la famille Borghèse qui l'engage à son service à Rome dès 1614. Dans la même ville et simultanément, il est engagé comme organiste à l'église Santo Luigi dei Francesi (*Saint-Louis-des-Français*). C'est à la fin de cette première période romaine qu'il composa, en 1632, une cantate qui allait le rendre célèbre dans l'Europe entière : *Lamento della Regina di Svezia* commémorant la mort du roi Gustave II Adolphe de Suède pendant la bataille de Lützen.

Trois ans plus tard, il quitte Rome pour entrer au service de Ferdinando II de Médicis à Florence où il reste 6 ans. S'il quitte cette cour dorée en 1641, c'est uniquement parce qu'il est confronté à une offre qu'aucun artiste de son temps n'aurait osé refuser : entrer au service de la prestigieuse famille de mécènes romains Barberini.

Les figures marquantes de cette dynastie sont le pape Urbain VIII (Maffeo Barberini) et ses neveux Francesco et Antonio Barberini (cardinal de son état). Ils font du palais Barberini et de son théâtre la plaque tournante de l'opéra romain et de Luigi Rossi leur compositeur favori. C'est grâce à cette protection pontificale qu'il fait représenter son premier opéra *Il palazzo d'Atlante incantato* inspiré de *l'Orlando Furioso*, de même qu'un grand nombre de cantates et d'oratorios.

C'est à l'invitation du roi de France selon certaines sources ou, selon d'autres sources, en suivant la famille Barberini exilée en France « *pour avoir utilisé les deniers pontificaux afin de monter des spectacles* » que Luigi Rossi arrive à la cour de France en 1646. Dans son désir de sensibiliser les français à l'opéra italien, Mazarin passa alors commande à Luigi Rossi d'un opéra. En 1647, *l'Orfeo* que Rossi composa, résonna comme quelque chose de véritablement inouï jusqu'alors.

La Bibliothèque Nationale de France conserve deux manuscrits précieux qui renferment cette œuvre de même qu'une centaine de cantates italiennes, la plupart composées par Luigi Rossi. Ces deux livres frappés aux chiffres de la famille Barberini portent témoignage, si besoin était, des échanges constants qui existaient alors entre les compositeurs de musique vocale italienne et les exécutants des diverses cours européennes.



CHRISTINA PLUHAR

Après des études de guitare à l'Université de Graz (Autriche), sa ville natale, elle étudie le luth avec Toyohiko Sato au Conservatoire de La Haye, où elle obtient le 1^{er} Prix, puis avec Hopkinson Smith à la Schola Cantorum Basiliensis. Elle étudie alors la harpe baroque auprès de Mara Galassi à la Scuola Civica di Milano.

Installée à Paris depuis 1992, elle se produit régulièrement comme soliste et continuiste dans les festivals prestigieux, avec des ensembles comme La Fenice, Concerto Soave, Accordone, Elyma, Les Musiciens du Louvre, Ricercar, Akademia, La Grande Ecurie et la Chambre du Roy, Concerto Köln ... Elle accompagne Dominique Visse, Andreas Scholl, Marco Beasley...

En 1992, elle obtient le 1^{er} Prix au Concours international de musique ancienne de Malmö avec l'ensemble La Fenice. Elle est la fondatrice de l'ensemble L'Arpeggiata avec lequel elle enregistre une série de CDs chez Alpha. Depuis 1993, elle donne des master-classes à l'Université de Graz et enseigne la harpe baroque au Conservatoire de La Haye depuis 1999.

A son répertoire, figure la musique en solo pour luth Renaissance, guitare baroque, archiluth, théorbe et harpe baroque des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles.



STÉPHANIE D'OUSTRAC

Née à Rennes, elle étudie le chant au CNSM de Lyon (classe de Glenn Chambers) et obtient ses prix en 1998. Elle aborde les rôles de *La Tasse Chinoise*, *la Chatte*, *l'écureuil* et *l'Enfant* dans *L'Enfant et les Sortilèges* de Ravel, *Orphise* dans *Arion de Matho* (création) de Händel, *Didon* dans *Didon et Enée* de Purcell et *Gontran* dans *Une Éducation Manquée* de Chabrier. Puis elle est invitée au Festival d'Ambronay pour chanter le rôle de *Médée* dans *Thésée* de Lully, sous la direction de William Christie. Toujours sous la direction de Christie, elle interprète le rôle de *Psyché* dans *Les Métamorphoses de Psyché* de Lully à Cherbourg, Bordeaux, Caen, Lyon et Paris (Opéra Comique). Elle interprète ensuite le rôle de la *Suivante* dans *Pénélope* de Fauré à l'Opéra de Rennes puis elle est invitée au Grand Théâtre de Genève et à l'Opéra de Madrid pour le rôle de *Belona* dans *La Purpura de la Rosa* du compositeur baroque mexicain Torrejon y Velasco. Elle participe à une tournée nationale de *La Trilogie* de Monteverdi sous la direction de Jean-Claude Malgoire et retourne à l'Opéra de Rennes pour le rôle de *Zerline* dans *Don Giovanni* de Mozart, rôle qu'elle reprend au Grand Théâtre de Tours. Elle participe également à de nombreux concerts et récitals en tournées.

ENSEMBLE ARPEGGIATA



L'Arpeggiata est un ensemble vocal et instrumental à géométrie variable centré autour de la personnalité de son directeur musical et chef, Christina Pluhar. Il fait appel aux meilleurs instrumentistes européens actuels et propose des programmes en collaboration avec des chanteurs d'exception venus aussi bien du baroque que de la musique traditionnelle. L'exigence de ce travail artistique est maintenant unanimement reconnue. Depuis sa naissance en 2000, L'Arpeggiata a pour vocation d'explorer la musique du répertoire peu connu des compositeurs romains, napolitains et français de la première période baroque. Ce credo s'exprime dans une approche vocale nouvelle par un travail en profondeur sur l'interprétation du *recitar cantando* ainsi que le chant influencé par la musique traditionnelle. Ce travail est unanimement et constamment salué par la critique et le public, comme le montre par exemple les nombreuses récompenses des enregistrements pour la maison de disques Alpha, ou les enregistrements télévisuels effectués pour la chaîne Arte qui feront en 2005 l'objet d'un documentaire. L'Arpeggiata se produit avec succès au sein de tous les grands festivals en France et en Europe.

COMPOSITION DE L'ARPEGGIATA

Harpe baroque, théorbe, guitare baroque
Christina Pluhar
Archiluth et guitare baroque
Eero Palviainen
Violon baroque
Alessandro Tampieri
Aira Letipuu
Lirone, Viole
Paulina van Laarhoven - Viole
Christine Plubeau
Josh Cheatham
Contrebasse
Richard Myron
Psaltérion
Margit Übellacker-
Clavecin & orgue positif
Haru Kitamika,
Francesco Turrisi



Cathédrale Notre-Dame de Fourvière.
Dôme de la tour de l'observatoire.
Architecte : Pierre Bossan 1872
Lyon. France

Le Trio des Esprits, avec piano, n° 5 en ré majeur, opus 70, de Ludwig van Beethoven fut composé entre 1807 et 1808 et dédié, avec le n° 6, à la comtesse Maria von Erdödy, proche amie du compositeur. Son appellation courante de *Trio des Esprits* (*Geister Trio* en allemand) lui fut donné quand on découvrit que le thème utilisé par Beethoven dans le *Largo* était initialement destiné à une scène de sorcières dans l'opéra *Macbeth* que le compositeur projetait alors de composer mais qu'il ne mènera jamais à son terme. Composé dix ans après le n° 4, le *Trio des Esprits* est le contemporain exact de la *Cinquième Symphonie* et de la *Symphonie n° 6* dite *Pastorale*. Eta Hoffmann, critique à l'*Allgemeine Musikalische Zeitung*, tenait ce trio en haute estime et en fit l'éloge, dans les colonnes de son journal dès 1813.

Le Trio n° 3 op. 101, écrit pendant l'été 1886, montre un Brahms rajeuni. Même s'il est dans les dernières années de sa vie et que sa musique s'assombrit globalement, l'exercice du trio lui redonnerait presque le goût des tonalités majeures. Rien ici n'est superflu, et l'auditeur assiste au fil des mouvements à l'évocation de divers tableaux où la métamorphose des sons et des timbres, les contrastes entre des moments énigmatiques ou plus solennels entraînent dans une rêverie, ponctuée de la découverte de nouveaux lieux imaginaires.

Three funny pieces de Rodion Chedrin est l'œuvre d'un compositeur vivant, né en 1932 à Moscou. La première pièce est un dialogue dans lequel chaque instrumentiste imite le style parlé. La seconde pièce est suffisamment explicite par son titre *Lets play a Rossini opera*. La troisième, *Humoreske* qui reprend un style sarcastique, à la Chostakovich, est une pièce qui appartient déjà au répertoire populaire de la Russie moderne.

Le Trio en ré mineur de Schumann a été achevé en 1847 après de nombreuses esquisses. D'une grande puissance expressive, il est écrit dans cette tonalité de ré mineur qui symbolisait, pour les classiques, l'Au-delà et la lutte avec les divinités et les forces invisibles. L'utilisation du jeu sur le chevalet (*sul ponticelli*), de l'appoggiature et de la syncope conférant une grande tension au 1^{er} mouvement est annonciatrice d'un chef-d'œuvre romantique. Cette œuvre, profonde et obscure, révèle tout le génie schumannien magnifié par l'étude de Bach.

« Un trio désigne un ensemble musical composé de trois musiciens, ou de trois groupes de musiciens (c'est-à-dire, trois pupitres).

Un trio désigne également un genre musical dédié à ce type de formation. Il s'agit alors d'une pièce musicale à trois parties simultanées, destinée à être interprétée par trois solistes, avec ou sans accompagnement (le mot italien *terzetto* est parfois employé pour désigner un petit trio).

Dans le domaine de la musique de chambre, le mot désigne une sonate pour trois instruments. Les formes de trios les plus courantes sont le *trio avec piano* (ou *trio à clavier*) avec piano, violon et violoncelle et le *trio à cordes* avec violon, alto et violoncelle. »

WALTER WILSON COBBETT
Dictionnaire de la musique de chambre

JEUDI 2 AOÛT > 21 H
VENDREDI 3 AOÛT > 21 H

MANOIR DE GONFREVILLE

heures musicales

RÉCITAL MUSIQUE DE CHAMBRE

« NOUS SOUHAITONS DÉDIER LE CONCERT DE CE SOIR À LA MÉMOIRE DE MSTISLAV ROSTROPOVITCH QUI NOUS A QUITTÉS LE 27 AVRIL DERNIER. NOUS EXPRIMONS NOTRE PEINE FACE AU VIDE IMMENSE CRÉÉ PAR SA DISPARITION. MAIS C'EST AUSSI UN SENTIMENT DE RECONNAISSANCE QUI NOUS ANIME ENVERS CELUI QUI NOUS A TRANSMIS UN HÉRITAGE D'UNE RICHESSE INCOMPARABLE. NOUS PENSONS AINSI AUX SI NOMBREUX CHEFS-D'ŒUVRE QU'IL A SUSCITÉS AUPRÈS DES PLUS GRANDS COMPOSITEURS DE SON TEMPS ET QU'IL A DÉFENDUS AVEC UN TEL TALENT. SON EXEMPLE EST UNE SOURCE D'INSPIRATION TOUJOURS RENOUVELÉE DE CE QUE PEUT ÊTRE LA VIE D'UN ARTISTE AU SERVICE DE SON ART. »
MARC COPPEY

LUDWIG VAN BEETHOVEN

TRIO DES ESPRITS EN RÉ MAJEUR, op. 70 n°1

1. Allegro vivace e con brio
2. Largo assai ed espressivo
3. Presto

JOHANNES BRAHMS

TRIO n°3 op. 101

1. Allegro energico
2. Presto non assai
3. Andante grazioso
4. Finale. Allegro molto

RODION CHEDRIN

THREE FUNNY PIECES

1. Conversation
2. Lets play a Rossini opera
3. Humoreske

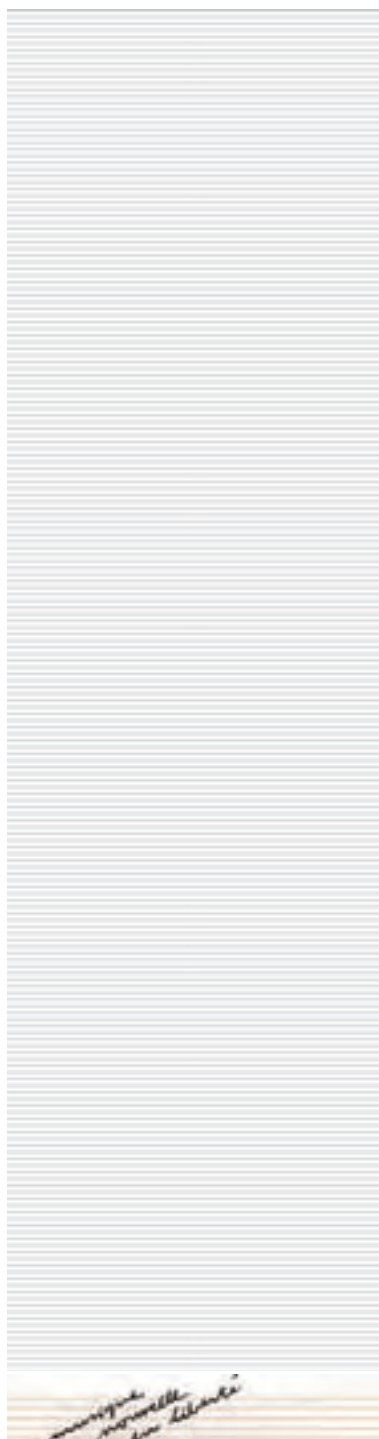
ROBERT SCHUMANN

TRIO EN RÉ MINEUR op. 63 n°1

1. Mit Energie und Leidenschaft
2. Lebhaft, doch nicht zu rasch
3. Langsam, mit inniger Empfindung
4. Mit Feur

HÉLÈNE DESMOULIN
MARC COPPEY
PHILIPPE GRAFFIN

PIANO
VIOLONCELLE
VIOLON



Soutien de Musique Nouvelle en Liberté



ROBERT SCHUMANN
par Joseph Kriehuber en 1839

Compositeur allemand. Poursuit des études de droits jusqu'à l'âge de 20 ans, avant de se lancer dans l'étude frénétique du piano et la composition avec le maître éminent Friedrich Wieck. Il invente alors un appareil pour travailler l'indépendance des doigts, avec une poulie accrochée au plafond. Au printemps 1832, le majeur de sa main droite est définitivement paralysé.

« La musique est ce qui nous permet de nous entretenir avec l'au-delà »

ROBERT SCHUMANN



RODION CHEDRIN

Membre de l'Académie des Arts de Berlin, ce compositeur russe contemporain dont la renommée internationale va grandissant, est le seul qui peut s'enorgueillir d'avoir vu monter au Théâtre Bolchoï 7 de ses œuvres de son vivant.

Robert Schumann (1810-1856) est né en Allemagne dans une famille de la bourgeoisie modeste et cultivée de province. Archétype du compositeur romantique, à l'imagination infinie, ne l'a-t-on pas surnommé *le romantique des romantiques*, il a abordé presque tous les genres musicaux. On ne peut pas dire qu'il y ait chez lui des œuvres de jeunesse, tant il est vrai qu'il atteint très rapidement une certaine maturité dès ses premiers opus au piano, dont la qualité n'a rien à envier à ses œuvres ultérieures. Les genres dans lesquels il a le mieux réussi sont la musique pour piano (surtout la période de 1830 à 1840), la musique de chambre et ses très nombreux lieder. C'est sous l'incitation de Franz Liszt, qu'il va aborder la musique de chambre en 1842. De cette année-là date son fameux *Quintette op. 44*, son *Quatuor avec piano op. 47*, puis bientôt, ses deux premiers *trios* (1847). En 1854, Schumann est repris par des troubles devenus habituels. Il entend sans cesse la note *la* et a des hallucinations. La peur de la folie croît jusqu'au jour où il sort de chez lui, en pantoufles, et, après avoir traversé ainsi Düsseldorf sous la pluie, se jette dans le Rhin. Repêché par des bateliers, il est éloigné de sa femme Clara qui attend un huitième enfant, et conduit à l'asile d'Endenich d'où il ne sortira plus.

Rodion Chedrin est né en 1932 à Moscou dans une famille de musiciens. En 1955, il sort du Conservatoire de Moscou avec des diplômes en composition et piano. Il commence dès lors à écrire ses premières œuvres majeures dans une relative indifférence, car il n'est pas membre du Parti Communiste. Et c'est peut-être une des raisons pour lesquelles il réussit à attirer l'attention - et non des moindres - de Dmitri Chostakovich en personne. À tel point que ce dernier le désigna comme son successeur à la tête de la célèbre *Fédération Russe de l'Union des Compositeurs* qu'il avait fondée. Pianiste virtuose, Chedrin se produit fréquemment en concert et joue souvent lui-même ses œuvres parmi lesquelles *5 concertos pour piano*, plusieurs *Sonates* et *24 Préludes et fugues*. À partir des opéras qu'il a composés d'après quelques uns des grands classiques russes comme *Âmes Mortes* de Nikolai Gogol ou *Anna Karenina* de Tolstoï, il a réussi à établir un lien entre la grande littérature russe classique et la musique contemporaine russe. Cette attirance pour la littérature, la poésie et le folklore russe transparaît très fortement dans toute son œuvre. Déjà considéré comme le plus important compositeur russe de l'après Shostakovich, Shchedrin a aussi la chance d'être l'époux de Maya Plisetskaya, la plus grande ballerine russe du XX^e siècle.



MARC COPPEY

En 1988, il attire l'attention du monde musical et de Yehudi Menuhin en remportant à 18 ans les deux plus hautes récompenses du concours Bach de Leipzig. Il débute à Moscou puis à Paris dans le trio de Tchaïkovski avec Yehudi Menuhin et Victoria Postnikov. Rostropovitch l'invite au Festival d'Evian ; dès lors, sa carrière de soliste se déploie, sous la direction d'Emmanuel Krivine, Michel Plasson, Jean-Claude Casadesu, Theodor Guschlbauer, John Nelson, Raymond Leppard ou Asher Fisch. Son parcours, marqué par un grand éclectisme, le distingue d'emblée. Passionné par la musique de chambre, il explore le répertoire avec les meilleurs solistes du moment. Il est aussi alors le violoncelliste du Quatuor Ysaÿe pendant cinq ans. Le choix de son répertoire démontre sa grande curiosité et de nouvelles pièces lui sont souvent dédiées par les compositeurs contemporains : ainsi Krawczyk, Lenot, Monnet, Pauset, Reverdy et Tanguy écrivent pour lui. Au disque, il a gravé, entre autres, l'intégrale des *Suites* de Bach (fffff de Télérama). Il concilie sa carrière avec le souci de la transmission : il est professeur au CNSM de Paris. Il joue un violoncelle de Matteo Goffriller fabriqué à Venise en 1711.



HÉLÈNE DESMOULIN

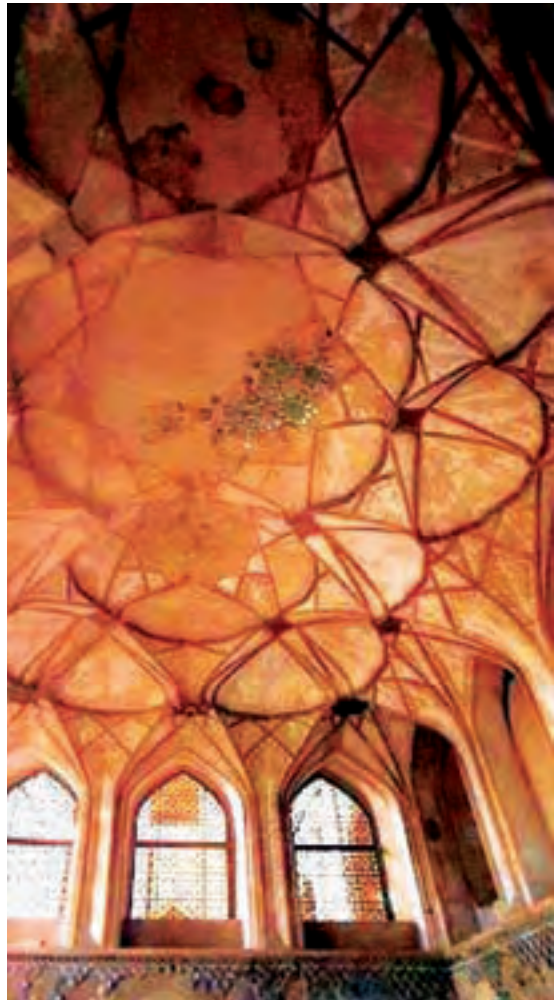
Après ses premiers prix du CNSM de Paris (piano avec Germaine Mounier et Musique de Chambre avec Geneviève Joy-Dutilleux), Hélène Desmoulin suit un cycle de perfectionnement avec l'altiste Christophe Desjardins pour partenaire. Ils seront lauréats du concours de Trapani. En 1986, sa sœur Marie la rejoint dans la classe d'Alain Planès : se succèdent alors concours internationaux, concerts, télévisions, radios. Elles intègrent les Fondations Yehudi Menuhin et Natexis et poursuivent une carrière pleine de succès dont la réputation d'excellence ne cessera de croître jusqu'à faire l'unanimité. Le duo s'est produit sur de grandes scènes internationales. En février 2003, le duo est endeuillé par la disparition de Marie. Après une nécessaire période de réflexion, Hélène reprend une carrière de chambriste. Ses partenaires privilégiés, Marie-Françoise Bucquet, Marc Coppey, Bruno Rigutto ainsi que le Quatuor Elysée accompagnent son retour sur scène. Elle participe à l'organisation des *rencontres Liszt* à Angers et prépare la création d'une œuvre inédite de Liszt pour deux pianos. On pourra également l'entendre dans un cycle de lieder avec le baryton Jean Fisher, et en trio avec Marc Coppey et Philippe Graffin. Parallèlement, elle est



professeur titulaire au Conservatoire National de Région d'Angers.

PHILIPPE GRAFFIN

Ancien élève de J. Gingold et de P. Hirschhorn, il se situe d'ores et déjà parmi les meilleurs violonistes français. Son esprit investigateur l'a conduit à redécouvrir les arrangements originaux de classiques tels que *Poème* de Chausson et *Tzigane* de Ravel. Il a aussi exhumé les concertos de violon oubliés de Gabriel Fauré, Saint-Saëns et du compositeur anglais Samuel Coleridge-Taylor ou les sonates de Bruno Walter, élargissant ainsi le répertoire. Il s'est produit avec les plus grands musiciens de son temps : Menuhin, Rostropovitch, Martha Argerich, Jean-Yves Thibaudet. Il est le partenaire régulier des violoncellistes Gary Hoffman et Truls Mork, des pianistes Pascal Devoyon, Stephen Kovacevich, Denis Pascal et Claire Désert et, entre autres, du Chilingirian Quartet. Il est le fondateur et le directeur artistique de *Consonances*, le festival international de musique de chambre de Saint-Nazaire. Il a réalisé de nombreux enregistrements marquants qui ont été plusieurs fois récompensés ; ainsi ceux de Chausson, Saint-Saëns, Coleridge-Taylor, Bréville, Canteloube, Enesco, Ravel, Elgar... souvent d'après les manuscrits originaux.



Voûte du Palais Hacht Behecht
(Palais des Huit Paradis)
Construit en 1699 par Chah Soleiman
Ispahan, Iran

« Quelques années après avoir écrit *Il Carro di fedelta d'amore* que Pietro della Valle considère, à juste titre, comme un aboutissement de la musique de son temps, le voici errant dans le désert de Syrie (Apollon est également appelé l'Errant dans *Il Carro di Fedeltà d'amore*). Il s'éprend d'une femme qu'il n'a jamais vue, dont le nom, Siti Maani, le fascine, une femme dont la réputation de beauté a traversé l'empire ottoman. Il l'épouse, l'adore, la perd, l'embaume pour qu'elle puisse encore le suivre, et finit, des années plus tard, par lui consacrer à Rome un tombeau magnifique, et des funérailles grandioses. On se croirait dans les *Mille et Une Nuits*, mais dans une version où l'on rencontrerait les dieux grecs...»

JEAN-CHRISTOPHE FRISCH

Le concert de ce soir tire son nom du surnom que Pietro della Valle s'est fait donner à la suite de ses voyages en Orient. Ce concert est comme la lecture d'un roman historique. Il n'est pas certain que della Valle ait entendu telle pièce de musique indienne, ou telle mélodie turque notée par Ali Ufki. Mais il a sans doute écouté durant son voyage des musiques très semblables, que son esprit ouvert lui a permis d'apprécier. Autant ses écrits sur la musique sont bien documentés, autant sa musique elle-même s'est évanouie, presque autant que son nom. Seules subsistent les deux œuvres inscrites au programme de ce soir : *Il Carro di Fedeltà d'amore* (*Le Char de la fidélité de l'amour*) dont il a écrit le livret et confié la musique à son maître Paolo Quagliati et le magistral oratorio *Per la Festa della Santissima Purificazione* dont il a écrit lui-même la musique. On peut y entendre se succéder les modes grecs dorien, phrygien, éolien, lydien et hypolydien et ces durezze qui font la beauté des œuvres de Gesualdo, Monteverdi ou Frescobaldi. L'œuvre, tout à fait admirable, fut refusée pour sa trop grande audace harmonique, et jamais exécutée en public.

Quant à *Il Carro di Fedeltà d'amore*, c'est une œuvre prémonitoire. Il y est question d'Apollon (le Soleil) fidèle amant d'Amaryllis (l'Aurore) dont il tombe amoureux alors qu'il ne peut jamais la voir puisqu'elle le précède toujours. Il l'aime pour son nom et sa gloire sans l'avoir jamais vue. Exactement comme della Valle qui tombera plus tard amoureux de la princesse syrienne Siti Maani avant même de l'avoir vue. Parmi les pièces inscrites au programme de ce soir et que della Valle a pu entendre au cours de voyages, il y a ce *taksim*, improvisation semblable à notre *prélude* et répandu dans tout le monde arabo-turc ou ce *semaai*, originaire de Damas, forme instrumentale complexe inscrite dans un rythme à 10 temps. Il y a aussi ces motifs persans, écrits pour *kamanche* (vièle caucasienne), *santur* (cithare iranienne) et *zarb* (iran). Ou encore ce *radif* persan, succession de vocalises improvisées qui expriment la lamentation et que Stéphane Frisch imagine interprété par des musiciens italiens du XVII^e siècle. Ou encore ces quelques instants hispano-portugais du *Manuscrit de Goa* exhumé par un musicologue canadien. Ou enfin ce *kriti* du sud de l'Inde fixé sur un raga à 5 temps par le compositeur Tyagaraja Swamigal au XVIII^e siècle. Bon voyage musical !

MARDI 7 AOÛT > 21 H

ÉGLISE ABBATIALE DE LESSAY

heures musicales

PELLEGRINO

VOYAGE MUSICAL AVEC PIETRO DELLA VALLE

> PRÉLUDE IMPROVISÉ

PAOLO QUAGLIATI

> DIALOGO A DOI CANTI CONCERTATI (Extrait Sfera Armoniosa, Rome 1623)
TAKSIM (Prélude improvisé arabo-turc)

HASSAN SKAF

> SEMAAI (pièce instrumentale en provenance de Damas)

PIETRO DELLA VALLE

> PER LA FESTA DELLA SANTISSIMA PURIFICAZIONE

(Dialogo in musica a cinque voci con varietà di cinque tuoni diversi cioè dorio, frigio, eolio, lidio, et hipolidi (écrit pour l'Oratoire de la Vaticella, Rome 1640)

IMPROVISATIONS ET MÉLODIES DANS LE MODE ESFAHAN

(Suite de motifs persans mettant en valeur le kamanche, le santu et le zarb)

PAOLO QUAGLIATI

> ROMANESCA (romanesca et improvisations, Rome 1616)

OWJ DU MODE ESFAHAN (Radif persan avec parties sans paroles)

GIOVANNI FRANCESCO CAPELLO

> DIALOGO A DUE VOCI (extrait de Sacrorum Conventuum, Venise, 1610)

MANUSCRIT DE GOA (2 pièces dédiées à l'archange saint Michel)

SAMAJA VARA GAMANA (Kriti, musique carnatique de l'Inde du Sud)

PAOLO QUAGLIATI

> IL CARRO DI FEDELTÀ D'AMORE (Texte de Pietro della Valle)

XVIII - 21 LE BAROQUE NOMADE

JEAN-CHRISTOPHE FRISCH

Cyrille GERSTENHABER

SOPRANO

Johanne CASSAR

SOPRANO

Christophe LAPORTE

ALTO

Sébastien OBRECHT

TÉNOR

Marco HORVAT

BASSE



PIETRO DELLA VALLE
(1586-1652)

Compositeur et « illustre voyageur » italien, membre de l'*Accademia degli Umoristi*, très proche des cercles culturels romains soutenus par la famille Barberini. A partir de 1627, il est élevé par le Pape Urbain VIII au rang de *Gentilhomme de la chambre pontificale*.

« Le mouvement qui est à l'origine de toute chose dans l'univers est un mouvement d'amour »

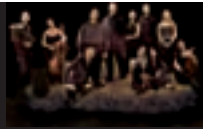
IBN' ARABÎ
Théosophe arabe (1165-1240)
in *Le livre de l'Extinction dans la Contemplation*



Dans les bagages de retour

Un des titres de gloire de Pietro della Valle est d'avoir introduit, en 1620, le chat persan en Europe ! mais dans ses bagages de retour, il y avait aussi les descriptions détaillées de nombre d'instruments de musique originaires de Perse comme le *kamanche* (ci-dessus) et des Indes comme la *vina*, le *qanun* et le *sitar*, tous inconnus de ses contemporains européens.

Pietro della Valle est né à Rome dans une riche famille aristocratique de la ville. Très cultivé, il devient vite membre de l'*Accademia degli Umoristi*, institution romaine qui réunissait des esprits aussi brillants que Giovanni Kapsberger, théorbiste virtuose, Battista Doni, théoricien de la musique moderne ou Paolo Quagliati, son ancien maître et ami fidèle. L'idée d'un voyage en Orient fut suggérée à della Valle par un médecin de Naples, comme alternative au suicide qu'il avait envisagé à la suite d'un chagrin d'amour. C'est ce médecin salvateur qui recevra d'ailleurs régulièrement, sous forme de lettres, les récits détaillés des voyages de Pietro. Le 8 juin 1614 donc, il quitte Venise à bord d'un bateau qui le mène tout droit à Constantinople, où il restera plus d'une année et acquerra la connaissance des langages turc et arabe. Le 25 septembre 1615, avec la suite de 9 personnes sans laquelle un noble personnage de son rang ne se déplaçait jamais, le voici voguant vers Alexandrie. De là, il se rend au Caire puis, après une excursion au Mont Sinaï, il se dirige, selon le vœu qu'il avait fait à Naples, vers la Terre Sainte où il arrive le 8 mars 1616, juste à temps pour célébrer ses Pâques à Jérusalem. Une fois sa visite votive achevée, il se rend à Damas et Alep. C'est alors que, subjugué par le nom et la réputation de beauté de la princesse Siti Maani, il décide de se rendre à Bagdad et de l'épouser... alors qu'il ne l'a jamais vue ! Elle l'accompagnera dans tous ses voyages, jusqu'à ce qu'elle décède en 1621 et même après, puisque, embaumée, elle le suivra dans le reste de son périple. Le couple quitte Bagdad le 4 janvier 1617 en route vers la Perse, alors en guerre avec la Turquie. Il se rend ensuite à Hamadan puis à Ispahan avant de rejoindre, à l'été 1618, Shah Abbas en campagne dans le Nord du pays. De retour à Ispahan, Pietro envisage brièvement de rentrer à Rome... mais non sans un détour par les Indes ! Son état de santé et la guerre entre les Perses et les Portugais à Ormuz l'en dissuadent. À défaut, il se rend à Shiraz et Persepolis en octobre 1621. Mais lorsqu'en janvier 1623, l'opportunité se présente d'un accès aux Indes via Surat à bord d'un navire anglais, il la saisit immédiatement. Il séjourne à Goa et Surat jusqu'en Novembre 1624. En janvier 1625, on le retrouve à Muscat, en mars à Basra, au mois de mai en route vers Alep à travers le désert, puis à bord d'un navire français faisant voile vers Alexandrette. De là, via Chypre, il arrive finalement à Rome le 28 mars 1626. Il y est reçu avec tous les honneurs, non seulement par les cercles littéraires de la ville mais aussi par le pape Urbain VIII, qui le nomme « gentilhomme de la chambre pontificale ». Le reste de sa vie sera plutôt sédentaire jusqu'à sa mort survenue à Rome en 1652.



JEAN-CHRISTOPHE FRISCH

Il a commencé au sein de la Grande Écurie et la Chambre du Roi où il a participé à de nombreux concerts, disques, spectacles, lyriques, tournées. Il développe parallèlement une activité de soliste et enregistre des disques consacrés à Gaspard le Roux, Marin Marais et au jeune Mozart qui sont salués par la critique. Il fait alors le choix de privilégier les projets personnels. Le succès de l'enregistrement de l'intégrale des *Sonates pour flûte* de Vivaldi, le décide à créer *XVIII-21 - Musique des Lumières*, ensemble avec lequel il pourra mettre en œuvre ses conceptions de la musique baroque. En 2007, le nom de l'ensemble change et devient : *XVIII-21 - Le Baroque Nomade*. C'est la version de chambre des *Indes Galantes* de Rameau, donnée à Dijon, qui a fait reconnaître J. C. Frisch dans le milieu professionnel comme le représentant d'une nouvelle génération de spécialistes de la musique baroque. Son objectif est de montrer par une interprétation vivante et sincère, que les découvertes musicologiques les plus récentes, rendent cette musique encore plus proche de notre sensibilité du XXI^e siècle. La pratique de l'improvisation, devenue habituelle pour les musiciens de XVIII-21, est un exemple de l'évolution qu'il impose. Les rencontres avec les

traditions vivantes des musiques extra européennes lui permettent de retrouver les racines de la musique baroque qui doit toujours, à ses yeux, rester attrayante. C'est ainsi qu'il déclarait récemment : « *Je ne peux pas proposer au public un morceau ennuyeux sous prétexte que c'était comme ça à l'époque !* »

ENSEMBLE XVIII-21 Le Baroque Nomade

Cet ensemble connu pour ses recherches musicologiques a été choisi par le Festival de Saint-Florent le Vieil pour retrouver et interpréter la musique jouée en Chine à l'époque des missions jésuites. Ce travail a été couronné par des concerts à Beijing (Pékin) en 1997 et par la sortie de deux CD largement récompensés par la critique et par une Nominatation aux Victoires de la Musique. Parmi les réalisations de XVIII-21, on a remarqué la version de chambre de *Castor et Pollux* de Rameau, en juin 2001 à La Fenice de Venise. ou *L'Imprésario des Canaries* de D. Scarlatti créé pour le Festival de Dijon en Août 1999 ou *Narciso* de D. Scarlatti pour le Festival de Besançon en 2002. L'ensemble se produit également en tournées l'Indonésie, la Bolivie, le Brésil, la Chine, le Cambodge, le Maroc, Israël, le Koweït ou l'Afghanistan, pays dans lequel germa voici trois ans,

l'idée du concert de ce soir. Si l'ensemble a changé de nom en 2007 et adopté définitivement celui de *Baroque nomade*, c'est, selon J.C. Frisch, parce que « *le baroque est le style qui s'est répandu en premier dans le monde entier* ».

LES SOLISTES VOCAUX DU CONCERT DE CE SOIR

Cyrille Gerstenhaber participe à de nombreuses productions scéniques depuis son entrée en 1991 à l'*Atelier Lyrique de l'Opéra de Lyon*. Au disque, elle s'est faite remarquer pour *Les Leçons de Ténèbres* de Couperin (l'un des *Records of the year 2003* pour le Sunday Times).

Johanne Cassar se perfectionne actuellement à la *Guildhall School of Music and Drama* de Londres. Elle a obtenu en 2006 un Premier Prix de chant lyrique ainsi qu'un Premier Prix de chant baroque du CNSM de Paris.

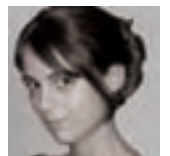
Christophe Laporte se perfectionne au *Studio Baroque de Versailles* auprès de Kuijken, Yakar, Rousset, Malgoire, avant de chanter avec les grands ensembles (Arts Florissants, etc.)

Sébastien Obrecht s'est formé au CNR de Paris où il a obtenu son diplôme supérieur de musique ancienne en 2005.

Marco Horvat en s'accompagnant sur divers instruments, il poursuit une enrichissante recherche musicale qui le mène de Bombay à Bâle...



Cyrille GERSTENHABER



Johanne CASSAR



Christophe LAPORTE



Sébastien OBRECHT



Marco HORVAT

Traverso :
Jean-Christophe Frisch
Lirone, théorbe :
Marco Horvat
Viole de gambe, kamanche :
Emmanuelle Guigues
Théorbe, guitare, setar :
Rémi Cassaigne
Clavecin
Jean-Luc Ho
Santur :
Hassan Tabar
Kamanche :
Gaguik Mouradian
Percussions :
Pierre Rigopoulos

XVIII-21 le Baroque Nomade est conventionné par le Ministère de la Culture et de la Communication (DRAC IDF). L'ensemble reçoit le soutien de la Fondation BNP Paribas et est membre de la FEVIS



Basilique Ste Marie-Madeleine de Vézelay
Voûtes romanes de la nef.
Dates de construction : 1120-1140
Restaurée par Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879)
Vézelay, France.

Maddalena ai piedi di Cristo (*Madeleine aux pieds du Christ*) fait partie des premiers oratorios parmi les quarante huit qu'Antonio Caldara écrira dans sa carrière. On s'accorde à situer la date de son écriture aux alentours de 1697, avec une première représentation probable entre 1698 et 1700, à Venise, en l'église *Santa Maria della Consolazione* plus connue sous le nom de *La Fava*. Ce lieu n'est pas anodin : c'est le haut lieu de la représentation de l'oratorio à Venise, l'église des pères Oratoriens, à l'origine même du genre musical qui porte le nom de leur ordre : l'oratorio.

Le thème de Marie-Madeleine repentante était très en vogue à Venise avant 1700, une *Maddalena repente* et une *Maria Maddalena* avaient déjà été données aux *Incurabili* en 1680, 1686 et 1688 et en 1690 ; Bononcini exportera ce thème dans le Nord de l'Italie jusqu'à Modène et connaîtra un triomphe avec sa *Maddalena*. Lorsque Caldara s'intéresse à ce thème, c'est d'ailleurs le livret de Bononcini qu'il prend pour base et qu'il fait transformer par Forni en y adjoignant des personnages supplémentaires : celui de Marthe et ceux de l'Amour Terrestre et de l'Amour Céleste, symbolisant les forces du Bien et les forces du Mal. Le conflit entre le Bien et le Mal ainsi personnifié dans le choix que doit faire Marie Madeleine, la pécheresse, en changeant de vie, va constituer le point central de l'oratorio. Le tourment intérieur, pour ne pas dire l'angoisse, de Marie-Madeleine face à ce choix est traité ici avec une finesse et une intensité psychologique tout à fait inédite jusqu'alors dans un oratorio. Ce conflit va prendre des dimensions presque physiques dans les exhortations du duo Amour terrestre/Amour céleste de la première partie *Alle Vittorie*, qui précède la somptueuse première aria de Maddalena *In un hivio é il mio volere*. L'intensité dramatique exposée dans cet oratorio pour le contrôle d'une âme va permettre au spectateur d'entendre quelques-unes des plus bouleversantes arias de la Venise baroque. C'est le cas de *Pompe inutili* (*Fastes inutilés*) ou du célèbre *Voglio piangere* (*Je veux pleurer*), véritable chef-d'œuvre d'introspection, qui a beaucoup contribué à tirer cet oratorio de l'injuste oubli dans lequel il était tombé. C'est à René Jacobs et à sa Schola Cantorum Basiliensis que l'on doit d'avoir exhumé, en 1996, soit 300 ans après sa date de création, ce joyau de l'ère baroque italienne.

L'ORATORIO

C'est une œuvre lyrique, assez proche de l'opéra et en principe destinée à une exécution dans l'enceinte d'une église. Son sujet est le plus souvent religieux : épisode tiré de la Bible, de la vie de Jésus, plus rarement de la vie d'un(e) saint(e). Au XVI^e siècle, il était interdit aux compositeurs d'opéra de tirer l'argument de leur œuvre d'un sujet sacré. Le but des créateurs de l'oratorio fut de contourner cette interdiction en créant une forme spécifique qui puisse aborder ce type de sujets tout en présentant le même potentiel de séduction que l'opéra.

C'est à l'instigation de saint Philippe de Néri, fondateur de l'Ordre des Oratoriens, que le genre fut créé, et c'est dans l'église de la *Chiesa Nuova* à Rome qu'eut lieu la toute première représentation d'un oratorio avec la création de *La Rappresentazione di Anima, et di Corpo* d'Emilio de Cavalieri en février 1600.

VENDREDI 10 AOÛT > 21 H

heures musicales

ÉGLISE ABBATIALE DE LESSAY

ANTONIO CALDARA

MADDALENA AI PIEDI DI CRISTO MARIE-MADELEINE AUX PIEDS DU CHRIST

SONT INDIQUÉS CI-DESSOUS SEULEMENT LES ARIAS À L'EXCLUSION DES RÉCITATIFS

PARTE PRIMA | PREMIÈRE PARTIE

Sinfonia

1. Amor Terreno : *Dormi, o cara, e formi il sonno*
2. Amor Terreno : *Deh, liberati amorette*
3. Amor Celeste : *La ragione, s'un 'alma lusinghiero*
4. Amor Celeste, Amor Terreno : *Alle vittorie*
5. Maddalena : *In un hivio è il mio volere*
6. Amor Celeste : *Spera, consolati*
7. Amor Terreno : *Fin che danzan le grazie sul viso*
8. Marta : *Non sdegnà il ciel le lacrime*
9. Maddalena : *Pompe inutili*
10. Amor Terreno, Amor Céleste : *Il sentier ch 'ora tu prendi*
11. Maddalena : *Diletti non più vanto*
12. Marta : *Vattene, corri, vola*
13. Maddalena : *Voglio piangere*
14. Duetto Amor Céleste, Amor Terreno : *La mia virtude*

PARTE SECONDA | SECONDE PARTIE

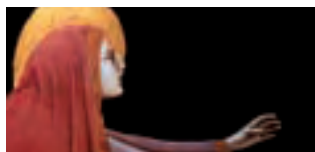
Sinfonia

15. Fariseo : *Parti, che di virtù il gradito splendor*
16. Maddalena : *Chi con, sua cetra*
17. Maddalena : *In lagrime stemprato il cor qui cade*
18. Cristo : *Ride il ciel e gl'astri brillano*
19. Amor Celeste : *Me, ne rido di tu glorie*
20. Amor Terreno : *Orribili, terribili*
21. Marta : *O fortunate lacrime*
22. Fariseo : *Chi drizzar di pianta adulta*
23. Maddalena : *Per il mar del pianto mio*
24. Cristo : *Del senso soggiogar*
25. Amor Celeste : *Da quel strade che stilla veleno*
26. Fariseo : *Questi sono arcane ignoti*
27. Amor Celeste : *Sù lietti festeggiate*
28. Amor Terreno : *Voi, que in mirarmi oppresso ogn'or godete*
29. Amor Terreno : *Voi del Tartaro*
30. Maddalena : *Chi serva la heltà*

LES MUSICIENS DU PARADIS

DAMIEN GUILLON

MADDALENA	CAMILLE POUL
MARTHA	ANNE MAGOUËT
AMOR CELESTE	DAMIEN GUILLON
AMOR TERRENO	ANNA DESTRAËL
FARISEO	ALAIN BUET
CRISTO	JEAN-FRANÇOIS NOVELLI



Fresque de la chapelle degli Scrovegni à Padoue
 Maria Maddalena (détail). 1303-1306
 Par Giotto di Bondone, dit Giotto (1267-1337)

L'ARIA DA CAPO

Maddalena ai piedi di Cristo de Caldara est musicalement construit, comme nombre d'oratorios de son époque sur la base de l'*aria da capo*. Une *aria da capo* (ou *aria con da capo*), c'est-à-dire en français *air avec reprise*, est une variété d'aria, de forme ABA' (A étant la partie principale, B la partie médiane et A' la reprise). Dans l'*aria da capo*, la partie médiane (B), souvent contrastée, est encadrée par la mélodie principale (A) reprise en A'. La reprise (A'), qui constitue donc le *da capo* à proprement parler, est très souvent ornementée, permettant ainsi de mettre en valeur la virtuosité vocale de l'interprète. Ce type d'*aria* est très en vogue au XVII^e et surtout au XVIII^e siècle aussi bien dans l'opéra que dans d'autres genres vocaux tels que les cantates, les oratorios ou les messes... L'impression qui se dégage souvent à l'écoute d'une *aria da capo*, comme d'une aria en général, est celle d'une petite œuvre à part entière. Certains compositeurs, comme Mozart pour ne pas le nommer, sortiront l'*aria* de l'oratorio ou de l'opéra pour en faire de véritables œuvres, connues sous le nom d'*aria de concert*.

Vers le milieu du XVIII^e siècle, dans le souci de limiter les emballements des *castrati* et *prima donna* qui avaient pris l'habitude d'utiliser l'*aria da capo* comme un moyen de faire triompher leurs capacités vocales au détriment de l'action scénique, les compositeurs commencent à noter la troisième partie dans son intégralité, agrémentée ou non de notes ornées.

Au XIX^e siècle, les compositeurs auront de plus en plus tendance à estimer que l'*aria da capo* nuit à la progression dramatique et l'interrompt inutilement : ils finissent par délaisser le genre, au profit, par exemple de la *cavatine* et de l'*arioso*.

UN EMPLOI ASTUCIEUX DES ARIAS DA CAPO

À l'exception notable près de la toute première aria *O dormi cara* (1) de sa *Maddalena*, Caldara va donc employer exclusivement cette *aria da capo* comme structure de son oratorio. Mais de façon à préserver l'unité de l'ensemble de l'œuvre et à éviter d'en faire une suite d'airs sans autres liens que ceux des récitatifs, il va avoir recours à une astuce qu'il est le premier à employer. Il va utiliser deux types d'*aria da capo* différentes qu'il va positionner tout au long de l'œuvre en faire-valoir l'un de l'autre, un peu à l'image de charnières. Le premier type d'*aria da capo*

est une *petite forme* écrite pour voix et continuo seulement, mais encadrée par des ritournelles confiées aux cordes. Caldara va réserver ces *arias* brèves aux épisodes les plus introspectifs de l'intrigue (à l'exception près du *Voglio Piangere* (13) de Maddalena ou du *Non sdegnà* (8) de Martha).

Le second type d'*aria da capo* est une construction plus ambitieuse qui fait appel à l'ensemble des instruments disponibles.

Tout au long de l'oratorio, le son simple et uniforme des petites *arias* va s'inscrire en contraste avec la richesse des grandes dont les instruments pourront se combiner de façons très variées. C'est ainsi que leur combinaison pourra évoquer une impression de légèreté dans *Vattene, corri, vola* (12) ou d'obscurité dans *In lagrime stemprato* (17).

Ces grandes *arias da capo* vont même jusqu'à constituer l'équivalent des grands *airs de sortie* que l'on trouve dans les opéras. C'est le cas pour la spectaculaire *Fin che danzan* (7) chantée par l'Amour Terrestre comme une conclusion de scène en plein milieu de la première partie et alors que le livret ne connaît pas d'interruption !

Les grandes *arias* peuvent aussi être utilisées dans des scènes introspectives et, précisément, celles où l'intensité des sentiments et des émotions est telle, qu'elle aurait littéralement écrasé une structure de petite dimension. Ainsi sont-elles employées pour dépeindre aussi bien la joie collective *Sù, lieti festeggiate* (27) de l'Amour Céleste à la fin de la seconde partie, que le désespoir profond de Maddalena dans la seconde partie : *In lagrime stemprato* (17) ou *Per il mar* (23).

UN FIGURALISME MUSICAL DENSE

Dans son analyse de l'œuvre, le musicologue Brian W. Pritchard a fait remarquer que la *Maddalena* de Caldara possédait, au-delà des qualités structurelles que nous venons de citer, un figuralisme - pour ne pas dire un symbolisme musical - d'une qualité supérieure. Ce figuralisme est immédiatement perceptible à de très nombreux endroits de la partition. Par exemple : au début de l'œuvre, dans le *Dormi o cara* (1) avec cet ostinato de basse descendante et ces sérénades languissantes qui bercent Maddalena jusqu'au sommeil. Ou encore dans les supplications de l'Amour Céleste *Spera Consolati* (6) qui répondent à l'incessante ligne de

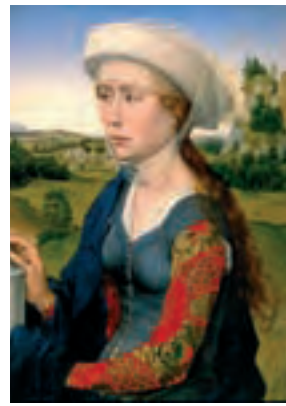
Maddalena penitente
par Artemisia Gentelleschi
1613-1620 (détail)



Maddalena
par Jusepe de Ribera
c. 1618 (détail)



Maria de Magdala
par Roger van der Weyden
c. 1430



basse figurant l'émoi intérieur de Maddalena. Dans l'aria *Pompe Inutili* (9), le continuo virtuose du violoncelle correspond directement à la vanité de son déploiement, de même que dans *In lagrime stemprato* (17) le motif rythmique épouse le même flot continu que celui des larmes de Maddalena. Cependant, le symbolisme musical de Caldara n'est pas toujours aussi évident : à plusieurs reprises, il va devenir extrêmement complexe, voir même obscur. Ainsi dans l'aria de Maddalena *Diletti, non più vanto*(11), Caldara utilise une *gavotte* (souvent symbolique des plaisirs reniés) comme illustration au renoncement. L'asservissement passé de Maddalena aux plaisirs terrestres est symbolisé par les parties de violons qui sont supposées emprisonner les voix comme des chaînes. Heureusement, la musique est si belle qu'elle triomphe aisément de ce genre de considérations symboliques et structurelles !

Bâti sur cette fondation d'*aria da capo*, l'oratorio de Caldara va donc, de fait, n'accorder qu'une place ténue aux *chœurs*. Ils sont ici au nombre de trois, et sont tous regroupés dans la première partie : *Alle vittorie* (4), *Il sentier ch'ora prende* (10), *La mia virtude* (14), illustrant tous trois la lutte du Bien contre le Mal dont Maddalena est le terrain en même temps que l'actrice.

Le troisième : *La mia virtude* est un duo (le seul véritable de toute l'œuvre) plus ambitieux que les précédents *chœurs* où l'épreuve de force est symbolisée par un impressionnant déploiement de virtuosité.

Les trois rôles principaux de l'oratorio sont distribués entre Maddalena et les deux formes d'Amour (Céleste et Terrestre) autrement dit, entre Maddalena et ses propres sentiments. La plupart des autres échanges auront lieu avec Martha, un des

nouveaux personnages voulus par Caldara par rapport à ceux du livret original de Bononcini.

Le Christ et le Pharisien, dont les interventions sont très sporadiques, ne sont jamais en contact direct avec les autres personnages, exception faite du dernier récitatif où le Christ et Maddalena attendent la fin de l'œuvre pour s'adresser l'un à l'autre pour la première fois.

Dans toute l'œuvre, les récitatifs *secco* sont surtout employés par Caldara pour générer une tension dramatique aussi considérable que possible. C'est le cas dans les dialogues entre les deux formes d'Amour incarnées par un contralto féminin (Amour Terrestre) représentant à la fois plaisirs terrestres et Mal, et par un contre-ténor masculin (Amour Céleste) paradoxalement perçu comme « asexué » et donc représentant mieux le monde angélique, les sphères célestes, le Bien...

C'est, là encore jusque dans le choix des voix, une symbolique complexe et quelque peu laborieuse que Caldara nous invite à décoder. L'impression d'ensemble voudra tendre à faire ressentir à l'auditeur que ce sont les voix féminines qui font avancer l'intrigue, même si l'une d'entre elles (celle de l'Amour Terrestre) de neutre qu'elle était au début, va se transformer en voix de « séductrice diabolique ».

Cette prédominance vocale féminine tout au long de l'oratorio ne doit donc rien au hasard ; elle a été voulue par Caldara pour signifier, qu'au bout du compte, c'est bien à Maddalena que revient le mérite d'avoir vaincu les Forces du Mal et d'être parvenue à une élévation exemplaire du salut chrétien. Est-ce la raison pour laquelle une si forte émotion émane à l'audition de cet oratorio ?



ANTONIO CALDARA
(1670-1736)

Compositeur, violoniste et chanteur italien,
Membre de la *Confraternita de Saint Cecilia*,
Successivement Maître de chapelle du
Duc de Mantoue, de l'Empereur d'Espagne Carlo IV
et de la cour Impériale d'Autriche.

« Le cœur est le foyer où se concentre
l'énergie spirituelle créatrice (...) tandis
que l'imagination en est l'organe »

HENRY CORBIN
in *L'imagination créatrice* (1958)



St Maria della Consolazione dite della fava

Ainsi surnommé par les Vénitiens à cause de sa forme en fève, l'oratoire avait, lors de la première de *Maddalena ai piedi di Cristo*, un aspect plus modeste que celui qu'il présente aujourd'hui et que lui ont donné les architectes Antonio Gaspari à partir de 1711 et Giorgio Massari à partir de 1750.

Antonio Caldara est un musicien italien tout à fait majeur, dont l'œuvre a largement inspiré Haydn et Mozart de même que l'École de Mannheim dans son ensemble.

J. S. Bach le tenait en si haute estime qu'il recopia de sa main son *Magnificat* ; Mozart fit de même avec plusieurs de ses *Canons* et l'œuvre de Joseph Haydn y fait de fréquentes références. Antonio Caldara est né à Venise en 1670 dans une famille de musiciens. C'est son père, violoniste qui fut son premier maître. A partir de l'âge de 11 ans, c'est avec Giovanni Legrenzi (1626-1690) qu'il étudie la composition, le violon et le violoncelle. A l'âge de 24 ans, il est engagé comme chanteur à San Marco de Venise, où il est inscrit sur les registre comme *contralto* ; il y restera 4 ans. En 1687, il apparaît parmi les cent musiciens qui adhèrent à la *Confraternita de Saint Cecilia*. En 1699, il est engagé par le duc de Mantoue, Ferdinando Carlo, comme maître de chapelle, poste qu'il occupera jusqu'en 1707. En 1708, il rencontre à Rome, Alessandro Scarlatti, Corelli et Händel avant d'être engagé par le roi d'Espagne Carlo III (futur empereur Carlo VI) et fait représenter, en Espagne, le premier opéra italien. De retour à Rome en 1709, il devient maître de chapelle du prince Ruspoli et le reste pendant 10 ans avant de s'établir définitivement à Vienne. Dans cette ville, alors capitale musicale de l'Europe, Caldara adapte son riche style baroque italien au goût local, se signale comme une personnalité foisonnante et obtient un succès considérable. À partir de 1716, il sera second maître de chapelle à la cour impériale et engagé au service de l'archevêque Franz Anton Harrach de Salisburgo. La nature des contrats qui le liaient à ses employeurs a conduit Caldara à laisser une production considérable de quelques 3500 œuvres dont 50 messes, 300 cantates, 200 motets, 87 opéras et 43 oratorios répartis sur 3 périodes : la période vénitienne (1700-1708) avec *Maddalena ai piedi di Cristo*, la période romaine (1708-1715) avec notamment *Santa Flavia Domitilla* et la période viennoise à partir de 1715 avec notamment *Santa Ferma*. Caldara sera productif jusqu'à son dernier souffle, puisque l'année de son décès, il créera deux opéras sur des livrets de Metastasio, *Achille in Sciro* et *Il Temistocle*, et s'apprêtera à achever *La selva illustrata dal merito*.

Du point de vue stylistique, Caldara apparaît en opposition avec l'idée d'une musique superficielle, comme son époque l'aimait tant. Caldara s'occupe à conserver dans l'œuvre de cour une certaine rationalité et une réelle élaboration conceptuelle. C'est dans doute ce qui explique la profonde beauté de certains de ses airs.



LES MUSICIENS DU PARADIS

Créés en 1990 à l'initiative d'Alain Buet, Les Musiciens du Paradis ont d'abord exploré les œuvres religieuses de la musique française des XVII^e et XVIII^e siècles (Charpentier, Du Mont, Brossard, Moulinié, Lorenzani...) en lien avec le Centre de Musique Baroque de Versailles. En invitant régulièrement des personnalités musicales de premier plan à sa direction musicale, l'ensemble a enrichi ses interprétations et agrandi son répertoire du Bach de Weimar à Zelenka, en passant par Dowland, Campra ou Rameau. Depuis plus de dix ans Les Musiciens du Paradis sont « invités permanents » des Promenades Musicales en Pays d'Auge et régulièrement invités du Septembre Musical de l'Orne, de Caen Soirs d'Été, des Heures Musicales de Lessay, de St-Martin de Boscherville, Le Mont-St-Michel, l'abbaye de Juaye-Mondaye, Les Musicales de Mortagne au Perche, La Scène Nationale d'Alençon, le théâtre de l'Espal au Mans, le théâtre de la Renaissance à Mondeville.....

Ce soir, Les Musiciens du Paradis ont invité le jeune contre-ténor Damien Guillon à les diriger.

ALAIN BUET

Il a commencé son parcours au Conservatoire National de Région de Caen puis l'a

poursuivi au CNSM de Paris avant de commencer une carrière de soliste et de pédagogue marquée par la rencontre et le travail avec Richard Miller. Il participe à de nombreux concerts couvrant les périodes Renaissance et Baroque au sein d'ensembles tels que Clément Janequin, Le Concert Spirituel, La Grande Écurie et la Chambre du Roy... Il est également le créateur de plusieurs œuvres contemporaines. À la scène il interprète *Enea* (*Dido et Enea* de Purcell), *Monsieur Noé* (*Arche de Noé* de Benjamin Britten), Pergamon et Hippolyte dans les *Opéras minutes* de Darius Milhaud à Aix-en-Provence. Il enseigne le chant au sein de l'École Nationale de Musique d'Alençon. C'est en 1990 qu'il crée l'ensemble Les Musiciens du Paradis dont il assume la direction artistique. Il chantera ce soir le rôle du Pharisien.

DAMIEN GUILLON

« Avec son timbre de lumière et son expression fervente, Damien Guillon fait, à plus d'un titre, penser à son aîné *Andreas Scholl* dont il a été l'élève à Bâle » écrivait récemment un critique à propos de ce jeune et brillant contre-ténor invité ce soir non seulement à chanter le rôle de *Amor Celeste* mais aussi à diriger l'oratorio de Caldara. Le public a déjà pu apprécier sa voix et sa musicalité ainsi que ses multiples talents de

claveciniste et d'organiste au sein des nombreux ensembles de musique ancienne européens, parmi lesquels : le Poème Harmonique, le Ricercar Consort, Les Paladins, Akademia, Le Parlement de Musique, Le Concert Spirituel, La Grande Ecurie et la Chambre du Roy. C'est avec enthousiasme qu'il a accepté de diriger ce chef-d'œuvre de Caldara que l'on a encore beaucoup trop peu l'opportunité d'entendre en concert.

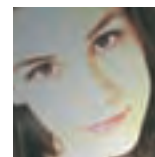
LES SOLISTES VOCAUX

Camille Poul tient ce soir le rôle de *Maddalena* que Maria-Cristina Kiehr avait créé au disque.

Anne Magouet a débuté le chant au CNR de Nantes avant de se perfectionner avec Alain Buet à Paris. En 2007, elle a chanté avec l'Ensemble 415 et s'est produit aux *Folles Journées de Nantes*.

Anna Destrael Grand espoir de sa génération, elle s'est déjà faite remarquer, en 2005, pour son interprétation du rôle-titre dans *La Belle Hélène* d'Offenbach.

Jean-François Novelli chante en récital autant la musique baroque que la mélodie française ou le lied. Il vient de remporter un vif succès avec son *Chapeau de paille d'Italie* de Nino Rota à Genève au *Bâtiment des Forces Motrices*.



Camille POUL



Anne MAGOUET



Anna DESTRAEL



Jean-François NOVELLI

COMPOSITION DE L'ENSEMBLE

Direction artistique
Alain Buet
Clavecin
François Guerrier
Orgue
Kevin Manent-Navratil
Viole de gambe
Isabelle Saint Yves
Violoncelle
Mathurin Matharel
Théorbe
Bruno Helstroffer
Contrebasse
Thomas de Pierrefeu
Alto
Judith Depoutot
et 6 violons

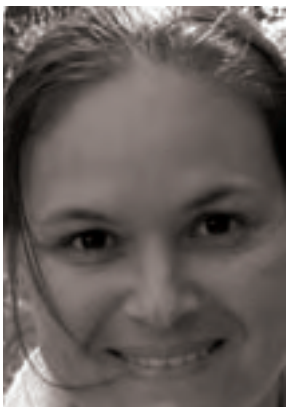
Les Musiciens du Paradis bénéficie de l'aide du Ministère de la Culture et de la Communication-D.R.A.C et du Conseil régional de Basse-Normandie. Ils sont les invités permanents des Promenades musicales du Pays d'Auge



Voûtes de la Cathédrale St Pierre de Beauvais.
Panoramique de la nef inachevée et de la croisée du transept
XIIIe-XVIe siècles. Transept de Martin Chambiges
Beauvais. France

Marie-Ange Leurent étudie l'orgue avec Gaston Litaize puis le piano avec Lucette Descaves, avant de terminer ses études au CNSM de Paris, où elle obtient un Premier Prix d'orgue dans la classe de Michel Chapuis. A 22 ans, elle est nommée titulaire de l'orgue de Notre-Dame de Lorette à Paris. Outre deux enregistrements consacrés à des œuvres de Litaize, dont une première mondiale avec *Douze pièces pour grand orgue*, elle a enregistré aux orgues de Santa Maria de Mahon (Espagne), un programme de musique originale de Mozart et de ses contemporains, salué par la critique internationale. Professeur d'orgue, elle enseigne également à l'université de Paris-IV Sorbonne, après avoir été professeur de formation musicale au CNSM de Paris. Plusieurs compositeurs lui ont dédié des œuvres, parmi lesquels Gaston Litaize (*Sonate à deux, pour orgue à quatre mains*), Florentine Mulsant (*Veni Sancte Spiritus, Messe, Suite Sacrée pour orgue*), ou encore Valéry Aubertin (*Sonatine pour les étoiles et Troisième sonate*). Elle forme avec Eric Lebrun un duo réputé et l'enregistrement qu'ils ont réalisé en 2006 de l'œuvre d'orgue de Buxtehude, a obtenu le Grand Prix du Disque de l'Académie Charles Cros.

Eric Lebrun fut aussi élève de Gaston Litaize et a fait ses études au CNSMD de Paris où il a obtenu un Premier Prix d'orgue (classe de Michel Chapuis). Il a étudié ensuite auprès d'Anne-Marie Barat, de Daniel Roth, du pianiste Bruno Rigutto, des musicologues Jean Maillard, Brigitte François-Sappey, Jean Saint-Arroman, avec qui il participe à la reconstitution de la musique d'offices complets du XVII^e siècle. En 1990, lauréat du Grand Prix de Chartres, il a été nommé titulaire du grand orgue Cavaillé-Coll de Saint-Antoine des Quinze-Vingts à Paris, où il a enregistré les œuvres complètes de Jehan Alain, Maurice Duruflé et César Franck. Il constitue un duo d'orgue à quatre mains avec Marie-Ange Leurent et collabore aussi comme soliste avec de nombreux orchestres et chœurs. Il est le créateur de partitions contemporaines écrites par V. Aubertin, Litaize, J. Castérède, Thierry Escaich, K.Lendvay. Professeur d'orgue au CNR de Saint-Maur des Fossés, chargé de cours au CNSM de Paris, il est aussi professeur invité permanent du Conservatoire de Zwolle en Hollande. Il a signé en 2006 une biographie de Buxtehude, dont il a enregistré l'œuvre d'orgue en 6 CD avec Marie-Ange Leurent.



La pièce du compositeur contemporain **Valéry Aubertin** : *Vincent Van Gogh - Les fresques* - *Lamento* a été composée en 1991, et créée par l'auteur le 6 octobre 1991 à l'église Saint-Louis de la Salpêtrière à Paris. Elle a été enregistrée trois fois. La version la plus récente en un coffret 2 CD a obtenu le Choc du Monde de la Musique et le Diapason découverte.

DIMANCHE 12 AOÛT > 21 H

ÉGLISE ABBATIALE DE LESSAY

heures musicales

RÉCITAL D'ORGUE EN DUO

NICHOLAS CARLTON (1570-1630)

> FOR TWO TO PLAY (4 mains)

HEINRICH SCHEIDEMANN (1595-1663)

> PRAELUDIUM EN RÉ (par Eric Lebrun)

DIETRICH BUXTEHUDE (1637-1707)

> CHORAL NIMM VON UNS, HERR, DU TREUER GOTT BUXWV 207

> CHACONNE EN MI MINEUR BUXWV 160 (par Marie-Ange Leurent)

> MIT FRIED UND FREUD ICH FAHR DAHIN BUXWV 76-1

> KLAG-LIED BUXWV 76-2 (quatre mains)

> CANZONETTA EN MI MINEUR BUXWV 169

> PRAELUDIUM EN LA MINEUR BUXWV 153 (par Eric Lebrun)

JOHANN-SEBASTIAN BACH (1685-1750)

> CONCERTO BRANDEBOURGEOIS N°2 EN FA MAJEUR (4 mains)

1. Tempo giusto 2. Andante 3. Allegro assai

VALÉRY AUBERTIN (1970)

> VINCENT VAN GOGH - LES FRESQUES - LAMENTO (par Eric Lebrun)

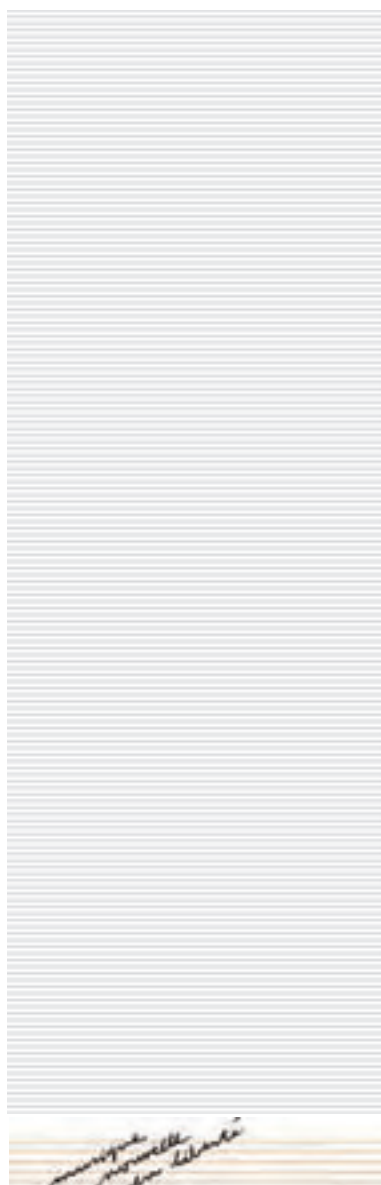
GEORG-FRIEDRICH HÄNDEL (1685-1759)

> PRÉLUDE ET FUGUE

> GRAND CORONATION ANTHEM

> THE GRAND HALLELUIAH IN THE MESSIAH

(Adaptation pour orgue à 4 mains de J. Marsh - 1783)



Soutien de Musique Nouvelle en Liberté

MARIE-ANGE LEURENT

ÉRIC LEBRUN



Plafond de la Cathédrale Pierre et Paul. Détail
 Architecte : Domenico Trezzini entre 1712 et 1733
 Saint-Petersbourg, Russie

SAINT-PÉTERSBOURG,

Située au nord-ouest de la Russie, près du delta de la Neva, elle s'étend sur plusieurs îles, au fond du golfe de Finlande à seulement 6 degrés du cercle polaire. C'est à l'emplacement de la ville suédoise de Nyen et de sa forteresse Nyenskans, capturées par Pierre le Grand que Saint-Petersbourg fut fondée le 17 mai 1703. Il en fit le siège de la Cour Impériale à partir de 1712. Les nobles eurent l'obligation de construire à leurs frais leur propre maison à la manière occidentale. Du règne de Pierre le Grand jusqu'à celui de Nicolas II, Saint-Petersbourg a été la capitale de l'empire russe. Contrairement à ce que l'on imagine, Saint-Petersbourg ne tire pas son nom de son fondateur le tsar Pierre le Grand, mais bien de l'Apôtre Saint-Pierre. Son nom signifiait *La Ville de Saint Pierre*. avant d'avoir signifié la *Ville de Pierre* (Pétrograd de 1914 à 1924) et *La ville de Lénine* (Leningrad de 1924 à 1991). Pour la plupart des russes, elle a toujours été *Piter*.

Ce programme est une illustration musicale résumée de l'histoire de la ville de St-Petersbourg. St-Petersbourg a toujours été au cœur de la musique classique en Europe. C'est Pierre le Grand qui installa à St-Petersbourg, *La Capella*, la plus ancienne institution musicale de Russie, créée en 1479 par le tsar Ivan III pour représenter les œuvres chorales des compositeurs russes et d'Europe occidentale du XV^e siècle. Elle n'a jamais cessé de le faire depuis et continue sous le nom de *Capella Académique d'État*. En 1762, quand Catherine II accède au pouvoir, elle se lance immédiatement dans une politique culturelle visant à faire de Saint-Petersbourg un centre culturel rayonnant dans l'Europe entière. Elle fait venir dans la capitale des compositeurs italiens de renommée internationale tels que Paisiello ou Cimarosa, dont les œuvres seront intégrées au répertoire de Saint-Petersbourg. Parallèlement des compositeurs russes comme M. Bortnyansky, M. Berezovsky ou Y. Fomin, avaient été envoyés en Italie pour y être formés de façon à pouvoir se produire ensuite devant la cour de Russie. A la fin du XVIII^e siècle, des compositeurs de Saint-Petersbourg et de Moscou commencent à rassembler des chansons populaires et à en publier diverses versions. À partir du début du XIX^e siècle, la musique écrite par les compositeurs russes s'inspirera résolument de ces chansons populaires. La création du premier opéra de Mikhail Glinka, *La Vie pour le tsar*, donné en novembre 1826 au Bolchoï qui venait d'ouvrir ses portes à Saint-Petersbourg, fut saluée avec enthousiasme. On y vit rien moins que « *la naissance de la musique russe et le début d'une nouvelle ère dans l'histoire de la culture* ».

Le Théâtre Marinsky, inauguré en 1860, devint vite le temple de l'opéra russe. Dans ce théâtre, on produisait des œuvres étrangères traduites en russe, mais aussi et surtout des opéras de compositeurs russes. Dans les années 1860, l'absence d'intérêt de la cour impériale pour la musique russe, et les efforts mis en œuvre par une jeune génération de musiciens pour créer une véritable musique russe, jetèrent les bases d'un conflit sur la politique culturelle à mener. Anton Rubinstein, qui avait suivi une formation de pianiste et de compositeur en Europe occidentale, percevait les faiblesses du système d'éducation russe. Il plaida donc pour la création d'un conservatoire à Saint-Petersbourg.

(SUITE PAGE 52)

MARDI 14 AOÛT > 21 H

ÉGLISE ABBATIALE DE LESSAY

heures musicales

DE SAINT-PÉTERSBOURG À SAINT-PÉTERSBOURG : CHANTS DE L'HISTOIRE D'UNE VILLE

PREMIÈRE PARTIE

- > Venez, adorons et prosternons-nous. Chant d'ouverture des Vêpres. Chœur d'hommes
- > Bénis le Seigneur, ô mon âme. Psaume 103. Vêpres. Chœur d'hommes
- > **GRIGORY LVOVSKY (1830-1984)** Maintenant les Puissances Célestes
- > **DMITRI BORTNYANSKY (1751-1825)** Final du Concerto pour chœur n°32
- > **GUISEPPE VERDI (1813-1901)** Ave Maria
- > Bénis le Seigneur, ô mon âme. Psaume 102. Liturgie
- > **MIKHAÏL GLINKA (1803-1857)** Chant des Chérubins
- > **SERGUEI. TANEËV (1856-1915)** Soir /ou > Tour en ruine
- > **MIKHAÏL GLINKA (1803-1857)** Le chant du chemin de fer
- > **P.I. TCHAIKOVSKY (1840-1893)** Aux premiers jours du Printemps
- > **JOHANN STRAUSS (1825-1899)** Adieu, Saint-Pétersbourg !

SECONDE PARTIE

- > **VICTOR VOLNA (né en 1963)** Chant des Chérubins. Voix d'hommes
- > **IVAN KUSHNIR (né en 1983)** Debout, peuple libre
- > **ALEXANDER KARPOV (né en 1984)** Léningrad...
- > **NIKOLAY ROMANOV (né en 1976)** A Anna Chrysostome .
- > Tchasstouchki. Chant traditionnel.
- > Ô toi, mon champ ! Chant traditionnel.
- > **EVGENY PETROV (né en 1975)**. Berceuse
- > **ILYA DEMUTSKY (né en 1983)** Chant monastique
- Ou **ALEXANDER KARPOV (né en 1984)** Notre Père
- > **IVAN KUSHMIR (né en 1983)** Deux extraits du Concerto liturgique
- > Bénis le Seigneur, ô mon âme. Psaume 102. Liturgie.
- ou > Que nos bouches soient pleines de ta louange !

Soutien de Musique Nouvelle en Liberté

LES NOUVELLES VOIX DE SAINT-PÉTERSBOURG

MIKHAÏL GOLIKOV



Vue panoramique de Saint Pétersbourg réalisée en 1761 par Valeriani, Joseph et Makhaev, Mikhail Ivanovich



ANTON GRIGOREVICH RUBINSTEIN (1829-1894)

peint par Ilya Repin en 1887

pianiste virtuose, compositeur et chef d'orchestre.

Il entre, à partir de 1848, au service de la belle-sœur du tsar. En 1852, il fonde la première école de musique russe à St-Petersbourg, creuset de toute la musique russe à venir.

« L'âme slave et la musique russe :
une tristesse sans douleur »

PAUL CLAUDEL

Correspondance avec Darius Milhaud-1961



Le Théâtre Impérial, aujourd'hui siège du Conservatoire



Le Théâtre Marinsky, le temple de l'opéra russe

En 1859, Anton Rubinstein commença donc par fonder une *Société de musique russe* capable de donner régulièrement des concerts en public. À partir de 1860, les sommes réunies servirent à organiser des cours destinés aux étudiants en musique, ce qui marqua la naissance du premier conservatoire russe inauguré en 1862.

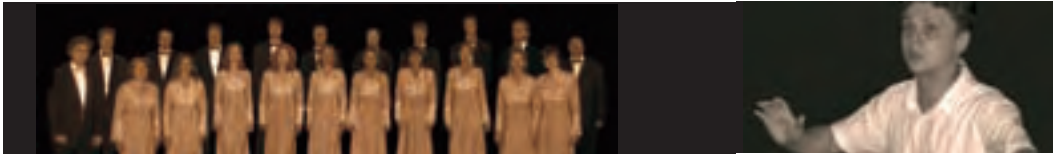
C'est à peu près à la même époque qu'apparurent les *Mighty Handful*, un groupe de jeunes gens passionnés de musique, formés à Saint-Petersbourg. Le musicien autodidacte, Mily Balakirev, était le seul musicien professionnel du groupe ; tous les autres s'étaient lancés dans une carrière militaire : Alexander Borodin, Modest Mussorgsky et César Cui. La tête intellectuelle de ce cercle, son cerveau et idéologue, était Vladimir Stasov. Le groupe fut développé par les compositeurs qui évoluaient autour de Balakirev. Pour Stasov et les *Mighty Handful*, la création d'un conservatoire représentait un anachronisme et un obstacle au développement d'une culture nationale. Dès mars 1862, ils fondèrent donc une *École de musique libre (Bezplatnaya muzykal'naya shkola)*, financée par les concerts ; au fil des années elle établit avant tout sa réputation comme école de chant. Le conflit prit ostensiblement fin en 1872, lorsque Rimsky-Korsakov accepta une chaire de professeur au conservatoire. Les fondations d'une « école de compositeurs » russe étaient ainsi posées et résistèrent jusque très tard dans le XX^e siècle. Sous la tutelle de Rimsky-Korsakov, une nouvelle génération de compositeurs fut reconnue avec, parmi les plus importants, Alexander Glazunov et Anatol Liadov.

Les premières années qui suivirent la révolution bolchévique furent marquées par un esprit de renouvellement artistique. La création de l'*Union des Compositeurs Soviétiques* financée par le gouvernement, et la montée concomitante de la doctrine du réalisme socialiste sonnèrent, pour la musique soviétique, le glas de la période permissive. Dmitri Chostakovich, qui vivait à Saint-Petersbourg, fut le premier confronté à l'application concrète de cette doctrine. Son opéra *Lady Macbeth de Mtsensk* (1932) fut dénoncé officiellement, tout comme ses autres œuvres. La doctrine voulait une musique et « un langage musical accessibles aux gens ordinaires ». Toutes les orientations modernistes furent interdites au profit de styles conservateurs, d'accès facile. La réhabilitation des principaux compositeurs du pays et la réapparition de nombreuses compositions interdites n'intervinrent qu'après la mort de Staline, en 1953.

(SUITE ET FIN PAGE

53)

Les compositeurs soviétiques firent alors preuve d'un intérêt



renouvelé pour les innovations occidentales en matière de composition, et notamment pour le sérialisme, la musique aléatoire et électronique. Au milieu des années 1980, la musique des compositeurs contemporains les plus originaux bénéficia rapidement d'une reconnaissance internationale. Après la chute de l'URSS en 1991, le retour de la foi religieuse marqua également celui de l'héritage de la musique sacrée russe, longtemps réprimée, de Bortnyansky à Tchaïkovsky en passant par Rachmaninoff, ainsi qu'une explosion de compositions nouvelles de musique sacrée et de musique écrite pour des chœurs. La seconde partie de ce concert nous permet d'effectuer un survol rapide mais très varié de ce nouveau répertoire russe avec les œuvres de jeunes compositeurs tous nés à St-Pétersbourg ou, le cas échéant, tous issus des Écoles de musique de la ville. Sont dans ce cas :

Ivan Kushnir et son *Concerto Liturgique*, Nikolay Romanov (*A Anna Chrysostome*), Ilya Demutsky (*Chant monastique*), Alexander Karpov (*Notre Père*), Viktor Volna (*Chant des chérubins*), ou encore Evgeny Petrov, Kolovsky, Dubravin... avec des arrangements de chants traditionnels inscrits à ce programme.

NOUVELLES VOIX DE SAINT-PETERSBOURG

Quand le chœur mixte des Nouvelles Voix de Saint-Pétersbourg fut créé en 1999 par Mikhaïl Golikov, il s'agissait de rassembler en un seul chœur de chambre, certains des anciens membres du Chœur d'Enfants de la radio Télévision de Saint-Pétersbourg. Depuis lors, ils sont devenus des étudiants de collègues et d'universités. Aujourd'hui le chœur des Nouvelles Voix s'est transformé en chœur mixte de la prestigieuse Société Philharmonique de Saint-Pétersbourg. Il est composé d'excellentes voix toutes issues du Conservatoire Rimsky-Korsakov et de l'Université d'Etat des Arts et de la Culture de Saint-Pétersbourg. Cinq années de concerts à Saint-Pétersbourg et en dehors ont établi la réputation du chœur aussi bien auprès des professionnels que du public. Le chœur a pris part à de nombreux événements, se présentant dans les meilleures salles de concerts de la ville avec un répertoire aussi bien russe qu'occidental et couvrant une vaste période de l'histoire de la musique chorale. Il a grandement bénéficié de sa coopération avec l'Académie Musicale du Musée de l'Hermitage qui l'a aidé dans la constitution de son répertoire. Ce projet à long terme a pris

forme après la première exécution d'un concert de musique religieuse consacré à la Liturgie Russe et composé par le jeune compositeur de Saint-Pétersbourg Ivan Kushnir. Grâce à l'originalité de son répertoire, le Chœur a été choisi pour participer au projet international mis en œuvre par le Musée de l'Hermitage *Carnaval dans la Venise du Nord* (1993),

MIKHAÏL GOLIKOV

Il est né en 1980 et a effectué ses études musicales dans différentes écoles de Saint-Pétersbourg avant d'intégrer le Conservatoire Rimsky Korsakov de la ville. Diplômé du Conservatoire comme chef de chœur en 2003, il a été lauréat du concours International de Direction de Chœur A. Yurlov en 2001 à Ekaterinbourg et lauréat du Concours National Russe des Jeunes Chefs de Chœur en 2003 à Salavat. Depuis 1999, il dirige le Chœur de l'Institut Technologique de l'Université de Saint-Pétersbourg et le Chœur des Nouvelles Voix de Saint-Pétersbourg. Il enseigne également la direction chorale à l'Université d'Etat des Arts et de la Culture de Saint-Pétersbourg. Il a participé à plusieurs tournées en Europe et a travaillé récemment avec la Compagnie Maurice Béjart à Lausanne.



Voûtes de l' Abbaye de Westminster.
Panoramique de la nef centrale
XII^e et XVI^e siècle.
Londres. Royaume Uni

Ce programme est un excellent condensé des divers aspects de la personnalité de ce très grand compositeur que fut Henry Purcell, à la fois musicien de cour et musicien de chapelle. Car s'il est surtout célèbre aujourd'hui pour ses opéras et ses suites de danses, il ne faut pas oublier qu'il fut organiste la moitié de sa vie durant. Hélas, il ne reste presque rien de cette œuvre d'orgue entièrement improvisée (*voluntaries*) en fonction des besoins liturgiques et des caprices des divers souverains (de confessions différentes) qu'il a connus pendant sa courte vie. Il en va autrement de la grande quantité de musique vocale (*anthems et chants sacrés*) et instrumentale qu'il était aussi tenu de fournir pour animer les offices sacrés de la Chapelle Royale de l'Abbaye de Westminster et dont beaucoup nous sont parvenus à travers les deux volumes des *Harmonia Sacra*. Ces œuvres d'ailleurs ont sans doute été composées beaucoup plus à usage privé du souverain, comme musique de chambre, que comme pièces sacrées à proprement parler. C'est une musique dans laquelle Purcell semble concentrer les règles du baroque anglais que Pelham Humfrey, un de ses fugitifs professeurs de jeunesse, avait contribué à établir. Les *verse anthems* et *chants sacrés* au programme de ce soir en sont une illustration.

Les extraits de *King Arthur* et *The Indian Queen* illustrent bien, quand à eux, le genre dit du *semi-opera*. Né en Angleterre à la fin du XVII^e siècle, le *semi-opera* se définit comme un nouvel art scénique, mélange de théâtre et de musique, relevé d'épisodes chantés, dansés et parlés. Les extraits des deux *semi-operas* programmés ici ont été adaptés pour la trompette comme l'usage s'en était instauré de le faire, à l'époque de Purcell, à l'occasion de mariages de personnages de haut rang ou pour certaines cérémonies royales privées. *The Duke of Gloucester's Trumpet Suite* est une version, elle aussi adaptée à la trompette, d'une des nombreuses *odes* que Purcell a du écrire, chaque année jusqu'à la fin de sa vie, pour les divers épisodes de la vie des « Grands » du royaume et des souverains (naissances, décès, anniversaires, mariages...). Celle-ci a été composée pour l'anniversaire du Duc de Gloucester et se compose à l'origine de trois mouvements *Overture/ Ritornello/ Chaconne*.

SEMI OPERA

Ce genre musical lyrique spécifiquement anglais est apparu à la suite de circonstances historiques très précises. Du fait de la guerre civile, entre 1642 et 1660, tous les théâtres londoniens avaient été fermés. À partir des années 1660, la renaissance de l'activité théâtrale s'accompagna d'une mise en musique des pièces, sous forme de ballets ou dans des scènes de genre mais sans participation directe à l'intrigue.

Le *semi-opera*, illustré en particulier par Henry Purcell est un hybride entre l'opéra et le théâtre : la priorité est au drame parlé, mais des scènes vocales chantées apparaissent et la musique sert de divertissement là où sa présence est justifiée par l'intrigue et compatible avec sa progression. Quelques années après son apparition, ce genre devait être

VENDREDI 17 AOÛT > 21 H

ÉGLISE ABBATIALE DE LESSAY

heures musicales

HENRY PURCELL

THE ROYAL CHAPEL OF WESTMINSTER
LA CHAPELLE ROYALE DE WESTMINSTER

- > KING ARTHUR (suite)
- > IT IS A GOOD THING TO GIVE THANKS (verse anthem)
- > THE INDIAN QUEEN (Suite pour trompette)
- > LET MINE EYES RUN DOWN WITH TEARS (anthem)
- > I WILL GIVE THANKS UNTO THEE O LORD (verse anthem)
- > A MORNING HYMN (Chant sacré)
- > THE DUKE OF GLOUCESTER'S TRUMPET SUITE'
- > AN EVENING HYMN (Chant sacré)
- > PRAISE THE LORD, O JERUSALEM (verse anthem)

KING'S CONSORT

MATTHEW HALLS

Crispian STEELE-PERKINS
Julie COOPER
Rebecca OUTRAM
Lestyn MORRIS
Nicholas MULROY
Benjamin DAVIES

TROMPETTE
SOPRANO
SOPRANO
CONTRE-TÉNOR
TÉNOR
BASSE

**HENRY PURCELL**

(c. 1658 - 1695)

Compositeur anglais. Ouvert aux influences italiennes et françaises, il a su en tirer une synthèse musicale qui a modifié profondément le visage de la musique anglaise et occidentale en général.

« Ici repose Henry Purcell Esq., qui a quitté cette vie et s'en est allé pour ce lieu béni qui est le seul où son talent puisse être surpassé ».

ÉPITAPHE DE LA TOMBE DE PURCELL
dans l'abbaye de Westminster

**CHARLES II (1660-1685)**

Ce souverain anglais rétablit la monarchie en Angleterre après la république de Cromwell. Très impressionné par Louis XIV et le rayonnement de Versailles, il fera entrer son pays dans une ère de grande prospérité artistique. Pour cette raison, on le surnommera *The Merry Monarch*.

Henry Purcell est né à Westminster. On ne connaît pas sa date exacte de naissance, estimée entre novembre 1658 et août 1659. Il est vraisemblablement le fils de Henry Purcell qui était maître des chœurs de l'Abbaye de Westminster. Son oncle Thomas, dont certains pensent qu'il serait le père du compositeur, sera musicien de la Chapelle Royale et chef de l'Orchestre Royal. A l'âge de 10 ou 11 ans, Purcell est admis comme choriste dans le chœur de la Chapelle Royale. Lorsque Charles II rentre de son exil en France, son souhait est de rivaliser avec le faste de Versailles et cela passe, entre autres, par la revalorisation de la musique de sa cour.

Le jeune Purcell fait partie des espoirs musicaux du nouveau règne. À l'âge de 13 ans, il est nommé *Conservateur, Réparateur et Accordeur des instruments à vent du Roi*.

À l'âge de 17 ans, à la suite du décès de Matthew Locke, il est nommé *Compositeur des violons du Roi*, ce qui suppose qu'il a en charge la composition de toute la musique de danse et des airs à chanter. Un an plus tard, il est promu *Accordeur des orgues de l'abbaye de Westminster* où l'organiste John Blow devient son professeur et ami si bien qu'à l'âge de 19 ans, il lui succède aux orgues de Westminster. A 22 ans, il est *Organiste à la Chapelle Royale et Chargé de l'entretien des orgues et clavecins du Roi*. Il se révèle dès lors un musicien très fécond et très sollicité. À la mort de son protecteur Charles II, son successeur Jacques II, de religion catholique, commandera moins d'œuvres sacrées à Purcell, ce qui lui permettra de se consacrer plus au théâtre. Malgré une durée de vie courte, Purcell laisse une œuvre immense qui comporte un très grand opéra (*Dido & Enea*) et 5 *semi-operas* dont *Diocletian*, *King Arthur*, *The Fairy Queen* et *The Indian Queen*, 53 musiques de scène, 25 odes, 10 cantates, 68 anthems... Bien qu'organiste et claveciniste, Purcell n'a pas laissé beaucoup de traces écrites pour ces instruments sur lesquels il improvisait. C'est pour la viole qu'il a surtout écrit ses premiers chefs-d'œuvre et c'est surtout grâce à ses œuvres vocales qu'il a su capter l'admiration de ses contemporains. Purcell mourut dans sa demeure de Dean's Yard, à Westminster, en 1695, au sommet de son art ; il avait seulement 36 ans. Il laissa une femme et trois enfants, sur les six qui lui naquirent. Sa veuve mourut en 1706, après avoir publié nombre de ses œuvres, dont le désormais célèbre *Orpheus Britannicus*, en deux volumes, publié en 1698 et 1702. La cause de la mort de Purcell n'est pas très bien définie : une théorie affirme qu'il aurait attrapé froid en revenant tard du théâtre un soir, pour trouver que sa femme avait fermé la porte à clef ; une autre veut qu'il ait succombé à un empoisonnement au chocolat ; celle qui semble la plus probable est qu'il mourut de la tuberculose.



MATTHEW HALLS

Après des études musicales à l'Université d'Oxford, il est engagé, en 1998, comme claveciniste dans l'Orchestre Baroque de l'Union Européenne. Un an plus tard il est engagé par Ton Koopman dans son Amsterdam Baroque Orchestra avec lequel il participe au projet de l'enregistrement de l'intégrale des Cantates de Bach. Il est aussi alors régulièrement invité en tant que soliste au clavier par des orchestres tels que *The Academy of Ancient Music*, *The English Baroque Soloists*, *The Orchestra of the Age of Enlightenment* et collabore avec des ensembles tels que *The Theatre of Early Music Montreal*, *New York Collegium*, *Concerto Köln*, *The Mozarteum Orchestra*, *Salzburg* et *Orquesta Nacional de Castilla y Leon*. En 2001 il rejoint le célèbre orchestre de chambre anglais *Sonnerie* avec lequel il se produit au *London's Wigmore Hall* et dans quantité de festivals à travers l'Europe et l'Amérique du Nord. Avec cet ensemble, il a enregistré une version unanimement saluée par la critique des *Concertos pour orgue Op. 4* de Händel. En marge de sa carrière de soliste au clavier, Matthew Halls est de plus en plus sollicité comme chef d'orchestre aussi bien par le monde du concert que par celui de l'opéra.

C'est ainsi qu'il a déjà dirigé The King's Consort en tournée au Danemark et aux Bermudes et qu'il s'est produit comme chef invité à la tête du Portland Baroque Orchestra, USA. Avec le New Chamber Opera, il a dirigé de nombreuses productions de Händel telles qu'*Orlando*, *Amadigi di Gaula*, *The Choice of Hercules*, *Il Trionfo del Tempo*, *Parnasso in Festa*, *Acis and Galatea* et *Alexander's Feast*. On a pu aussi le voir diriger *King Arthur* de Purcell, *La Serva Padrona* de Pergolèse et l'opéra de jeunesse de Mozart, *Apollo & Hyacinthus*. Il travaille aussi souvent à la fois en tant que chef suppléant et chef de chœur pour les Nederlandse Opera, Komische Ope de Berlin, Nationale Reisopera, Bayerischer Staatsoper, Athens Megaron et pour le Buxton Festival Opera. Il enseigne maintenant à l'Université d'Oxford après avoir enseigné au Jerusalem Early Music Workshop et à la Dartington International Summer School.

KING'S CONSORT

Cet ensemble est formé d'un orchestre jouant sur instruments anciens et d'un chœur. Les deux ont été créés par Robert King et poursuivent sous sa direction une carrière internationale faite de succès tous couronnés par la critique et par des ventes tout à fait spectaculaires dans le domaine discographique.



CRISPIAN STEELE-PERKINS

Il est une grande figure du monde de la trompette, connu tout autour du globe pour ses performances de virtuose qui déplacent des publics impressionnants. On a pu l'entendre jouer dans les bandes sonores d'à peu près tous les films célèbres de *James Bond* à *Ghandi*, en passant par *Les Dents de la mer*, *Batman*, etc. Collectionneur envié de trompettes baroques, c'est un de ces instruments dont il aime jouer avec de grands ensembles comme The King's Consort, The Academy of Ancient Music ou Tafelmusik...

LES SOLISTES VOCAUX DU CONCERT DE CE SOIR

Julie Cooper a un répertoire très varié qui va du baroque à Malher jusqu'au *War Requiem* de Britten qu'elle a chanté avec le CBSO.

Rebecca Outram a fait ses débuts aux Prem's dans Bach et Monteverdi. Elle chante avec les ensembles les plus prestigieux et enseigne le chant à Oxford.

Nicholas Mulroy est un talentueux ténor qui s'est fait remarquer dans le rôle de *Tamino* sous la direction de Sir Colin Davies.

Lestyn Morris (contre-ténor) et **Benjamin Davies** (basse) font partie de cette jeune génération d'artistes anglais qui commencent leur carrière en se produisant au sein de grands ensembles prestigieux.

INTERPRETES



Julie COOPER



Rebecca OUTRAM



Nicholas MULROY



Benjamin DAVIES

COMPOSITION DE L'ENSEMBLE

Direction et claviers
Matthew Halls
Violons
Lucy Russell
Madeleine Easton
Alto
Jane Rogers
Violoncelle
Andrew Skidmore
Théorbe
Lynda Sayce

Ce concert a été rendu possible grâce au mécénat privé de Michael et Sally Payton



Voûtes peintes à décor de fleurs. Détail
Eglise de l'abbaye St Michael de Bamberg.
XII^e-XVIII^e siècle
Bavière. Allemagne

« Lorsque cette musique de la *Passion* fut exécutée pour la première fois dans une ville distinguée (Dresde) avec douze violons, de nombreux hautbois, bassons et autres instruments, nombreux furent ceux qui s'étonnèrent et ne surent qu'en penser. Assemblés dans une stalle réservée à la noblesse, plusieurs hauts dignitaires et nobles dames chantaient le premier cantique de la *Passion* dans leur recueil : lorsque retentit cette musique théâtrale, ces personnes furent la proie du plus vif étonnement ...»

HEINRICH NIKOLAUS GERBER
(1702-1775)
Élève de Bach

Matthäus Passion (*La Passion selon saint Mathieu* (BWV 244) est l'œuvre de la compassion et de l'abandon à la douleur. La première audition eut lieu le 15 avril 1729, jour du Vendredi Saint. Elle a été remaniée deux fois. La troisième version, définitive, a été créée en 1736. Trois représentations ont été données du vivant de Bach dans l'église Saint-Thomas de Leipzig. Chacune des représentations reçut un mauvais accueil. Leipzig, cité protestante marquée par un piétisme austère était hostile aux effets dramatiques et à la puissance d'émotion de cette musique beaucoup trop expressive à son goût. Elle ne sera jouée qu'un siècle plus tard, le 11 mars 1829, grâce aux efforts de Felix Mendelssohn qui entraîna une redécouverte durable de Bach.

Matthäus Passion est avant tout un texte mis en musique. Ce récit est tiré de la fin de l'Évangile selon Mathieu ; précisément les chapitres 26 et 27, le 28 n'ayant pas été retenu. Puisque, par principe, Bach n'avait pas le droit de mettre *La Passion du Christ* en scène, il a dû opter pour la forme italienne de l'oratorio mais adapté à sa manière, celle qui en fera un vrai drame lyrique. Le texte à mettre en musique est un texte de six pages, en prose, traduit du grec en allemand. Bach choisit de le restituer intégralement et de le faire chanter par un même chanteur, sur une ligne musicale constamment changeante. C'est le principe austère de la psalmodie. Bach va y superposer cinq strates de musique qui vont donner à l'œuvre une ampleur considérable. La première concerne l'ajout d'une *ouverture* et d'un *finale* en début et fin d'œuvre ; la seconde consiste à faire chanter le récit par des chanteurs différents et ou des chœurs ; la troisième introduit des pauses dans le récit à travers les réactions des croyants, les *chorals* (au nombre de 12), écrits par Picander ; la quatrième introduit, un peu à la manière des oratorios italiens, 10 *récitatifs* annonçant 12 *arias*, servant à exprimer les émotions des personnages ; la cinquième utilise deux chœurs au lieu d'un seul, s'exprimant l'un après l'autre, ou ensemble, accentuant l'effet spectaculaire.

Les 2 parties de l'œuvre qui comporte 68 numéros dont l'*Ouverture* (1) et le *Grand Finale* (68), peuvent se subdiviser chacune en 3 chapitres : *Le Parfum dépensé* (2-6), *Le Dernier Repas* (7-13), *La Veillée* (14-29). Et seconde partie : *L'interrogatoire* (30-40), *La Condamnation* (41a-52), *La Crucifixion* (53a-67).

MARDI 21 AOÛT > 21 H

heures musicales

ÉGLISE ABBATIALE DE LESSAY

JOHANN-SEBASTIAN BACH

MATTHÄUS PASSION PASSION SELON ST MATTHIEU

PREMIÈRE PARTIE I OUVERTURE, LE PARFUM DÉPENSÉ (2-6), LE DERNIER REPAS (7-13), LA VEILLÉE (14-29)

1. Ouverture et Chorus > Kommt, ihr Töchter... 2. Recitative > Da Jesus... 3. Chorale > Herzliebster Jesu...
4a. Recitative > Da versammelten... 4b. Chorus > Ja nicht... 4c. Recitative > Da nun Jesus... 4d. Chorus >
Wozu dienet... 4e. Recitative > Da das Jesus... 5. Recitative > Du lieber... 6. Aria > Buß und Reul.
7. Recitative > Da ging hin... 8. Aria > Blute nur... 9a. Recitative > Aber am... 9b. Chorus > Wo willst...
9c. Recitative > Gehet hin... 9d. Recitative > Und sie wurden... 9e. Chorus > Herr, bin ich's ?
10. Chorale > Ich bin's... 11. Recitative > Er antwortete... 12. Recitative > Wiewohl mein Herz...
13. Aria > Ich will... 14. Recitative > Und da sie... 15. Chorale > Erkenne mich... 16. Recitative > Petrus
aber... 17. Chorale > Ich will... 18. Recitative > Da kam Jesus... 19. Recitative & Chorus > O Schmerz!
20. Aria & Chorus > Ich will... 21. Recitative > Und ging... 22. Recitative > Der Heiland...
23. Aria > Gerne will... 24. Recitative > Und er... 25. Chorale > Was mein... 26. Recitative > Und er kam...
27a. Aria (Duet) & Chorus > So ist mein Jesus... 27b. Chorus > Sind Blitze... > 28. Recitative > Und
siehe... 29. Chorale > O Mensch...

2^e PARTIE I L'INTERROGATOIRE (30-40), LA CONDAMNATION (41A-52), LA CRUCIFIXION (53A-67), FINAL

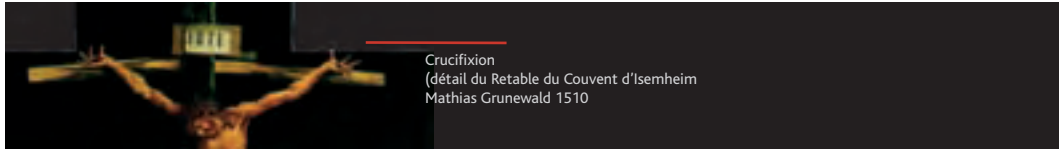
30. Aria & Chorus > Ach! nun... 31. Recitative > Die aber... 32. Chorale > Mir hat... 33. Recitative >
Und wiewohl... 34. Recitative > Mein Jesus schweigt. 35. Aria > Geduld! 36a. Recitative > Und der...
36b. Chorus > Er ist... 36. Recitative > Da speieten... 36d. Chorus > Weissage uns... 37. Chorale > Wer
hat... 38a. Recitative > Petrus aber... 38b. Chorus > Wahrlich, du bist... 38c. Recitative > Da hub...
39. Aria > Erbarme dich. 40. Chorale > Bin ich... 41a. Recitative > Des Morgen... 41b. Chorus > Was
geh... 41c. Recitative > Under... 42. Aria > Gebt mir... 43. Recitative > Sie hielten... 44. Chorale >
Befieh du... 45a. Recitative > Auf das Fest... 45b. Chorus > Laß ihn kreuzigen! 46. Chorale > Wie
wunderbarlich... 47. Recitative > Der Landpfleger... 48. Recitative > Er hat... 49. Aria > Aus Lieb.
50a. Recitative > Sie schrienen... 50b. Chorus > Laß ihn kreuzigen! 50c. Recitative > Da aber...
50d. Chorus > Sein Blut... 50e. Recitative > Da gab... 51. Recitative > Erbarm es Gott! 52. Aria > Können
Tränen... 53a. Recitative > Da nahmen... 53b. Chorus > Gegrüßet seist... 53c. Recitative > Und speieten...
54. Chorale > O Haupt... 55. Recitative > Und da... 56. Recitative > Ja freilich...
57. Aria > Komm, süßes Kreuz... 58a. Recitative > Und da sie... 58b. Chorus > Der du... 58c. Recitative
> Desgleichen auch... 58. Chorus > Anders hat... 58e. Recitative > Desgleichen schmäheten...
59. Recitative > Ach Golgatha... 60. Aria & Chorus > Sehet, Jesus... 61a. Recitative > Und von...
61b. Chorus > Der rufet. 61c. Recitative > Und bald... 61d. Chorus > Halt!... 61e. Recitative > Aber Jesus...
62. Chorale > Wenn ich... 63c. Recitative > Undes... 64. Recitative > Am Abend... 65. Aria > Mache dich...
66a. Recitative > Und Joseph... 66b. Chorus > Herr, wi... 66c. Recitative > Pilatus sprach... 67. Recitative
& Chorus > Nun ist der Herr... 68. Chorus & finale > Wir setzen...

ENSEMBLE VOCAL ET INSTRUMENTAL DE LAUSANNE

MICHEL CORBOZ

Yumiko TANIMURA
Valérie BONNARD
Marie-Hélène VUILLERME
Christophe EINHORN
Mathias REUSSER
Christian IMMLER
Fabrice HAYOZ

SOPRANO
ALTO
ALTO
TÉNOR L'ÉVANGÉLISTE
TÉNOR
BARYTON LE CHRIST
BARYTON



Crucifixion
(détail du Retable du Couvent d'Isemheim
Mathias Grunewald 1510)

PREMIERE PARTIE

L'œuvre débute par le chœur grandiose *Kommt ihr Tochter...* (*Viens, ô troupe sainte*). C'est un chant antiphonal basé sur un jeu de questions-réponses entre les Filles de Sion et les fidèles. Un troisième groupe de voix les rejoint pour chanter le choral : *O Lamm Gottes...* Puis l'Évangéliste expose le drame qui va se dérouler *Ihr wisset...* (*Voici que Pâque approche*). Ce passage d'une grande sérénité se teinte d'accents dramatiques sur les mots *überantwortet* (*trahi*) et *gekreuziget* (*mis en croix*). Tous les récitatifs concernant le Christ sont accompagnés par les cordes. Cet effet de *recitativo accompagnato* est appelé *auréole*. Les récitatifs des autres personnages que le Christ sont soutenus uniquement par le continuo. Le chœur *Herzliebster Jesu* se réfère aux chants que les fidèles avaient l'habitude d'entendre dans leurs églises. Ces chants jouent, dans les *Passions* de Bach, un rôle capital : ils symbolisent la participation de la communauté au culte et constituent l'écho de la conscience chrétienne dans son ensemble. Dans la scène suivante, le conseil des prêtres choisit la ruse qui va leur permettre de faire mettre à mort Jésus. Le chœur *Ja nichtauf das Fest...* est le reflet de l'agitation de la foule fanatisée. L'épisode de Béthanie raconte comment une femme verse du baume sur la tête de Jésus et nous met ainsi face à l'aspect humain du Dieu fait Homme et aux petits travers du caractère des disciples. Pour Jésus, ce baume versé est la dernière joie matérielle qu'il connaîtra sur terre. Pour ses disciples, cette onction de parfum précieux tient du gaspillage. Pour traduire leur mauvaise humeur et l'aspect moralisateur déplacé de leur propos, Bach a recours à des pauses abruptes et à une répétition de mots plutôt sèche. La réponse de Jésus : *Was bekümmert ihr das Weib ?* (*Pourquoi donc la blâmez-vous ?*) n'est pas sans contenir de l'ironie que l'on relève notamment dans la note filée qui souligne le verbe *Arme* (*blâmer*). Mais le ton change brusquement et Bach transforme la fin en un avertissement péremptoire (*Wahrlich, ich sage euch...*). Le passage *Buss und Reu* (*Saints remords*) chanté par l'alto, est l'exemple même du sens général que Bach veut donner à ses arias : permettre au fidèle de s'identifier à la souffrance du Christ. Dans la scène suivante, l'Évangéliste raconte comment Judas trahira Jésus et conduit la soprano à chanter le

bouleversant aria *Blute nur* (*Saigne*) adressé à la mère de l'apostat. Les solennités de la Pâque débutent par un chœur des disciples assez joué. A table, Jésus prédit très clairement : *Einer unter euch...* (*L'un de vous va me livrer en traître*). Les disciples réagissent par un *Herr, bin ich's ?* (*Est-ce moi, Seigneur ?*) onze fois répété. C'est ensuite la chrétienté entière qui s'accuse par la voix de sa conscience (*Ich bin's, ich sollte büsenn*). Jésus précise *Der mit der Hand...* (*Celui qui met la main avec moi sur le plat va me livrer*). Y répond le douzième *Bin ich's ?* prononcé par Judas. Jésus répond alors : *Du sagest's* (*Peut-être*) accompagné par une série d'accords descendants symbolisant sa résignation. La cène constitue le passage le plus mélodieux de tout le rôle du Christ. Comme si, à la douleur, Bach avait préféré la majesté, la sérénité, l'illumination. Au moment de soutenir le splendide aria de la soprano *Ich will dir...* (*Je veux te donner mon âme, Seigneur*) l'orchestre développe un motif très court qui fait baigner l'aria entier dans une atmosphère d'une grande limpidité symbolisant l'action cathartique exercée sur les cœurs par la cène. Puis, tous, sauf Judas, se rendent au Mont des Oliviers. L'ascension du Mont est décrite en termes réalistes et efficaces. Puis Jésus avertit ses disciples que la prophétie va se réaliser (*Ich werde den Hirten schlagen...*). La phrase est soulignée à l'orchestre par d'énergiques accords. Lorsque Pierre tente de réagir, Jésus lui dit qu'il l'aura renié trois fois avant le chant du coq. Cette prière de Jésus dans le jardin de Gethsémani et la demande à ses trois disciples constituent des épisodes d'une très grande intensité émotionnelle. Le chant antiphonal du ténor et des fidèles *O Schmerz ! ...* (*O Ciel ! voyez le trouble de ce cœur*) traduit l'égarement du fidèle avant qu'il ne consacre sa vie à Jésus. Par deux fois, Jésus prie son Père. La seconde fois, le chœur intervient : *Was mein Gott...* (*Ce que Dieu veut est une loi que nul pouvoir n'enchaîne*). Au moment où Judas va embrasser Jésus, il lui fait cette étrange réponse : « *Ami, quel motif t'amène ?* ». La force dramatique de cette réplique est amplifiée par des tonnerres, des éclairs et le chœur des fidèles. Puis tous les disciples prennent la fuite. Jésus reste seul, délaissé de tous. Une fantaisie chorale dont chaque vers commence par une note étirée clôt la première partie : *O Mensch...* (*Mortels, pleurez sur vos forfaits*).

Dépendaison (détail)
Malarz Malopolski.
Varsovie 1450

Cristo en la cruz (détail)
El Greco
Madrid 1590

Piéta (détail)
William Bouguereau
Paris 1876



SECONDE PARTIE

Une des Filles de Sion se lamente alors que le chœur des fidèles lui demande *pourquoi son fiancée l'a délaissée*. On suit Jésus dans le palais du Grand Prêtre où Il doit se défendre contre deux faux témoins. Pour toute défense, Jésus se tait. L'arioso : *Mein Jesu...* (*Jésus se tait devant la calomnie*), invite les fidèles à faire de même. Dans le chœur (*Qu'on le traîne au supplice !*) c'est toute la haine des ennemis de Jésus qui transparait. Puis vient l'épisode particulièrement dramatique du reniement de Pierre, caractérisé par de brusques changements de ton. Le chant du coq vient lui rappeler les paroles de Jésus et l'Évangéliste pleure (*und weinete bitterlich*) sur série de magnifiques vocalises. Le violon reprend les dernières notes de ce chant dans l'aria pour alto *Erbarme dich* (*Mon Dieu, pitié*) véritable cantique du repentir. Changement d'esprit dans l'aria de la basse d'une surprenante gaieté. Le Grand Prêtre n'ayant pas le pouvoir de prononcer la sentence capitale, il fait conduire Jésus devant Ponce-Pilate. Celui-ci place le peuple devant le choix *Jésus ou Barabas*. Les cris chantés de *Barrabam* et de *Lass ihn kreuzigen* (*Fais-le mettre en croix*) décident de son sort. A l'insistante question de Pilate : *Was hat er denn Uebels getan* (*Mais quels sont les forfaits qu'il a commis ?*) le librettiste fait répondre *Er hat uns...* (*Il nous a prodigué ses bienfaits*) et rappelle les guérisons de Jésus. L'aria du soprano *Aus Liebe...* (*Pour nous, Jésus se sacrifie*) contribue à rendre le second *Lass ihn kreuzigen* (*Fais-le mettre en croix*) chanté un ton plus haut que la première fois, beaucoup plus dramatique. Pilate leur abandonne Jésus. Bach ne décrira pas la flagellation bien que l'Évangéliste en fasse le récit ; il préférera en suggérer l'horreur dans le récitatif *Erbarme' es Gott* (*Pitié, mon Dieu !*) au rythme obsessionnel. Puis les soldats habillent le Christ d'un manteau de pourpre,

d'une couronne d'épines et d'un sceptre de roseau : *Gegrüsset seist du, Judenkönig* » (*Rendons hommage au roi des Juifs*). Toute la chrétienté souffre alors dans le choral : *O Haupt voll Blut und Wunden* (*Face sainte et pure, emplie de douleurs*). La mise en croix a lieu sur le Golgotha. Les humiliations continuent : *Bist du Gottes Sohn...* (*Descends de cette croix, si tu es le fils de Dieu*). Dans ce chœur, Bach fait chanter *Ist er, der König Israël* (*Est-ce là le Roi d'Israël ?*) par les soprani sur la même mélodie que celle du chœur initial *O Lamm Gottes*. De la sixième à la neuvième heure, l'obscurité totale s'abat sur le Golgotha. Quand Jésus chante : *Eli, Eli, lamma sabacthani ?* ce ne sont plus les cordes qui accompagnent sa voix mais une basse continue, exactement comme pour les récitatifs des personnages secondaires. C'est ainsi que Bach signifie que Jésus s'est fait homme. La traduction de *Eli Eli lamma sabacthani* en allemand est répétée sur la même mélodie, mais une quarte plus haut. Après que l'Évangéliste ait raconté comment Jésus a rendu l'âme, le chœur poursuit avec *Wenn ich einmal soll scheiden* (*Puisqu'il faut que je meure*). Le voile du Temple se déchire, la terre tremble et s'ouvre. L'assistance comprend ce qui est arrivé : *Wahrlich...* (*Oui, vraiment, ce Jésus était le Fils de Dieu*). Deux mesures suffisent pour révéler cette vérité chrétienne capitale. Le soir venu, Joseph d'Arimathie demande à Pilate la permission d'enterrer le Christ. Picander écrit alors : *Am Abend, da es kühle war* (*Au soir, comme la fraîcheur tombait*), mots qui vont inspirer à Bach une somptueuse évocation musicale de la nuit tombante. Deux chœurs constituent le *final Nun ist der Herr* (*Enfin, Jésus ne souffre plus*) et *Wir setzen...* (*Nous nous asseyons en pleurs*) et sa paisible prière *Ruhe Sanfte* (*Repose doucement*).

Matthäus Passion

se déroule sur deux plans entremêlés de façon complexe.

Le premier plan se compose de 3 éléments déjà connus :

1. Les protagonistes (Jésus, Pierre, Judas, etc.) qui accomplissent les événements tout en disant le récit.

2. La foule qui exprime ses réactions élémentaires à travers certains chorals, chantant sans y mettre ni forme particulière ni tournure savante, n'intervenant souvent que par simples interjections.

3. Le chœur commentant qui se présente comme une sorte de déclinaison du chœur grec de la tragédie antique, appuyant l'action de façon raisonnée, soulignant ce qui se passe (c'est ce que fait l'Évangéliste) tout en se surimprimant aux protagonistes et aux chorals de la foule mais en se distinguant d'eux. Sur un second plan, très entremêlé au premier, certaines de ces composantes (les chants des solistes anonymes et l'ensemble des chorals) prennent des distances avec l'action pour mieux l'utiliser comme un support à méditations sur le sens profond que peut avoir le sacrifice du Christ pour un chrétien.



JOHANN-SEBASTIAN BACH
peint par Elias Gottlob Haussmann en 1748

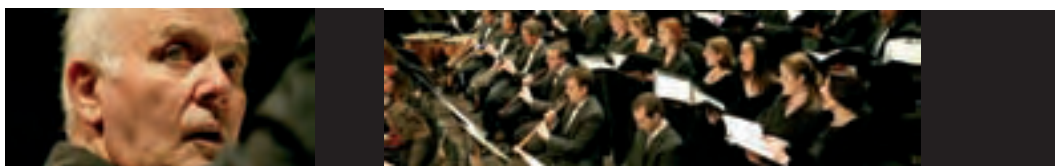
Musicien de cour à la chapelle du duc Johann-Ernst de Weimar
Organiste de l'église St Blasius de Mühlhausen.
Organiste et 1^{er} violon solo à la chapelle du duc de Weimar
Maître de chapelle à la cour du prince Léopold d'Anhalt-Cöthen
Kantor de l'église luthérienne Saint-Thomas de Leipzig

« Au début du XIX^e siècle, quand s'amorça ce mouvement de masse en faveur de Bach, ses partisans étaient des romantiques bien intentionnés qui voyaient dans les chœurs formidables de la *Passion selon saint Matthieu* des énigmes insolubles et quasi injouables, mais malgré tout dignes de dévotion à cause de la foi qu'ils exsudaient avec une ferveur si manifeste ».

GLENN GOULD
Introduction à une édition du *Clavier bien tempéré* (1972)

Johann-Sebastian Bach (1685-1750) fut un musicien très admiré de son temps, surtout pour ses talents d'organiste virtuose et de grand improvisateur. Une abondante iconographie le représente soit au clavier d'un orgue (en concert devant tel prince) soit au clavecin (avec ses enfants). Il a été inspiré par tous les genres musicaux, à l'exclusion notable du domaine théâtral, de l'opéra, qui fut pourtant si important à son époque pour Händel et Vivaldi, pour ne citer que ses deux contemporains les plus célèbres. On sait que Bach n'a jamais rien publié de son vivant. C'est sans doute une des raisons pour lesquelles, à sa mort, il tombera dans un oubli si total et si durable. A cet égard, il faut encore saluer le travail de recherches mené par Félix Mendelssohn sur le patrimoine musical allemand, même si on peut toujours arguer que s'il ne l'avait pas fait d'autres l'auraient fait. C'est bien grâce à lui que les romantiques vont redécouvrir peu à peu, et véritablement médusés, les nombreuses œuvres de Bach. Il faudra attendre encore plus d'un siècle pour que le musicologue Schmider établisse, en 1961, un catalogue de ses œuvres connu sous le nom de *Bach Werke Verzeichnis* plus célèbre sous son diminutif de B.W.V. On y retrouve à peu près 1100 numéros d'opus.

On divise habituellement la vie de Bach en huit périodes qui portent le nom des villes allemandes dans lesquelles il a séjourné. Eisenach (1685-1695) pour les premières années. Ohrdruf (1695-1700) pour ses premiers pas d'orphelin et de musicien où se révèle son l'oreille absolue. Lünebourg (1700-1703) où, en contact avec des français, il recopie les manuscrits de Couperin et Nicolas de Grigny. Arnstadt (1703-1706) où jeune diplômé en musique, il accepte un poste de musicien de cour incluant des servitudes. Mühlhausen (1707-1708) où il devient organiste et écrit sa première cantate. Weimar (1708-1717) où, disposant d'un orgue et d'un ensemble instrumental et vocal, il se familiarisera avec les partitions de Vivaldi, Corelli, Torelli. Köthen (1717-1723), où, heureux maître de chapelle à la cour d'un prince qui l'admire, il commence à écrire ses plus grandes œuvres instrumentales : *Le clavier bien tempéré* (1^{er} livre), les *Suites pour violoncelle*, *Sonates & Partitas pour violon*, 6 *Concerti Brandebourgeois* et la *Passion selon saint Jean*. Leipzig (1723-1750), sa période la plus féconde comme Kantor de l'église Saint-Thomas. On connaît la suite : la *Klavier-Uebung*, le *Clavier bien tempéré* (2^e livre), l'*Offrande Musicale*, l'*Art de la Fugue*, un colossal corpus pour orgue, 4 *Passions* (dont la *Matthäus Passion*, la seule qui soit une Passion à 2 chœurs), un *Magnificat*, 3 *oratorios*, et, ce que l'on considère comme son testament musical, écrit de 1723 à 1749 : la *Messe en si mineur*.



MICHEL CORBOZ

On ne présente plus ce chef, phare de sa génération. Après avoir œuvré longtemps dans le sillage de la musique moderne, fréquenté assidûment Monteverdi, Vivaldi et Bach, il a choisi de se tourner avec bonheur vers les grands oratorios classiques et romantiques. Il fonde en 1961 l'Ensemble Vocal de Lausanne, groupe de chanteurs choisis. L'accueil pour ses enregistrements du *Vespro* et de *l'Orfeo* de Monteverdi, en 1965 et 1966, marquent le début de sa carrière internationale. Depuis 1969, il est aussi chef titulaire du Chœur Gulbenkian à Lisbonne, avec lequel il explore le répertoire symphonique. Ces deux formations sont étroitement liées à son parcours professionnel. Michel Corboz dirige volontiers l'opéra préclassique mais c'est surtout le répertoire pour chœur, solistes et orchestre qu'il interprète. Parmi ses enregistrements importants figurent les *Passions* et la *Messe en Si* de Bach, la *Messe en ut mineur* et le *Requiem* de Mozart, *Elias et Paulus* de Mendelssohn, la *Messe* de Puccini, les *Requiem* de Brahms, Verdi, Fauré et Duruflé. A son catalogue également, des œuvres des compositeurs suisses Frank Martin et Arthur Honegger. La République française l'honore du titre de Commandeur de l'Ordre des Arts et des Lettres. Il est

décoré de l'Ordre de l'Infant Don Henrique par le Président de la République portugaise en 1999. Le Prix de la Ville de Lausanne lui est décerné en décembre 2003.

ENSEMBLE VOCAL DE LAUSANNE (EVL)

Fondé en 1961 par Michel Corboz, l'EVL est formé de personnalités vocales et musicales choisies par son chef. L'ensemble est composé d'un noyau de jeunes professionnels auquel viennent s'adjoindre, en fonction des œuvres, des choristes de haut niveau. L'EVL aborde un répertoire très large, couvrant l'histoire de la musique des débuts du baroque (Monteverdi, Carissimi...) à notre siècle (Poulenc, Honegger...), du groupe de douze chanteurs au chœur symphonique. Régulièrement invité à l'étranger (Europe, Afrique du Sud, Canada, Pologne, Israël, Japon, Argentine, Tunisie), il est toujours accueilli par un public enthousiaste. L'EVL se produit avec succès à La Folle Journée de Nantes, à la Festa da Música de Lisbonne, aux festivals d'Aix-en-Provence, Ambronay, La Chaise-Dieu, Fribourg, Fontevraud, Lessay, Lucerne, Milan, Monaco, Montreux-Vevey, Noirlac, Paris, Rheingau, Saint-Malo, Sion... Il est l'invité des grands ensembles romands, ainsi que de l'Ensemble Orchestral de Paris et de l'Orchestre Philharmonique de Radio

France. L'EVL travaille avec son propre orchestre **L'ENSEMBLE INSTRUMENTAL DE LAUSANNE** un ensemble à effectifs variables constitué selon les nécessités et jouant aussi bien sur instruments d'époque que modernes.

LES SOLISTES VOCAUX DU CONCERT DE CE SOIR

Yumiko Tanimura a effectué ses études musicales à Kyoto et à Paris, avant de devenir la soprano préférée de Michel Corboz.

Valérie Bonnard chante avec l'EVL depuis 1997, elle est aussi choriste dans le Schweizer Kammerchor.

Marie-Hélène Vuillerme enseigne la technique vocale au CNR d'Annecy-Pays de Savoie.

Christophe Einhorn s'est fait remarquer dans *Giasone* de Cavalli en 1990 avant de devenir un des interprètes favoris de l'EVL dans Bach. Il tient ce soir le rôle de l'Évangéliste.

Christian Immler s'est fait remarquer en 2005 dans le rôle de Testo dans *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda* avant de se faire engager par les meilleures formations mondiales. Il chante ce soir le Christ.

Matthias Reusser s'est fait remarquer en 2004 dans une production valaisane de *Dido & Aeneas* de Purcell dans laquelle il tenait le rôle titre.

Fabrice Hayoz enseigne le chant au Conservatoire de Fribourg depuis 2004, et se produit souvent avec L'EVL.



Yumiko TANIMURA



Christophe EINHORN



Christian IMMLER



Matthias REUSSER



Fabrice HAYOZ



Valérie BONNARD

L'EVL bénéficie du soutien de l'Etat de Vaud, de la Ville de Lausanne, de la Fondation Leenaards et de la Loterie Romande.

L'ASSOCIATION HEURES MUSICALES DE L'ABBAYE DE LESSAY

remercie vivement tous ceux qui l'ont aidé 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, TRICOTS SAINT-JAMES,
MICHAEL ET SALLY PAYTON

avec la participation de :

ADAMI, MUSIQUE NOUVELLE EN LIBERTÉ

avec le soutien de :

RADIOS CHRÉTIENNES EN FRANCE (RCF), TENDANCE OUEST,
MEZZO

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

14^e 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

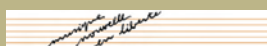
- p. 4 - 7 - Association Duruflé. www.duruflé.org
- *Musica et memoria*. Denis Havard de la Montagne
www.musimem.com
- *Histoire des Ursulines du Québec*. Québec. 1863.
- p. 8 - 13 - *Archaeologies of Joseph Haydn and The Creation*.
by Head Mathews in « 19th century Music ». 2000
- *Joseph Haydn* par Marc Vignal, Fayard. 2001
- *The Collected Correspondence and London Notebooks of
Joseph Haydn* by Landon C. Robbins. London &
Fairlawn. 1959
- *Haydn : la Création* in www.espritsnomades.com
- p. 14 - 17 - *Mémoires d'Hadrien*, Marguerite Yourcenar. Plon. 1951.
- *Ries, Ferdinand*. Offizin Andersen Nexö. Leipzig. 1987
- *Ferdinand Ries* in <http://de.wikipedia.org/wiki>
- p. 18 - 23 - *Danzas cantadas en el Renacimiento español*. Juan José Rey
Madrid, Sociedad Española de Musicología. 1978
- *Folies d'Espagne du XVIII^e à nos jours*, par Gérard Rebours
in « Les Cahiers de la Guitare » N° 82. Avril 2002
- *La Folia, poetic form, musical form, ostinato and dance*
Alpuerto, C. Caños del Peral, Madrid and London. 1980
- *The Folia, the saraband, the passacaglia, and the chaconne*
Richard Hudson. American Institute of Musicology. 1982
- *An Essay on Musical Expression* by Charles Avison.
London. 1752
- p. 24 - 27 - *Claudio Monteverdi*. Roger Tellart. Revue « Esprit ». 2006
- *Music in the Renaissance*. Gustave Reese. Norton & co.
New York. 1954.
- *Bergers d'Arcadie, le mythe de l'âge d'or dans la littérature
française du XVIII^e siècle* par André Delaporte.
Editions Pardès. 1989
- *Il Ballo della Ninfa*. 1. Article de Vincent Dumas dans
« Classica ». 2. Texte promotionnel de Jean-Marc Aymes.
- p. 30 - 33 - *Music in the Baroque Era* by Manfred Bukofzer.
Norton & co. New York. 1947
- *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* by
Stanley Sadie. Macmillan Publishers Ltd. London. 1980
- p. 34 - 37 - *Dictionnaire de la musique de chambre* de Walter Wilson
Cobbett complété par Alain Pâris. Ed. Laffont. Paris. 1999
- p. 38 - 41 - *Pietro della Valle* par Jean-Christophe Frish. 2007
- *Quatrièmes et dernière partie des fameux voyages de Pietro
della Valle, gentilhomme romain*. Paris, 1664. B.N.F.
- *Livre de l'Extinction dans la Contemplation*. Ibn'Arabi. B.N.F.
- p. 42 - 47 - *Antonio Caldara : Essays on his life and times* by
Brian W. Pritchard. Aldershot. London. 1987
- *An History of the oratorio; The oratorio in the Baroque Era.
Volume I: Italy, Vienna, Paris* by Howard E. Smither in
« Revue de musicologie ». 1980
- *Maddalena ai piedi di Cristo*. Textes de Brian W. Pritchards
pour Harmonia Mundi. 1996
- *L'Imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn'Arabi*, par
Henry Corbin. Flammarion. 1977
- p. 50 - 53 - *Une ville, un opéra : St-Petersbourg* in
<http://www.music-opera.com/>
- *Biography of Anton Grigorevich Rubinstein* in
<http://fr.wikipedia.org/wiki/>
- *Correspondance Paul Claudel et Darius Milhaud 1912-1953*
in « Cahiers Paul Claudel III ». Nrf. Gallimard. Paris. 1961
- p. 54 - 57 - *Purcell, au cœur du Baroque*, par William Christie et
Marielle D. Khoury. Gallimard. 1995
- *Biography of Henry Purcell*, The Oxford Companion to
Music, Oxford University Press. 1970
- *Some New Facts about the Trumpet Voluntary* by
C. L. Cudworth. The Musical Times, Vol. 94. 1953
- *La trompette* par Joël Eymard. <http://la.trompette.free.fr>
- p. 58 - 63 - *J. S. Bach* by Malcolm Boyd, The Oxford Composer
Companion. Oxford. 1999
- *Text and Act* by Richard Taruskin, Oxford UP. 1995
- *Jean Sébastien Bach* par Alberto Basso. Fayard. Paris. 1986
- *Les musiques de Luther* par Hubert Guicharrousse.
Editions Labor et Fides. Genève. 1995
- *La musique et le signe*. Jacques Chailley. Ed. Rencontre.
Lausanne. 1967
- *Glenn Gould : Le dernier des puritains* Écrits 1, par Bruno
Monsaingeon. Fayard. Paris. 1983
- *Bach en son temps* par Gilles Cantagrel. Fayard. Paris. 1997

Crédits photographiques

LES CRÉDITS CITÉS SONT CEUX QUI FONT L'OBJET D'UNE MENTION OBLIGATOIRE DE CITATION EXPLICITEMENT DOCUMENTÉE DANS L'ORIGINAL

> Page 6 : Maurice Duruflé©Harcourt 1936 > Page 7 : Daniel Bargier©J. de Perlinghi / Chœur de Chambre de Rouen©Ph. Martin-Mayeur / Orchestre de Rouen ©Heka. > Page 13 : Les Arts Florissants et William Christie©Guy Vivien / Toby Spence©Mitch Jenkins > Page 23 : Rolf Lislevand©Thomas Eberl > Page 37 : Hélène Desmoulin©Gérard Foguet / Philippe Graffin©Benjamin Ealovega > Page 41 : Cyrille Gerstenhaber ©Eric Manos > Page 57 : King's Consort ©Jim Four / Crispian Steele Perkins ©Malcolm Crowther > Page 63 : Michel Corboz et EVL © Régis Colombo-www.diapo.ch

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



avec le soutien de l'Office de Diffusion et d'Information Artistique