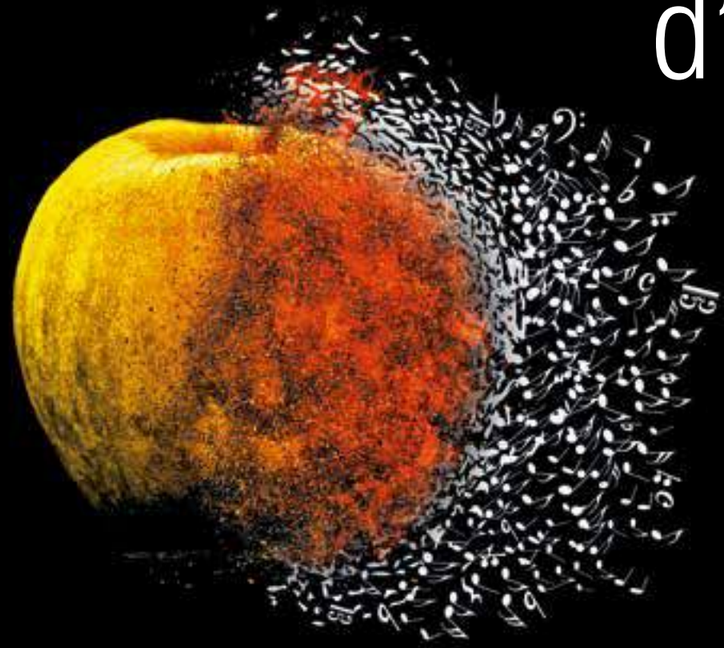
concerts d'automne



TOURS

13-29 OCTOBRE 2017

17 / 18

Abonnements & Réservations

OPÉRA DE TOURS / ORCHESTRE SYMPHONIQUE

RÉGION CENTRE-VAL DE LOIRE / TOURS

DIRECTION BENJAMIN PIONNIER

SAISON LYRIQUE

OCT. 2017 06 | 08 | 10	**RIGOLETTO** Verdi
DÉC. 2017 26 | 27 | 29 30 | 31	**MY FAIR LADY** Loewe
FÉV. 2018 16 | 18 | 20	**PHILÉMON & BAUCIS** Gounod
MARS 2018 16 | 18 | 20	**L'ELISIR D'AMORE** Donizetti
AVRIL 2018 13 | 15 | 17	**A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM** (Le songe d'une nuit d'été) Britten
MAI 2018 25 | 27 | 29	**MOZART & SALIERI** Rimski-Korsakov **IOLANTA** Tchaikovsky

SAISON SYMPHONIQUE

NOV. 2017 11 | 12	**JEUX D'ORGUE** Debussy | Poulenc | Escaich | Saint-Saëns
DÉC. 2017 02 | 03	**CARTE BLANCHE À PAUL MEYER** Mendelssohn | Schubert
JANV. 2018 20 | 21	**MÉTAMORPHOSES** Messager | Strauss | Hindemith
MARS 2018 24 | 25	**SONGES** Schubert | Bruch | Mendelssohn
MAI 2018 12 | 13	**L'ÂME RUSSE** Chostakovitch
JUIN 2018 09 | 10	**FANTAISIE CHORALE** Cherubini | Beethoven

operadetours.fr / 02 47 60 20 20

VILLE DE TOURS

Licences 1-1095580/2-1095581/3-1095582

Je lis,
j'écoute,
je regarde,
je sors,
je commente,
je partage,
je vis
au rythme de

Télérama culture

UN MAGAZINE TOUS LES MERCREDIS
UN SITE, UNE APPLI, DES SERVICES À CHAQUE INSTANT
DES PRIVILÈGES TOUTE L'ANNÉE

BACH & ZELENKA 14 / 146

SOIRÉE HAENDEL 22 / 24

VÊPRES ROMAINES 28 / 30

FOLÍAS & CANARIOS 34 / 36

MISSA PRO VICTORIA 40 / 42

BACH & TELEMANN 44 / 46

LA MESSE DE NOTRE DAME 48 / 50

CARTE BLANCHE À… 54 / 56

VIVALDI & PIAZZOLLA 60 / 62

12 LES CONCERTS

13 octobre Grand Théâtre Collegium 1704 I Collegium Vocale 1704 I Václav Luks
OLIVIER ROUVIÈRE De Bach à Zelenka. Deux messes bien mystérieuses

14 octobre Grand Théâtre Philippe Jaroussky I Ensemble Artaserse
DAVID VICKERS Haendel. Airs d'opéras

15 octobre Église Notre-Dame La Riche Ensemble Jacques Moderne I Joël Suhubiette
LUCA DELLA LIBERA La splendeur musicale de la Rome baroque

20 octobre Église Saint-Julien Hespèrion XXI I Jordi Savall
JORDI SAVALL, RUI VIEIRA NERY Une folie communicative

21 octobre Église Saint-Julien Doulce Mémoire I Denis Raisin Dadre
JOHAN GUITON La restitution d'une grande cérémonie liturgique.

22 octobre Grand Théâtre Consonance I François Bazola
JEAN PETITFRÈRE Le « style mêlé » de Bach et de Telemann

27 octobre Église Saint-Julien Diabolus in Musica I Antoine Guerber I Quatuor Machaut
ANTOINE GUERBER Une relecture de la Messe de Machaut

28 octobre Grand Théâtre Natalie Dessay I Philippe Cassard
JEAN-JACQUES VELLY Émotions et sensibilité

29 octobre Grand Théâtre Mario Stefano Pietrodarchi I Cappella Gabetta I Andrés Gabetta
Les saisons du Tango. De Venise à Buenos Aires

64 LES APARTÉS

70 LES BIOGRAPHIES

88 MÉCÉNAT

Avec quatre ensembles de musiques anciennes, une partothèque de 23 000 références et des formations musicales de qualité, Tours se devait d'avoir un festival tel que les Concerts d'automne. Ce dernier est né de la rencontre entre une volonté artistique de faire revivre des œuvres originales, allant du Moyen Âge au XIXe siècle, et une volonté politique culturelle ayant pour objectif de positionner Tours en incontournable de la musique ancienne. Mais dans cette création, nous devons également retenir et saluer l'important travail réalisé par Alessandro Di Profio, directeur artistique des Concerts d'automne ; sans oublier la mobilisation des ensembles Consonance, Diabolus in Musica, Doulce Mémoire et l'Ensemble Jacques Moderne.
Grâce à l'investissement de chacun, dès sa première édition l'an passé, cet événement a immédiatement rencontré son public et suscité l'adhésion de 6 000 spectateurs. Cette année encore, Tours affirmera sa position de cité de la musique ancienne, du 13 au 29 octobre prochains, en proposant des concerts d'exception, mais aussi des « apartés », faits de rencontres et d'échanges avec des artistes, ainsi que des chercheurs en musicologie. Mélomanes et amateurs sont donc attendus, afin de venir à la rencontre des talents tourangeaux, mais aussi venus du monde entier pour faire vivre cette seconde édition des Concerts d'automne, avec le fidèle parrainage de Natalie Dessay.
De Bach à Haendel, en passant par Vivaldi et Piazzolla, chacun trouve un écho à sa sensibilité.
Bon festival à toutes et à tous !

SERGE
BABARY
Maire de Tours

CHRISTINE
BEUZELIN
Maire-adjointe
en charge de la culture, du patrimoine
et de la communication

La Région Centre-Val de Loire mène depuis de nombreuses années une action d'envergure en faveur du développement culturel, vecteur essentiel de lien social, d'épanouissement personnel, et source de rayonnement pour nos territoires. Cette démarche est conduite selon trois axes : la valorisation du patrimoine culturel et le soutien à la création artistique, la diffusion des œuvres dans une volonté résolue de participation du plus grand nombre, enfin l'encouragement à la pratique artistique, amateur comme professionnelle.
Nous sommes attachés dans ce contexte à la présence sur l'ensemble du territoire régional d'une offre culturelle diverse et exigeante, qui permette de favoriser le meilleur accès de tous à la culture. C'est pourquoi nous soutenons les manifestations de qualité qui irriguent le territoire régional. Ainsi la Région est fière d'accompagner le festival Concerts d'automne, qui s'inscrit dans la belle histoire musicale de la Ville de Tours, berceau de quatre ensembles de musiques anciennes de renommée internationale, Consonance, Diabolus in Musica, Doulce Mémoire et l'Ensemble Jacques Moderne.
Concerts d'automne se hisse dès cette seconde édition aux toutes premières places en proposant une programmation éclectique et ambitieuse alliant l'excellence des artistes internationaux et ce parti pris de mêler au plus haut niveau les cultures comme les époques. Il attire les initiés comme les néophytes pour des découvertes musicales insolites.
Nous tenons à remercier et féliciter les organisateurs qui permettent à cette belle manifestation de porter très haut la passion de l'art musical et de contribuer ainsi au rayonnement culturel de notre région. Et souhaitons un vif succès à cette édition 2017.

FRANÇOIS
BONNEAU
Président
de la Région Centre-Val de Loire

AGNÈS
SINSOULIER-BIGOT
Vice-présidente
de la Région Centre-Val de Loire,
déléguée à la Culture

La musique est avant tout une émotion. Comprendre cela, c'est comprendre les musiciens. J'irai même plus loin en disant que ces derniers sont en réalité des passeurs d'émotion. Après tout n'y a-t-il pas meilleur rôle que d'incarner ces messagers ?

Bien entendu, je tiens ici à remercier tout particulièrement les organisateurs de Concerts d'automne et toutes les personnes qui se sont mobilisées depuis sa création. Il convient de saluer cette magnifique initiative pleine de promesses et de partages. Ces quelques jours vous feront vibrer et seront synonymes d'une identité musicale forte et très marquée. Cet événement place Tours au centre de la visibilité internationale sur ce type de référence musicale. Nul doute que les spécialistes et les amateurs se précipiteront pour venir écouter avec bonheur les multiples concerts programmés. Comme Président de Tours Métropole Val de Loire, je suis d'autant plus heureux de cette organisation et de ses implications qu'une fois de plus notre territoire crée l'événement et se place dans la perspective de l'excellence et de la renommée. La boucle est bouclée en somme… une métropole ambitieuse et un festival dont les notes de musique ont vocation à franchir les frontières et à faire parler de la Touraine dans ce qu'elle a de plus remarquable.

Bon festival à toutes et tous et bons concerts !

PHILIPPE
BRIAND
Président
de Tours Métropole Val de Loire

Pour la seconde année depuis sa création, le Conseil départemental d'Indre-et-Loire est très heureux de soutenir le festival de musique ancienne et baroque Concerts d'automne.

Ils seront nombreux les mélomanes avertis ou amateurs à se presser pour découvrir les subtilités d'une musique aux sonorités atypiques et historiques. Une véritable invitation à l'évasion !

Le Conseil départemental d'Indre-et-Loire, acteur engagé de la vie culturelle en Touraine soutient avec force tous les évènements musicaux dont la qualité et le caractère participent au rayonnement et au dynamisme des territoires.

Je voudrais remercier les organisateurs de l'évènement ainsi que les nombreux bénévoles, dont le travail et l'investissement contribuent au succès de ces moments musicaux d'exception.

Je vous souhaite à toutes et à tous de très bons concerts.

JEAN-GÉRARD
PAUMIER
Président
du Conseil départemental d'Indre-et-Loire

CÉLINE
BALLESTEROS
Vice-Présidente
en charge de la politique culturelle

© Olivier Pan

UN FESTIVAL QUI VOUS EN FAIT VOIR DE TOUTES LES COULEURS

Bienvenue à la nouvelle saison des Concerts d'automne du 13 au 29 octobre 2017. Pour la première fois invité en Touraine, l'ensemble tchèque Collegium 1704 (dir. Václav Luks), référence mondiale dans l'interprétation de Bach, ouvre cette nouvelle édition le 13 octobre de façon solennelle avec la *Messe en sol mineur* du Cantor et la *Missa Omnium Sanctorium* de son contemporain tchèque Zelenka. Le lendemain, une première tourangelle : avec l'ensemble Artaserse, le contre-ténor Philippe Jaroussky prête sa voix aux airs composés par Haendel pour Senesino, l'un des plus célèbres castrats du XVIII[e] siècle. Le 15 octobre, l'ensemble Jacques Moderne (dir. Joël Suhubiette) nous fait voyager dans la Rome baroque, avec les *Vêpres* d'Alessandro Scarlatti et de Pietro Paolo Bencini.

Absent depuis longtemps de Tours, Jordi Savall revient le 20 octobre avec son ensemble Hespèrion XXI pour lancer le deuxième week-end du festival. Ce sera l'occasion de se laisser enivrer par des variations sur le thème des folies d'Espagne. Le 21 octobre, Doulce Mémoire (dir. Denis Raisin Dadre) propose la fastueuse *Missa pro victoria* de Tomás Luis de Victoria avec trois formations (plain-chant, double chœur, instrumentistes à vent), afin d'en restituer tout l'éclat original. Retour à Bach et à son contemporain Telemann, dont on célèbre cette année le 250[e] anniversaire de la mort, avec Consonance (dir. François Bazola) dans un concert où culmineront les concertos pour 3 et 4 claviers.

Pour le troisième week-end, Diabolus in Musica (dir. Antoine Guerber), en contre-chant avec le quatuor de saxophones Machaut, fait revivre le 27 octobre la *Messe de Notre Dame* de Guillaume de Machaut, l'un des sommets de l'Ars Nova. Le 28 octobre, le festival donne carte blanche à sa marraine, Natalie Dessay. Le soprano a choisi de nous emmener en voyage dans le monde germanique, du côté de Schubert, Mendelssohn et Brahms, avec la complicité de Philippe Cassard (piano) et de Thomas Savy (clarinette). Le concert de clôture, le 29 octobre, est placé sous le signe de la fête : non sans un grain de folie, le bandonéoniste italien Mario Stefano Pietrodarchi et l'ensemble allemand Cappella Gabetta (dir. Andrés Gabetta) font se rencontrer la virtuosité des concertos de Vivaldi avec la sensualité du tango argentin d'Astor Piazzolla. Concerts d'automne est très attaché à ce dialogue entre les cultures et à la liberté d'interprétation, qui sont ses deux signatures.

Enfin, la nouvelle édition n'oublie pas les *apartés*. Outre un concert d'improvisations avec le pianiste Karol Beffa, le récital du claveciniste Sébastien Wonner en complicité avec le Grand Théâtre de Tours, les rencontres avec les artistes, les conférences et les films, le festival lance en 2017 le cycle *Tremplin* avec de jeunes talents, en partenariat avec le Conservatoire à rayonnement régional Francis-Poulenc. Chaque samedi après-midi, le public est convié à l'Hôtel Goüin pour un concert de poche, confié aux grands artistes de demain.

Comme toujours, nous espérons vous offrir une palette de couleurs aussi variée que les lumières d'automne sur les rives de la Loire !

ALESSANDRO
DI PROFIO
Directeur artistique

LES CONCERTS

Bach & Zelenka

Collegium 1704

Václav Luks	direction
Jana Anýžová	premier violon
Markéta Knittlová	violons I
Magdalena Malá	
Jan Hádek	
Erik Dorset	
Simona Tydlitátová	violons II
Martina Kuncl Štillerová	
Veronika Manová	
Josef Žák	
Michal Dušek	altos
Ivan Iliev	
Eleonora Machová	
Libor Mašek	violoncelles
Hana Fleková	
Luděk Braný	contrebasse
Katharina Andres	hautbois
Petra Ambrosi	
Jane Gower	basson
Elina Albach	orgue

Collegium Vocale 1704

Aleksandra Lewandowska *	sopranos
Kamila Zbořilová	
Aleksandra Turalska	
Anne-Kathryn Olsen	
Aneta Petrasová *	altos
Marta Fadljevičová	
Daniela Čermáková	
Jan Mikušek	
Václav Čížek *	ténors
Čeněk Svoboda	
Tomáš Lajtkep	
Hasan El-Dunia	
Jaromír Nosek *	basses
Michał Dembiński *	
Martin Vacula	
Dominik Kujaw	

* solistes

Le concert de Collegium 1704 bénéficie de l'aimable soutien du Ministère de la Culture de la République tchèque

MINISTRY OF CULTURE CZECH REPUBLIC

Concert enregistré par France Musique

Johann Sebastian Bach
Messe en sol mineur BWV 235

Kyrie eleison	chœur
Christe eleison	solistes
Kyrie eleison	chœur
Gloria	chœur
Gratias agimus tibi	basse
Domine Fili unigenite	alto
Qui tollis peccata mundi	ténor
Cum sancto Spiritu	chœur

Jan Dismas Zelenka
Missa omnium sanctorum ZWV 21

Kyrie eleison	chœur
Christe eleison	ténor
Kyrie eleison	chœur
Gloria	chœur
Qui tollis peccata mundi	soprano
Quoniam	chœur
Quoniam II	alto
Cum sancto Spiritu I	chœur
Cum sancto Spiritu II	chœur
Credo	chœur et solistes
Sanctus	chœur
Benedictus	chœur
Osanna	chœur
Agnus Dei	chœur et basse
Dona nobis pacem	chœur et solistes

De Bach à Zelenka. Deux messes bien mystérieuses

Olivier Rouvière

L'ensemble tchèque Collegium 1704 – dont le nom sera plus loin élucidé – réunit en une seule soirée les deux compositeurs qui l'ont fait remarquer en France, Johann Sebastian Bach (1685-1750) et Jan Dismas Zelenka (1679-1745), à travers deux messes à peu près contemporaines mais bien mystérieuses. On n'en connaît en effet ni la destination, ni les circonstances de composition et on ne sait pas même si elles furent créées à leur époque.

Même s'il finit par préconiser l'emploi de la langue allemande durant l'office ordinaire, afin que les fidèles puissent adhérer en toute connaissance de cause à la parole divine, Luther n'était nullement opposé à l'emploi du latin et du grec à l'église, notamment lors des célébrations exceptionnelles. Aussi, bien qu'appartenant à l'église réformée et composant essentiellement pour des villes rattachées à la tradition luthérienne, notamment durant les dernières années de sa vie, à Leipzig (à partir de 1723), Bach a laissé un certain nombre d'œuvres liturgiques sur des textes latins. Car, si la Saxe, dont fait partie Leipzig, avait vu naître la Réforme, elle n'en était pas moins placée, en ces années-là, sous la férule d'un prince officiellement catholique, Frédéric-Auguste dit « le Fort » s'étant converti à ce rite en 1696 afin de pouvoir revendiquer la couronne de Pologne. À Leipzig, les deux cultes coexistent donc, tout comme dans la production de Bach, qui a sans doute écrit davantage de pièces en latin qu'il ne nous en est parvenu. Les plus célèbres sont le *Magnificat* (1723), la *Messe en si mineur* (complétée dans les derniers mois de son existence) et un groupe de quatre messes dites « brèves » qu'on date, faute de mieux, de la décennie 1735-1744.

Ces messes brèves ressortissent plus exactement au modèle de la « messe luthérienne », dont le texte se limite au *Kyrie* et au *Gloria* – ce qui était d'ailleurs le cas aussi de la *Messe en si mineur* dans sa version primitive de 1733. Ces messes auraient-elles fait partie du même corpus ? Auraient-elles pu servir, en quelque sorte, d'esquisses à la *Messe en si mineur* définitive, que Bach dédia au prince électeur de Saxe dans l'espoir de se faire nommer compositeur de la cour ? Ont-elles été destinées à la chapelle catholique de Dresde (pour laquelle écrivait aussi Zelenka) ?

En l'absence de preuves concrètes, on en est réduit aux conjectures. Seuls les autographes des messes en *sol* majeur et *la* majeur ont été conservés, les autres (dont celle exécutée ce soir) ne subsistant que sous la forme d'une copie réalisée en 1748 par un élève de Bach. Ces quatre messes forment néanmoins un groupe homogène, offrant toutes la même structure : chacune compte trois chœurs (*Kyrie, Gloria, Cum sancto Spiritu*) encadrant trois pages pour solistes (des airs pour trois d'entre elles, deux airs et un duo pour la *Messe en* sol *majeur*). Enfin, elles partagent une autre caractéristique avec la *Messe en si mineur* : ce sont, intégralement, des œuvres « de parodie », c'est-à-dire utilisant des musiques préexistantes, en l'occurrence extraites d'une poignée de cantates sacrées sur textes allemands.

L'adaptation ne s'est pas faite de façon mécanique mais a nécessité un très fin travail, ce qui ne plaide donc pas pour l'hypothèse d'une réutilisation hâtive : si Bach a repris certaines pages anciennes – datant presque toutes de 1726 – c'est parce qu'il voulait en faire ressortir l'unité d'inspiration ou parce qu'elles véhiculaient un message (rhétorique ou affectif) propre à caractériser sa nouvelle production.

Le chœur initial de la **Messe en sol *mineur*** BWV 235 constitue l'adaptation du chœur d'ouverture de la cantate *Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben*, BWV 102, du 25 août (dixième dimanche après la Trinité) 1726. Une page assez sombre, à travers laquelle est évoquée la sévérité de Dieu devant l'incroyance. Dans le nouveau contexte, le caractère menaçant de la musique se change en profonde contemplation (le suppliant *Herr* de la cantate d'origine devenant *Kyrie*), avec ces lignes vocales en aplats enjolivées par les hautbois, qui, peu à peu, quittent l'unanimité pour s'individualiser avec force mélismes et hoquets, selon le style du motet. La forme tripartite avec reprise s'impose encore davantage que dans la BWV 102, car elle permet de mettre en valeur la belle imitation centrale du *Christe Eleison*, confiée aux solistes (alto/soprano/basse/ténor).

Le second chœur fait d'abord contraste, de par sa nerveuse motricité et ses effets dynamiques, scandés par de puissants accords. Mais l'on y retrouve la même liberté dans l'individualisation des diverses voix, le même jeu sur les textures et la même forme tripartite. La musique en est adaptée du chœur initial de la cantate *Alles nur nach Gottes Willen*, BWV 72, composée pour le troisième dimanche après la Trinité, en juin 1726. L'adaptation d'un contexte à l'autre apparaît ici plus naturelle : dès l'origine, il s'agissait d'un chœur d'affirmation et de louanges (« Qu'il en soit toujours selon la volonté de Dieu ») – convenant à un *Gloria*. Les vocalises de sopranos s'adaptent à l'exclamation *Gloria*, celles des basses au *Laudamus te*, les extatiques tenues des altos (d'abord conçues pour évoquer le « ciel nuageux ») ajoutent de la grandeur aux mots *in excelsis*, l'écriture canonique souligne l'unanimité d'*Et in terra pax*, etc. Les quatre derniers numéros proviennent tous de la même cantate : *Es wartet alles auf dich* (« Ils espèrent tous de toi »), BWV 187, composée entre les deux précédentes, pour le septième dimanche après la Trinité de 1726. Des cinq numéros musicaux que compte cette cantate (si l'on exclut les récitatifs), Bach n'a rejeté que le choral final, dont la musique, selon les principes luthériens, apparaissait interdépendante du texte. Le chœur initial de la cantate clôt désormais la messe, tandis que deux des trois airs restent confiés à leurs voix d'origine (alto, basse), le dernier seulement passant du soprano au ténor (la *Messe en* sol *mineur* ne comprend donc pas de numéro soliste pour soprano).

Second air de la cantate, l'air de basse « Darum sollt ihr nicht sorgen » (« Ne vous inquiétez donc pas ») faisait s'exprimer la voix de Dieu, calme et péremptoire, à nouveau dans le ton de *sol* mineur. Il devient ici assez logiquement le *Gratias* chantant la gloire du Roi du ciel.

Le premier air de la cantate, l'air d'alto « Du Herr, du krönst allein das Jahr mit deinem Gut » (« C'est toi, Seigneur, Toi seul qui combles l'année de tes biens »), devient le second de la messe (le seul en mode majeur), *Domine Fili unigenite*, adressé au Fils de Dieu : une prière sur un rythme rappelant le menuet, dans laquelle le hautbois accompagne tantôt la soupirante partie de cordes, tantôt la voix. Ici encore, on note une adaptation habile : les fluides coloratures sur *krönst* (« tu combles ») signalent désormais le *Domine* ; tandis que les tenues ferventes affectées au *Gut* (« le Bien ») auréolent désormais le *Christe*. La seconde partie de l'air, *Agnus Dei*, génère une ornementation fleurie, tandis que la reprise de la première partie (da capo) se fait sur un nouveau texte, *Qui tollis*.

Le dernier air de la cantate, *Gott versorget alles Liebe* (« Dieu pourvoit à la vie ») en *ut* mineur est aussi celui de la messe, *Qui tollis peccata nobis*, mais passe du soprano au ténor. Très recueilli, il fait contraster une puissante partie de continuo en rythme pointé (bien adaptée au basson) avec un Adagio planant de hautbois, non doublé par les cordes, que va reprendre le chanteur. Cette mélodie respecte d'abord le caractère de supplique du morceau d'origine (*miserere nobis*),

mais s'anime dans une seconde partie en rythme ternaire. L'air ne comprend pas de da capo, tandis que, dans la cantate, seule la ritournelle était reprise.

L'ultime numéro de cette messe reprend le premier chœur de la cantate BWV 187 (dans la même tonalité) : consacré au miracle de la multiplication de pains, le chœur original, exprimait par une polyphonie dense mais variée (l'entrée des voix s'y fait de façon inhabituelle : alto/soprano/basse/ténor), scandée par une basse en notes régulières et d'épisodes concertants pour deux hautbois, l'attente pleine d'espoir du peuple élu. Le second vers procédait à un contrepoint plus canonique (en dépit d'une succession des registres là aussi originale : basse/ténor/alto/soprano), illustrant l'intervention divine, garante de l'ordre. Bach reprend la juxtaposition de ces deux sections, écourtant cependant la longue ritournelle introductive et enrichissant encore la fugue finale.

Bach connaissait-il Zelenka ? Son fils aîné, Carl Philip Emmanuel, l'affirme, précisant qu'il goûtait fort sa musique – ce qui n'a rien d'invraisemblable. Les deux compositeurs, nés à seulement six ans d'écart, écrivirent fréquemment pour les mêmes cours, notamment celle de Dresde, où Zelenka fit l'essentiel de sa carrière. Né à Louňovice, dans les environs de Prague, formé par son père organiste, Jan Dismas poursuivit ses études dans l'un des collèges jésuites de la capitale tchèque où, en 1704, fut créé son premier oratorio, *Via laureata magnis virtutum*, dont seul le livret a survécu. C'est pourquoi cette date emblématique de 1704 a été choisie par le Collegium de Václav Luks, qui s'est entre autre attaché à ressusciter la musique de son lointain prédécesseur.

Dès 1710, la Hofkapelle de Dresde rémunère Zelenka comme joueur de *violone* (la contrebasse de l'époque, instrument auquel le musicien resta toujours attaché) et, l'année suivante, il compose une *Messe à Sainte Cécile* pour la catholique Hofkirche. Durant les années 1716-1719, il perfectionne sa formation, passant par Vienne et accomplissant peut-être le traditionnel voyage en Italie. À partir de 1720, il écrit régulièrement pour la chapelle royale de Dresde, sous l'autorité du maître de chapelle Johann David Heinichen. Entre 1720 et 1730, l'opéra de Dresde ayant fermé, l'attention des commanditaires et du public se tourne vers la musique religieuse, où brille Zelenka : son oratorio *Saint Venceslas*, donné à Prague en 1723, pour le couronnement de l'empereur Charles VI d'Autriche comme roi de Bohême, remporte davantage de succès que l'opéra que Johann Joseph Fux (*Kapellmeister* de Vienne) écrit pour la même occasion.

Zelenka a donc toutes les raisons d'aspirer à la succession d'Heinichen, qui disparait en 1729 et dont il assume concrètement la charge durant les années qui suivent. Hélas pour lui, Frédéric-Auguste décède en 1733 ; son fils et successeur Frédéric-Auguste II de Saxe fait rouvrir l'opéra de Dresde et, en même temps qu'une importante troupe de chanteurs italiens, engage le très populaire Johann Adolf Hasse (et son épouse, Faustina Bordoni), qu'il nomme également maître de chapelle. À cette époque, Zelenka brosse un certain nombre d'airs italiens tout en continuant à alimenter la chapelle royale en partitions mais il n'obtient pas de véritable poste officiel, et à l'instar de Bach, n'a pas l'occasion d'écrire pour l'opéra.

À partir de 1741, il semble ne plus composer que pour lui-même. Il décède de la goutte le 23 décembre 1745. Heureusement, sa protectrice, Marie-Josèphe d'Autriche, épouse de l'Électeur de Saxe, veillera à ce que la plupart de ses œuvres soit archivée.

Zelenka a laissé plus de 250 opus dont la grande majorité relève de la musique religieuse, à

côté de quelques célèbres œuvres instrumentales. S'il a écrit des messes tout au long de sa vie (près d'une vingtaine), il paraît vouloir ériger, au fil de ses cinq dernières années, une sorte d'imposant testament musical sous la forme de six grandes *missae utimae* (« messes ultimes »). Trois seulement nous sont parvenues : la *Missa Dei Patris*, ZWV 19 (1740), la *Missa Dei Filii,* ZWV 20 (sur le modèle des « messes brèves », 1741) et la *Missa Omnium Sanctorum*, ZWV 21, qui porte aussi le titre de *Missa ultimarum sexta* (« Sixième des dernières messes »). Les messes n° 3, 4 et 5 ont disparu ou n'ont pas été composées. Il est d'ailleurs peu probable qu'aucune ait été exécutée du vivant de Zelenka, car les trois messes subsistantes outrepassent les proportions alors prescrites par la cour de Dresde pour une messe chantée (moins de 45 minutes).

Exubérantes, colorées, dramatiques, ces œuvres partagent de nombreux points communs : l'ampleur des proportions, l'effectif requis (chœur à quatre voix et quatre solistes, tous masculins, à l'époque, accompagnement à quatre parties principales – violons I et II, altos, basses –, exigeant deux hautbois concertants, basson et contrebasse), le mélange d'écritures galante et savante. Le style de Zelenka, dont la messe ultime donne un exemple éloquent, paraît se souvenir de celui de Fux et des musiciens napolitains (Scarlatti et, surtout, Durante) : il parvient à une étonnante fusion entre contrepoint et caractérisation théâtrale.

Contrairement au *Kyrie* de Bach, celui de la ***Missa Omnium Sanctorum*** se subdivise en trois mouvements distincts. Avec ses gammes dévalées par les cordes, le premier *Kyrie* est essentiellement dévolu au chœur homophonique. Le *Christe eleison*, comme il est souvent d'usage dans les messes baroques, prend la forme d'un air, mais pour ténor (et non pour soprano ou alto, comme on s'y attendrait) : son aspect galant (accentué par la basse en notes répétées, les vocalises, *messe di voce* et la cadence) se voit contrebalancé par de soudaines modulations, des intensifications dynamiques et des trémolos aux cordes graves. Le second *Kyrie* esquisse la forme d'une fugue apparemment canonique (soprano/alto/ténor/basse), mais au dessin mélodique rendu capricieux par de hardis intervalles, et, à nouveau, comme dans la plus grande partie de la messe, par des interventions grondeuses des cordes.

On va retrouver ces batteries *staccato* en ponctuation du *Gloria*, vaste chœur concertant introduit par une ritournelle où brillent les hautbois et vivifié par de nombreuses interventions solistes, en duo ou en trio. Le ténor – qui ne disposera plus d'aria par la suite – s'émancipe une dernière fois sur les mots *Domine Deus, rex caelestis*, richement ornementés.

Le *Qui tollis* prend la forme d'un air bipartite de soprano : la présence d'une cadence compense l'inquiétude introduite par le dernier vers (*Miserere nobis*).

Viennent ensuite quatre numéros reliés par paires : pour chacun des versets suivants, un chœur bref introduit un morceau plus développé, au climat contrastant. Ainsi, le premier *Quoniam*, très dramatique s'oppose à la seconde version du même texte (*Quoniam* II) : une aria d'alto, qui ne déparerait pas un opéra de Hasse et culmine sur de longs mélismes enguirlandant amoureusement le nom de *Jesu*, auquel est dédié la longue coda. Le premier *Cum sancto Spiritu* en *tutti* conduit pour sa part à une seconde version du même texte, une fugue (alto/soprano/basse/ténor), au cours de laquelle chaque voix, y compris instrumentale, se voit offrir l'occasion de briller.

Afin d'unifier le long texte du *Credo*, Zelenka a choisi de ne pas le diviser en sections indépendantes, optant pour la forme *durch-*

komponiert. La gageure consistait à conserver la puissance expressive, la variété d'images du texte, tout en bâtissant une imposante arche musicale d'un seul tenant. Un rôle unificateur et moteur essentiel est donc confié à la théâtrale ritournelle introductive en *la* mineur, que l'on va retrouver tout au long du morceau, tantôt sous une forme presque complète, tantôt par fragments. Les incidences les plus développées de cette ritournelle permettent d'individualiser cinq sections principales.

Tout d'abord un *Credo* essentiellement dévolu au chœur mais que les solistes s'approprient peu à peu ; après un bref insert de la ritournelle, c'est la basse seule qui chante le vers *Qui propter nos homines*. La seconde section procède à un brusque apaisement du tempo et du rythme, pour un *Et incarnatus* en apesanteur confié au quatuor de solistes. Après le retour de la ritournelle, nouveau contraste dramatique pour le *Crucifixus* choral : ici, Zelenka joue magistralement de la basse harmonique, qui, tantôt disparaît totalement, laissant le chœur chanter *a cappella*, tantôt, au contraire, s'affirme pesamment, par exemple pour souligner l'affliction d'*Et sepultus est*, repris piano à l'unisson. Retour de la ponctuation instrumentale et de tout l'effectif pour l'*Et resurrexit* : à l'inverse du principe de raréfaction qui présidait au mouvement précédent, Zelenka joue ici, de façon assez humoristique, le jeu de la prolifération. Ainsi, différentes sections du vers *Qui cum Patre et Filio, simul adoratur et conglorificatur* sont attribuées à diverses voix se fondant et se répondant en un foisonnant contrepoint. La référence à l'*Ecclesiam* (« l'Eglise ») est logiquement confiée à la voix de soprano, puis le caractère madrigalesque de ce passage s'accentue encore pour la poignante peinture de la résurrection des morts. La dernière section, *Et vitam venturi,* retrouve un style plus abstrait : il s'agit d'une double fugue dans laquelle l'*Amen* s'enchâsse au vers précédent, avant que la ritournelle d'origine ne conclue ce vaste polyptique.

Vient ensuite un triptyque élaboré. Le *Benedictus* réserve sans doute la plus merveilleuse surprise de toute la messe : sur une simple basse de quatre notes et un accompagnement hypnotique des cordes, les voix de femmes procèdent à une cantillation en valeurs longues du texte, sur le mode grégorien. Un procédé qui rappelle irrésistiblement le lointain modèle de la *Sonata sopra Sancta Maria* des *Vêpres* de Monteverdi. À l'inverse, ce sont les voix d'hommes qui entonnent d'abord l'*Hosanna* fugué.

Un dernier triptyque clôt la messe : le premier *Agnus Dei* est un chœur figuré à l'expressivité bien italienne, avec ses diverses voix (chorales et instrumentales) se faisant écho sur un continuo anguleux. S'y enchaîne un arioso bipartite de la basse, abondant en contretemps et sur un continuo tout aussi claudicant, où l'on retrouve ce goût des intervalles emphatiques si typique de Zelenka. Ce dessin mélodique ne doit rien au hasard puisqu'après une cadence suspensive, revient soudain la capricante musique conçue pour le second *Kyrie*, ici adaptée au vers *Dona nobis pacem*. Chez Zelenka, l'inquiétude ne rôde jamais très loin de l'exultation…

© Simon Fowler licensed to Virgin Classics

Soirée Haendel

Philippe Jaroussky	contre-ténor
Ensemble Artaserse	
Raul Orellana Petr Růžička Guillaume Humbrecht Patrick Oliva	*Konzertmeister* et violon violons I
José Manuel Navarro Koji Yoda Paula Waisman Katia Krasutskaya	violons II
Marco Massera Iñigo Aranzasti Pardo	altos
Elisa Joglar Ruth Verona	violoncelles
Guillaume Arrignon	contrebasse
Marc Wolff	archiluth
Guillaume Cuiller Vincent Blanchard	hautbois
Évolaine Kinert	basson
Yoko Nakamura	clavecin

Georg Friedrich Haendel

Radamisto HWV 12
Ouverture

Flavio, re de' Longobardi HWV 16
Son pur felice...
Bel contento — *Guido*

Concerto op. 6 n° 1 : IV (Allegro)

Siroe, re di Persia HWV 24
Son stanco, ingiusti Numi…
Deggio morire oh stelle ! — *Siroe*

Concerto op. 6 n°8 : III (Grave) et III (Andante allegro)

Imeneo HWV 41
Se potessero i sospir miei — *Tirinto*

Concerto op. 6 n° 4 : III (largo) et IV (allegro)

Radamisto
Vieni d'empietà mostro crudel...
Vile, se mi dai morte — *Radamisto*

Concerto op. 6 n° 2 : III

Giustino HWV 37
Chi mi chiama alla gloria...
Se parla nel mio cor — *Giustino*

Concerto op. 6 n° 6 : II

Concerto op. 3 n° 3 : (largo)

Tolomeo, re d'Egitto HWV 25
Inumano fratel...
Stille amare — *Tolomeo*

Concerto op. 6 n°4 : I et II

Radamisto
Ombra cara — *Radamisto*

Concerto op. 3 n° 3 : III

Flavio
Privarmi ancora dell'amata beltà?...
Rompo i lacci — *Guido*

Georg Friedrich Haendel. Airs d'opéra*

David Vickers

Haendel produisit trente-cinq opéras pour la scène londonienne entre 1711 et 1741. Nombre d'entre eux connurent des succès mitigés, et il n'y a pas toujours concordance, quant aux qualités de ses meilleures œuvres lyriques, entre leur fluctuante réussite au box-office durant sa carrière chaotique et le consensus de la critique moderne. En effet, le renouveau progressif de ses opéras tant au théâtre que dans les studios d'enregistrement au cours du siècle écoulé – renouveau qui s'est accéléré ces dernières décennies – fait que même le plus obscur ou le moins couronné de succès d'entre eux est désormais accessible au public moderne. Les échecs comme *Ezio* et *Serse* (l'un et l'autre ne firent l'objet que de cinq représentations avec Haendel, qui jamais ne les reprit) sont mieux connus et plus populaires de nos jours qu'à aucun autre moment de leur histoire. Après trente années d'activité lyrique dans la cité, Haendel devait ensuite concentrer son énergie de compositeur et de producteur sur les représentations en concert d'œuvres anglaises en langue vernaculaire – principalement, mais pas exclusivement, des oratorios. Aucun récital ne saurait à lui seul restituer pleinement ce qu'il y a de si particulier chez Haendel compositeur d'opéras, mais ce florilège d'airs empruntant à dix ouvrages différents confirme combien ceux qu'il écrivit pour Londres sont une inépuisable mine d'or sur le plan de l'invention musicale et dramatique.

Lorsque, en 1720, Haendel composa *Radamisto*, la gestion de l'opéra italien à Londres avait été transformée par l'établissement récent de la Royal Academy of Music, compagnie en forme de société par actions fondée par un groupe de soixante-treize aristocrates et confortée par une dotation annuelle de George Ier. Recruté en tant que *Master of the orchestra* rémunéré, Haendel y fit donner, quelques semaines après le début de leur saison inaugurale, un *thriller* dynastique traitant des répercussions politiques, militaires et émotionnelles de la passion du tyran Tiridate pour Zenobia, l'épouse du héros Radamisto (Tiridate étant déjà marié à la sœur de Radamisto, Polissena). D'abord chanté par le soprano Durastanti, le rôle titre fut remanié, quand l'opéra fut repris en décembre, pour le castrat Senesino nouvellement arrivé. Dans **« Ombra cara »**, Radamisto pleure amèrement l'apparent suicide de son épouse Zenobia et jure de la venger (la musique, sur fond de contrepoint des cordes et de plainte du basson, fut transposée vers le bas pour Senesino, de *fa* mineur à *ré* mineur). Il s'avère que Zenobia a survécu mais qu'elle a été capturée par Tiridate ; Radamisto déguisé s'introduit dans le camp ennemi, tire son épée et défie le scélérat – ce moment propice à un transport héroïque incita Haendel à composer une section supplémentaire à l'intention de son nouveau *primo uomo* : la monstrueuse cruauté de Tiridate est dénoncée dans un combatif récitatif accompagné, lequel enchaîne sur un air belliqueux où tension harmonique et agitation des cordes sont d'une intense vigueur («Vieni, d'empietà mostro crudele […] **Vile, se mi dai vita** »). Polissena intervient pour empêcher l'effusion de sang entre son frère et son époux, puis Tiridate condamne Radamisto à mort, à moins que Zenobia ne se donne à lui ; dans un pathétique Largo, « Qual nave smarrita » (de nouveau transposé pour Senesino, de *sol* majeur à *mi* majeur), Radamisto déplore leur cruel destin.

Flavio, re de' Longobardi (1723) mêle anti-héroïsme plein d'ironie et manigances politico-comiques, quiproquos amoureux et moments de sombre tragédie personnelle. Le premier air du personnage de Guido, le *primo uomo*, est l'enjoué **« Bel contento »** avec ses cascades de triolets – l'expression d'un amour comblé à un stade si précoce de l'acte I ne peut qu'annoncer de futures calamités, et de fait les événements très vite s'intensifient lorsque le père de Guido, Ugone, se lance dans une mortelle querelle avec Lotario, le père d'Emilia. Le tour de force tourmenté **« Rompo i lacci »** traduit le dilemme angoissé d'un Guido devant trahir sa bien-aimée en complotant l'assassinat de son père (fureur et précipitation des cordes en *sol* mineur), tout en réalisant qu'il est incapable de vivre sans l'amour d'Emilia (sublime section centrale, Largo, faisant entendre un hautbois solo sur la douce pulsation des accords en *mi bémol* majeur des cordes). C'est en revanche une tonalité tragique de désespoir et d'emportement face à l'injustice qui domine l'émouvante scène de prison au dernier acte de *Siroe, re di Persia* (1728). Injustement condamné à mort par un père qu'induit en erreur son affection pour un autre fils, moins vertueux, l'innocent Siroe chante un plaintif récitatif accompagné (**«** Son stanco, ingiusti Numi **»**), puis un air empreint d'une éloquente épouvante (**« Deggio morire, o stelle »** indiqué Larghetto e staccato, d'une instrumentation expressive à cinq parties de cordes dans la tonalité des plus inhabituelles de *si bémol* mineur). *Tolomeo, re d'Egitto*, produit à la fin de la même saison, offre un autre magnifique soliloque au paroxysme émotionnel du dernier acte. Exilé à Chypre, Ptolémée Lathyrus s'est déguisé en berger pour échapper à sa mère, la criminelle reine Cléopâtre III ; découvert par le fourbe Araspe, il est alors emprisonné et condamné à boire le poison. Formulant d'amers reproches à l'encontre de son frère, de sa mère, du déloyal roi de Chypre et de l'engouement malvenu de la princesse Elisa, tout en regrettant de ne pouvoir être uni dans le bonheur à sa bien-aimée Seleuce, le rebelle Tolomeo avale le poison (récitatif accompagné **«** Inumato fratel **»**) et perd connaissance, les battements de son cœur vacillant étant suggérés par les cordes dans l'air **« Stille amare, già vi sento »**.

Dans *Ezio* (1732), sur un livret de Métastase, la jalousie déplacée de l'empereur romain Valentinien III à l'encontre du populaire général Aetius (qui vient de défaire *Attila, roi des Huns*) est manipulée par le patricien et dissimulateur Maximus. Pour compliquer l'intrigue dramatique, le héros vertueux et la fille du traître, Fulvia, sont promis l'un à l'autre, l'imbroglio politique et amoureux commençant à se démêler dans la deuxième scène de l'opéra, quand le bonheur de revoir Fulvia ressenti par Ezio, de retour à Rome, est terni par la nouvelle assenée par Massimo : l'empereur la désire pour lui-même. Si Fulvia redoute qu'Ezio ne l'abandonne aux bras du tyran, il la rassure avec insouciance, persuadé de pouvoir tout arranger à l'amiable avec l'empereur, et lui demande de ne penser qu'à son amour pour elle (tendre **«** Pensa a serbarmi, o cara **»** sur tempo de sicilienne, débutant sur voix non accompagnée et basse continue avant que l'ensemble des cordes ne vienne subtilement sous-tendre et renforcer un climat de douce expressivité). Quand nous croisons pour la première fois le rôle titre de Giustino (1737), il ne s'agit encore que d'un jeune et humble laboureur ; or tandis qu'il travaille aux champs, la déesse Fortune lui rend visite et lui

* Texte tiré de l'enregistrement discographique *The Händel Album* (2017). Avec l'aimable autorisation de Warner Music.

révèle qu'il est destiné à de plus grandes choses (il est en réalité l'empereur légitime de Byzance). Il répond avec un goût enjoué de l'aventure dans un récitatif accompagné plein d'entrain (**« Chi mi chiama alla gloria ? »**) suivi d'un air brillamment extraverti (**« Se parla nel mio cor »**) dont le revigorant *ritornello* de conclusion conduit directement à ce que, arrivant à point nommé, il empêche que la princesse Leocasta ne se fasse massacrer par un ours.

Plusieurs des derniers opéras londoniens de Haendel sont des comédies ayant pour protagonistes des antihéros. *Serse* (1738) se passe durant la désastreuse expédition de Xerxès, roi de Perse, pour conquérir la Grèce. Du fait de son obsession lascive pour Romilda, que son frère Arsamene aime en secret, le lunatique Xerxès entend faire en sorte qu'il tombe plutôt dans les bras d'Atalanta, soeur de Romilda. Arsamene proclame résolument qu'il n'acceptera que Romilda pour épouse, la musique de Haendel, reflet de cette confrontation bien que des plus économes, révélant clairement qu'Arsamene n'avait que trop tardé à dire à son frère le fond de sa pensée (**« Sì, la voglio e l'otterrò »**). *Imeneo* (1740) offre une approche ironique de la légende d'Hymen, dieu grec du mariage, telle que relatée dans le commentaire de Servius sur l'Énéide de Virgile. Haendel réalisa sa première esquisse de la partition en septembre 1738, puis la mit de côté au moment de reprendre son ambitieux projet d'un oratorio de grande envergure, *Saul*. Le chevauchement entre la composition de ce drame biblique en musique et l'esquisse préliminaire d'*Imeneo* pourrait expliquer pourquoi plusieurs airs de l'opéra furent élaborés sur une musique déjà destinée à figurer dans *Saul* : l'air de Tirinto **« Se potessero i sospir' miei »** est un remaniement élaboré de **« O Lord, whose mercies numberless »** de David. Au lieu de David le harpiste cherchant à apaiser la rage violente de Saül, le jeune Athénien Tirinto répond par des pleurs à une terrible nouvelle : les vierges envoyées pour prendre part aux mystères d'Éleusis en l'honneur de Cérès ont été capturées par des pirates ; il ne songe qu'à retrouver Rosmene, sa fiancée enlevée, et souhaite que ses soupirs puissent contraindre les flots à faire revenir son bateau vers lui (l'allusion musicale à cette image, adroitement dépeinte aux cordes, est l'une des différences significatives de la manière dont le matériau est utilisé dans *Saul*). *Imeneo* connut plusieurs étapes de drastique recomposition avant d'être finalement produit durant la saison lyrique suivante de Haendel – sa toute dernière, en 1740-1741 –, après quoi plus jamais il ne fit représenter en version scénique un autre opéra à Londres.

Dimanche 15 octobre
Église Notre Dame La Riche
Ensemble Jacques Moderne | **Joël Suhubiette**

VÊPRES ROMAINES

© C. Proust

Ensemble Jacques Moderne

Joël Suhubiette	direction
Cécile Dibon	sopranos
Cyprile Meier	
Juliette Perret	
Julia Wischniewski	
Gabriel Jublin	altos
Sophie Toussaint	
Marc Manodritta	ténors
Guillaume Zabe	
Didier Chevalier	basses
Matthieu Le Levreur	
Rémi Cassaigne	théorbe
Hendrike Ter Brugge	violoncelle
Emmanuel Mandrin	orgue

Ce programme a reçu le soutien de la Spedidam et de l'Adami

Pietro Paolo Bencini	**Deus in adjutorium** (Psaume 70) chœur et basse continue
	Dixit Dominus (Psaume 109) double chœur
Alessandro Scarlatti	**Laudate, pueri, Dominum** (Psaume 112) 5 soli, chœur
Pietro Paolo Bencini	**Beatus vir** (Psaume 111) soprano et alto solo, chœur
Alessandro Scarlatti	**Lauda Jerusalem** (Psaume 47) chœur
Pietro Paolo Bencini	**Ave maris stella** (Hymne) soprano solo, chœur
Alessandro Scarlatti	**Magnificat** (Canticum) 5 soli, chœur

La splendeur musicale de la Rome baroque
Pietro Paolo Bencini et Alessandro Scarlatti

Luca Della Libera

Au cours de la période allant des années 1650 aux années 1720, Rome vécut l'un des moments de splendeur musicale les plus importants de son histoire. Dès le début du XVII[e] siècle, il s'était créé à Rome une situation particulière due aux grandes productions lyriques sponsorisées par la famille Barberini d'une part, et à l'organisation définitive de chapelles musicales fixes comprenant des chanteurs salariés d'autre part. Dans la seconde moitié du XVII[e] siècle, cette situation va se trouver renforcée par la production d'une immense – et encore aujourd'hui méconnue – masse de musique sacrée se caractérisant par une organisation sonore de plus en plus riche et adaptée à la dimension spectaculaire de la liturgie, et par l'affirmation de quelques grandes familles nobles, liées d'une façon ou d'une autre à la cour papale, qui représentent, dans les faits, le véritable moteur du mécénat musical romain.

Dans un contexte aussi foisonnant, le calendrier liturgique rythmait les nombreuses occasions où l'on organisait à Rome des exécutions de musique sacrée : d'une part, les musiques accompagnant les offices de tous les jours, et d'autre part les musiques dites « extraordinaires », conçues pour des liturgies particulièrement solennelles, comme la consécration d'une église, la Semaine Sainte ou Noël. À cette catégorie appartient aussi toute une série d'autres occasions éphémères : les liturgies en remerciement d'un événement précis, tel une victoire militaire, les célébrations pour une naissance ou un mariage important, ou les commémorations pour un défunt de haut rang.

Le concert d'aujourd'hui propose la reconstitution d'un office des vêpres, l'un des moments les plus importants de la liturgie des Heures, qui prévoyait une succession de psaumes et d'antiphonies pour s'achever avec le *Magnificat*.

Dans le très large catalogue de musique composée par Alessandro Scarlatti (Palerme, 1660-Naples, 1725) comprenant opéras, oratorios, cantates et pièces instrumentales, la musique sacrée paraît être, d'un point de vue quantitatif, moins importante par rapport au répertoire profane. Scarlatti composa néanmoins des pièces pour l'église durant toute sa vie, même s'il ne fut pas constamment au service d'institutions religieuses. En quelques mots, le compositeur palermitain débuta comme maître de chapelle à Rome : d'abord à San Giacomo degli Incurabili (1678-1682), puis à San Girolamo della Carità (1682-1683). Il fut ensuite *vicemaestro* (maître de chapelle adjoint) à Santa Maria in Vallicella (1703-1705), puis *maestro* à la basilique de Santa Maggiore (1703-1709). Lors de ses longs séjours napolitains (de 1683 à 1702, et de 1709 à 1725, l'année de sa mort), il dirigea la Real Cappella, dans des œuvres aussi bien sacrées que profanes. On ne connaît pas les circonstances dans lesquelles il composa certains morceaux prévus dans ce programme : *Laudate pueri* et *Magnificat*. Les sources manuscrites de ces deux compositions sont tirées d'un autographe de Scarlatti, qui a appartenu au compositeur romain Pietro Terziani (1765-1831) ; on suppose que ces morceaux ont été écrits à Rome avant 1715, aucune source ne mentionnant son titre de *cavaliere* qu'il reçut du pape Clément XI précisément cette année-là. On connaît en revanche très bien le contexte de l'écriture du psaume *Lauda Jerusalem* : il fait partie du cycle des vêpres composées par Scarlatti entre 1720 et 1721 pour l'église Santa Cecilia à Rome.

Pietro Paolo Bencini est né à Rome autour de 1675. Son nom apparut pour la première fois dans la « Compagnie des musiciens de Rome » en 1690. En 1703, il fut nommé maître de chapelle à l'église allemande de Santa Maria dell'Anima. En 1705, il succéda à Alessandro Scarlatti dans les fonctions d'assistant de Giovanni Bicilli à la chapelle de la Chiesa Nuova. En 1727, il commença à diriger la chapelle musicale de San Lorenzo, où il resta jusqu'à sa mort en 1755. La production de Bencini se compose en grande partie de musique sacrée, dont la plupart est conservée à la Biblioteca Apostolica Vaticana. Bencini eut pendant longtemps une excellente réputation : plusieurs de ses manuscrits furent copiés, même après sa mort, et sa musique était encore jouée à San Pietro au début du XIX[e] siècle.

Les pièces de Bencini aujourd'hui au programme furent composées pour la Cappella Giulia, l'ensemble musical de la basilique San Pietro, qui doit son nom au pape Jules II, lequel en détermina la mission et les statuts au XVI[e] siècle. Sous la direction de Bencini, la Cappella comprenait dix-huit chanteurs dont six sopranos, quatre contraltos, des ténors et des basses. Cet effectif permettait d'ajouter un deuxième et un troisième chœurs : même s'ils se limitaient le plus souvent à doubler le premier chœur, ils enrichissaient, grâce à leur présence, la sonorité de l'espace de la basilique en produisant un effet qu'on appellerait aujourd'hui 'stéréophonique'.

Le texte du premier morceau, *Deus in adjutorium*, est la prière introductive des liturgies des Heures : il s'agit du verset tiré du Psaume 70, un appel au secours adressé à Dieu. Dans la version musicale de Bencini, c'est un morceau à 6 voix écrit en style accordal. La brève antiphonie *Laeva eius* précède le puissant psaume *Dixit Dominus*, à double chœur à 8 voix, composé presque entièrement en une écriture accordale, avec une alternance entre deux chœurs. Bencini utilise souvent des changements métriques pour caractériser le ton expressif du texte, tout en restant dans le cadre du style mesuré. Après la brève antiphonie pour contralto *Nigra sum* de Bencini, suit le *Laudate pueri* de Scarlatti à 5 voix, qui s'ouvre par un verset confié à la basse avec des figurations virtuoses pour signifier le caractère joyeux du texte. Le verset suivant *Sit nomen Domini benedictum*, à 5 voix, illustre l'un des éléments les plus intéressants de la musique de Scarlatti, à savoir la cohabitation de procédés archaïques et 'modernes' : dans ce cas, les sopranos II chantent une mélodie grégorienne tandis que les autres voix poursuivent dans un style concertant. Le verset suivant, *A solis ortu*, est confié à *Canto primo*, alto et ténor, et alterne sections imitatives et accordales. L'effectif plein à 5 voix revient avec le verset *Excelsus super omnes gentes Dominus*, tandis que *Quis sicut Dominus Deus noster* est un délicat duo entre le soprano II et le contralto. *Suscitans a terra inopem* constitue une page virtuose pour soprano, tandis que le chœur à 5 voix revient dans les versets suivants. La partie finale du psaume (*Gloria Patri*) débute avec une section soliste pour soprano solo pour revenir ensuite à l'effectif plein. Le *Beatus vir* de Bencini présente ensuite une disposition différente en ce qui concerne l'effectif : un couple de solistes (soprano et contralto) dialogue avec le chœur à 4 voix, avec des passages virtuoses en style concertant. Dans certains cas, les versets sont confiés à un seul chanteur, comme *Exortum est* et *Jucundus homo* confiés respectivement au contralto et au soprano. La maîtrise du

contrepoint de la part de Bencini est soulignée par le verset *In memoria aeterna* en style imitatif.

La seconde partie du programme s'ouvre avec la brève antiphonie de Bencini pour soprano solo *Dum esset Rex in acubito suo*, avant le psaume court à 4 voix *Lauda Jerusalem* de Scarlatti, dans lequel transparaît une atmosphère d'expressivité intime. *Ave Maris Stella* de Bencini est un hymne strophique, dans lequel alternent de délicats phrasés du soprano et de courtes interventions du chœur en style accordal.

Le texte du *Magnificat*, dans la version que l'on connaît, apparaît dans l'évangile de Luc (1, 46-55) ; il ne contient pas seulement des références évidentes à l'Ancien Testament, mais dérive clairement d'un hymne hébreux ou judéo-chrétien plus ancien. Il s'agit d'un cantique de louange à Dieu prononcé par la Vierge Marie lors de sa visite chez Elisabeth. La position musicale du *Magnificat* au sein de la liturgie est de la plus grande importance : il se chante, en effet, avec une antiphonie, à la fin des vêpres. Hormis l'ordinaire de la messe, le *Magnificat* a été le texte liturgique le plus mis en polyphonie depuis la moitié du XV^e^ siècle jusqu'à au début du XVII^e^ siècle. La large diffusion de ce texte est sans doute liée à la pratique liturgique : moment culminant des vêpres quotidiennes, le *Magnificat* en latin était chanté aussi bien dans les églises catholiques que dans les premiers temples protestants, normalement dans une version polyphonique les dimanches et les jours fériés. Les compositeurs de musique sacrée qui n'ont pas, entre le XV^e^ et le XVII^e^ siècle, écrit de *Magnificat* sont très peu nombreux. De nombreuses versions polyphoniques furent composées depuis Dufay et les compositeurs suivants apportèrent largement leur contribution avec de nouvelles versions : Victoria en composa dix-huit, Palestrina plus de trente, Roland de Lassus une centaine.

Le *Magnificat* de Scarlatti est un véritable chef-d'œuvre. Le premier verset du Cantique est un *Largo* à 5 voix d'une grande expressivité. Le verset suivant *Et exultavit*, également à 5 voix, alterne de longs mélismes imitatifs et des blocs d'accords. *Quia respexit* est un *Largo* pour soprano solo, dont le caractère intime contraste avec la vivacité de *Omnes generationes*, un *Allegro* à 5 voix au procédé par accords. Le phrasé de *Quia fecit*, pour soprano solo, est riche de longs passages mélismatiques. *Et Misericordia* est un *Largo* à 5 voix dans lequel domine encore la dimension verticale de l'écriture. Il suit *Fecit potentiam* pour soprano, contralto et ténor, basé sur des imitations continuelles entre les parties. Dans le verset *Deposuit potentes*, un *Largo* à 5 voix, il est intéressant de remarquer comment Scarlatti sonorise certains mots-clés du texte : le verbe *deposuit* avec une ample mélodie répétée entre les différentes voix, et plus loin *et exaltavit* avec des arpèges ascendants. *Esaurientes*, pour deux sopranos et ténor, est construit sur un dialogue serré entre les parties, suivi, sans interruption, par *Et misericordia*, avec un ambitus mélodique très serré, dont l'expressivité est réalisée à travers l'emploi récurrent de demi-tons descendants. Le bref *Sicut locutus est* est à nouveau à 5 voix, avec des blocs accordaux rapides : puis, dans le *Gloria Patri*, les sopranos effectuent de longs mélismes jusqu'au complexe épisode imitatif de *Sicut erat* ; un changement métrique, de binaire à ternaire, débute le dernier verset, *Et in saecula saeculorum*, tandis que l'imposant épisode imitatif de l'*Amen* de la fin est à nouveau en rythme binaire.

Vendredi 20 octobre
Église Saint-Julien
Hespèrion XXI / **Jordi Savall**

© David Ignaszewski

Folías & Canarios

Hespèrion XXI	
Jordi Savall	direction dessus de viole* basse de viole à 6 cordes**
Xavier Díaz-Latorre	vihuela & guitare
Andrew Lawrence-King	harpe baroque espagnole
Luca Guglielmi	orgue & clavecin
Xavier Puertas	violone
Pedro Estevan	percussions

* anonyme italien, *ca* 1500
** Pellegrino Zanetti, 1553

Avec le soutien de
Generalitat de Catalunya Departament de Cultura
Institut Ramon Llull

Diego Ortiz	**La Spagna**
Anonyme (CMP 121)	**Folías antiguas** improvisations
Anonyme (CMP 12)	**Folías antiguas 'Rodrigo Martinez'** improvisations
Francesc Guerau	**Mariona**
	Tarantella improvisations
Diego Ortiz	**Folía IV**
	Passamezzo antico I
	Passamezzo moderno III
	Ruggiero IX
	Romanesca VII
	Passamezzo moderno II
Pedro Guerrero	**Moresca**
Anonyme	**Greensleeves to a Ground**
Juan García de Zéspedes	**Guaracha** improvisations
Traditionnel de Tixtla	

Bernardo Pasquini	**Partite diverse di Follia** clavecin
Antonio Martín y Coll	**Diferencias sobre las Folies d'Espagne** improvisations
Santiago de Murcia	**Fandango** harpe baroque espagnole
Francisco Correa de Arauxo	**Glosas sobre 'Todo el mundo en general'**
Anonyme	**Canarios** improvisations
Antonio Valente	**Gallarda Napolitana** improvisations

Une folie communicative*

Jordi Savall, Rui Vieira Nery

La *folía* est l'une des nombreuses danses et chansons dansées d'origine populaire qui se sont développées dans la péninsule ibérique vers la fin du Moyen Âge et qui ont probablement été utilisées dans leur contexte original pendant une période assez prolongée, avant d´être assimilées ensuite par le répertoire polyphonique de cour, à la fois vocal et instrumental, à la fin du XVe et au début du XVIe siècle. Son origine portugaise est confirmée en 1577 par un influent théoricien espagnol, Francisco de Salinas, dans son traité *De musica libri septem*, et effectivement, on en trouve mention pour la première fois dans divers documents portugais de la fin du XVe siècle, entre autres dans les pièces du créateur du théâtre de la Renaissance au Portugal, Gil Vicente, dans lesquelles elle est associée à des personnages populaires, bergers ou paysans en général, occupés à danser et à chanter avec énergie (d'où son nom de « folía », qui signifie à la fois « amusement débridé » et « folie » en portugais), façon aisée d'en signaler au public le caractère social, ou encore, d'en faire la célébration d'un heureux dénouement de l'action. En outre, tout au long des XVIe et XVIIe siècles, les chroniques portugaises de l'époque font constamment référence à des groupes de paysans priés de venir danser la *folía* dans les châteaux de la haute noblesse à l'occasion de fêtes et d'événements tels que mariages et naissances.

Au début du XVIe siècle, la ligne de basse de la *folía* était déjà présente dans un certain nombre de pièces polyphoniques rassemblées dans le Cancionero de Palacio, sur laquelle plusieurs lignes mélodiques contrastées pouvaient s'élaborer, telles celles des chansons *Rodrigo Martínez* (CMP 12) ou *De la vida deste mundo* (CMP 121). Même lorsque leur séquence exacte ne coïncide pas totalement avec ce modèle ou quand il y a une plus grande liberté rythmique et formelle dans la dernière structure de la pièce, des progressions d'accords similaires apparaissent dans nombre d'œuvres instrumentales de musique espagnole du XVIe siècle.

Dans son *Trattado de glosas*, en 1553, **Diego Ortiz** inclut plusieurs ensembles de ces variations, et y utilise la ligne basse de la *folía* – ainsi que celles de la *romanesca*, du *passamezzo antico* et du *passamezzo moderno* – précisément comme un schéma harmonique de basse obstinée confiée au clavecin, et sur lequel la viole exécute des élaborations mélodiques d'une haute virtuosité.

En Angleterre, des compositeurs des XVIe et XVIIe siècles tels que William Byrd, John Bull, Thomas Tomkins, et par la suite Christopher Simpson ou John Playford développèrent une tradition similaire de variations d'*ostinato*, choisissant parfois la même basse obstinée que leurs homologues continentaux, mais le plus souvent, ils en utilisèrent d'autres, chaque auteur héritant des basses d'autres musiciens britanniques ou inventant les siennes propres pour chaque pièce nouvelle. Des chansons à strophes sur un modèle harmonique répété, comme le fameux *Greensleeves*, étaient souvent utilisées à cet effet ainsi que des lignes de basse indépendantes sans parties de *discantus* rattachées, pouvant aller d'une simple cellule de deux notes (comme dans *The Bells* de Bull) et pouvant aller jusqu'à de longues mélodies d'une structure interne complexe.

Un musicien connecté à l'école à Puebla, **Juan García de Zéspedes** (mort en 1678) nous a laissé un *villancico* de Noël comique *Ay que me abraso* (littéralement : « je brûle ») écrit sur le rythme caractéristique d'une autre danse mexicaine, la *guaracha*, et dans lequel les personnages dépeints soupirent et suffoquent à cause de la chaleur excessive générée par leurs émotions à la vue du Christ nouveau né.

La *morisca* ou *perra mora*, une danse à la saveur puissamment arabe dans son rythme caractéristique à 5/2, est ici offerte dans la version attribuée à **Pedro Guerrero** et extraite du *Cancionero* dit de « *Medinacelli* », compilation datant de la deuxième moitié du XVIe siècle. Tout comme le *pésame d'ello*, la *zarabanda* et la *chacona*, elle est mentionnée par Miguel de Cervantès dans son roman *La ilustre Fregona* en tant que danse profane parmi les plus populaires de son temps au point qu'elles en vinrent toutes à « s'immiscer sous la rainure des portes des couvents de nones » (« ha intentado... entrar por los resquicios de las casas religiosas »).

À travers tout le XVIIe siècle et une bonne moitié du XVIIIe siècle, la *folía* demeura une sorte de matière première du répertoire ibérique vocal et instrumental. Même le Catalan **Joan Cabanilles** (1644-1712), le plus grand compositeur pour le clavier de la fin du XVIIe siècle dans toute la péninsule, n'a pas considéré indigne de son talent de cultiver ce genre, aux côtés de ses majestueux *tientos* contrapuntiques. Beaucoup de ces compositeurs étaient célèbres en leur temps non seulement pour leur virtuosité instrumentale, mais aussi pour leur talent à l'appliquer à de longues improvisations sur des thèmes musicaux bien connus. On ne peut éviter de penser que l'agencement de leurs variations sur la *folía* ait pu être publié comme de simples exemples de leur talent d'improvisateurs mais que, chaque fois que les compositeurs eux-mêmes les interprétaient, ils aient pu changer une bonne partie des textes musicaux écrits, de façon bien plus significative qu'ils n'auraient osé le faire pour un autre genre de composition musicale plus strict.

La *fiesta* du son au Mexique est le *fandango* – également appelé *huapango* – à laquelle tous les participants sont invités à danser, chanter et jouer, réunis autour d'une estrade qui sert à la fois de piste pour la danse mais devient aussi l'instrument de percussion fondamental, centre de la fête. Les fandangos étaient communs aux deux côtés de l'Atlantique dès la fin du XVIIe siècle. Le *fandanguito jarocho* d'aujourd'hui est musicalement identique au *fandango* baroque du *Códice Saldívar 4*. Le son du fandango, probablement originaire des Caraïbes au XVIIe siècle, est devenu la pièce de musique la plus connue dans l'Espagne du début du siècle suivant. Et la danse qui lui correspond a été décrite par Giacomo Casanova comme « l'expression de l'amour du début à la fin ».

Mais une fois parvenue au dernier quart du XVIIe siècle, la *folía* connaît à nouveau un processus de standardisation où la version à ligne basse mentionnée ci-dessus devient la norme (chaque ton se voit attribuer une durée équivalente à la mesure, en mesure ternaire) avec un déchant standard associé à la séquence harmonique ainsi obtenue. Dans toute l'Europe, et tout au long du XVIIIe siècle, elle devient alors l'un des terrains favoris pour des variations instrumentales à haute virtuosité, celles de compositeurs aussi importants que Corelli, Alessandro Scarlatti, Vivaldi et Bononcini en Italie, Marais et d'Anglebert en France, ou Johann Sebastian et Carl Philipp Emanuel Bach en Allemagne. *La Follia* de Corelli, incluse dans sa célèbre collection Opus 5 de sonates pour violon et continuo solo, de 1700, eut une influence particulière sur la formation d'une vaste gamme de styles de variations sur ce thème, qui furent ensuite largement imitées par d'innombrables compositeurs mineurs. Il va sans dire que, même sous sa nouvelle forme standardisée de l'époque baroque, la *folía* demeure un élément essentiel du répertoire instrumental ibérique des XVIIe et XVIIIe siècles, dont un exemple particulièrement charmant est, par exemple, l'arrangement inclus

* Texte tiré de l'enregistrement discographique *La Folía* (AV9805). Avec l'aimable autorisation d'Alia Vox.

dans la collection manuscrite d'**Antonio Martín y Coll**, *Flores de Música* (vers 1690). Cherubini rendra plus tard hommage à ses origines portugaises en l'utilisant comme thème principal de l'ouverture de son opéra de 1798, *L'hôtellerie portugaise* ; et même certains des virtuoses du piano de l'époque romantique, jusqu'en 1867 (Liszt, *Rhapsodie espagnole*) et 1931 (Rachmaninov, *Variations sur un thème de Corelli*) l'utiliseront comme symbole de permanence d'une noble tradition, vieille de presque trois siècles, celle de l'art de composer de brillantes variations pour le clavier.

Les *Diferencias sobre la Folía* se trouvent dans le manuscrit de Antonio Martín y Coll qui représente la première évolution baroque (deuxième moitié du XVII^e^ siècle) permettant des variations plus contrastées jouant sur l'alternance de couplets lents et rapides et la succession de passages très virtuoses et de cantilènes plus ou moins tendres. L'instrumentation choisie qui comporte en plus de la viole de gambe basse, une harpe triple, une guitare et des castagnettes correspond aux sonorités caractéristiques du goût et de la pratique ibérique de cette époque, spécialement dans des formes comme la *folía,* le *fandango* ou les *j*ácaras, qui gardent un lien très étroit avec leurs origines populaires.

Mis à part Ortiz, de nombreux autres compositeurs ibériques écrivant pour la *vihuela*, la guitare, la harpe ou l'orgue firent usage de ces basses obstinées dans leurs œuvres instrumentales. En 1626, dans son ouvrage *Facultad organica*, une des publications les plus influentes pour le clavier maniériste dans la péninsule ibérique, l'organiste **Francisco Correa de Arauxo** (*ca* 1576-1654) choisit une basse mélodique plus longue pour son ensemble de variations, d'une beauté stupéfiante, sur la mélodie *Todo el mundo en general*.

De même pour une autre forme de danse populaire espagnole qui fut adoptée comme base pour des variations instrumentales dans d'autres pays d'Europe jusqu'au milieu du XVIII^e^ siècle, ce sont les *canarios* ou *canaris*, nés, selon toute apparence, aux îles Canaries. Souvent décrites au départ – non sans d'ailleurs une certaine fascination, pourrait-on dire – comme « barbares » et « immorales », ces danses se sont souvent graduellement transformées en produits de cour sophistiqués et accordés au goût baroque, perdant au cours du processus beaucoup de leurs caractéristiques populaires d'origine. Mais même ainsi, elles restèrent au cœur du répertoire instrumental européen.

Par ailleurs, des compositeurs italiens de la fin de la période maniériste et du début du baroque cultivèrent ce genre en profondeur dans leurs œuvres pour instrument solo ou pour un ensemble, par exemple la « gallarda napolitana » de l'*Intavolatura de cimbalo* (1576) d'**Antonio Valente** ou les diverses collections publiées dans la première partie du XVII^e^ siècle par Salomone Rossi (1570-1630 environ), Biagio Marini (ca.1587-1663) ou Tarquinio Merula (1594 ou 1595-1665), parmi tant d'autres.

Comme dans pratiquement tous les genres de musique instrumentale des XVI^e^ et XVII^e^ siècles, nous devons nous souvenir que la plupart des séries de variations sur une basse continue publiées durant ces deux siècles, ont été composées par des auteurs qui étaient eux-mêmes de célèbres virtuoses et qui souhaitaient présenter par leurs publications des exemples de maîtrise technique de leur instrument, généralement inséparable de leur talent hautement développé d'improvisateurs. Selon la règle générale de pratique d'exécution de cette période, non seulement attendait-on des autres instrumentistes qu'ils jouent ces œuvres en ajoutant *ad libitum* des ornements et des diminutions à la partition écrite, mais encore était il d'usage de ne jamais exécuter une œuvre de la même manière, que l'interprète en soit lui-même le compositeur ou pas. À bien des égards, toute version publiée d'une pièce instrumentale maniériste ou baroque (spécialement dans le cas des musiques ibérique et italienne du XVI^e^ siècle et du début du XVI^e^ siècle) doit être vue exactement ainsi : comme *une* version qui ne prétend en aucune façon présenter un texte définitif et impérieux de cette œuvre et qui ainsi se trouve, d'une certaine façon, plus proche d'un enregistrement *live* de jazz, avec toutes ses composantes d'improvisation spontanée, que de l'idéal d'un inaltérable *Urtext* du XIX^e^ siècle. Dans un répertoire basé non tant sur des considérations purement formelles ou contrapuntiques que sur une succession de libres élaborations virtuoses à partir d'une ligne de basse préexistante, la recherche d'une véritable « authenticité » lors d'une exécution moderne doit inclure la redécouverte de cet inépuisable élément de créativité personnelle. C'est pourquoi le programme présent n'est-il pas seulement caractérisé par un élément constant d'improvisation dans son approche des œuvres interprétées mais comporte-t-il également un moment de véritable création collective.

© David Ignaszewski

Samedi 21 octobre
Église Saint-Julien
Doulce Mémoire I Denis Raisin Dadre

Missa pro victoria

© Rodolphe Marics

Doulce Mémoire

Denis Raisin Dadre	direction
Véronique Bourin	sopranos
Clara Coutouly	
Esther Labourdette	
Matthieu Peyrègne	altos
Olivier Coiffet	
Nicolas Maire	ténors
Matthieu Le Levreur	
Marc Busnel	basses
Guillaume Olry	
Elsa Frank	chalemie, flûtes et doulçaines
Adrien Reboisson	
Johanne Maître	
Denis Raisin Dadre	hautbois, flûtes et doulçaines
Béatrice Delpierre	
Nicolas Rosenfeld	
Jérémie Papasergio	
Rémi Lecorché	sacqueboutes
Franck Poitrineau	
Bruno Caillat	percussions

avec la participation de l'ensemble vocal Alingavia

Catherine Martin	direction

Tomás Luis de Victoria **Missa pro victoria**

Pavane
Procession d'entrée *Cantate Domino*
Kyrie
Gloria
Circa canit Michael
Credo
Instrumental *Mon seul*
Salve Regina
Sanctus
Benedictus
Instrumental *Regina Caeli*
Diffusa est Gratia
Agnus Dei
Pater creator
Pavane
Magnificat
Chant de sortie *Salva nos stella maris*

en partenariat avec le CEPRAVOI

La restitution d'une grande cérémonie liturgique
Un hommage sonore à Tomás Luis de Victoria

Johan Guiton

Redonner vie aux musiques dites anciennes, les interpréter mais aussi les faire découvrir au grand public implique aujourd'hui de sérieuses recherches historiques, culturelles et esthétiques qui poussent les interprètes à opérer un certain nombre de choix. Ecouter *Doulce Mémoire* – à l'instar de tous les grands ensembles qui irriguent la programmation de ce festival – c'est prendre toute la mesure de ce travail en amont qui nourrit l'excellence de leurs interprétations. Le programme de ce soir ne nous propose pas seulement l'audition de la *Missa pro victoria* du compositeur éponyme, mais bien de nous immerger au cœur des pratiques musicales européennes au crépuscule du XVI^e^ siècle.

Cette *Missa pro victoria* appartient au genre musical très en vogue à la Renaissance de la « messe parodie ». En effet, Victoria s'appuie ici sur le matériau musical d'un « tube » de l'époque : *La Bataille* de Clément Janequin (1528-1537), célèbre chanson polyphonique retraçant telle une bande dessinée sonore la victoire de François I^er^ sur les mercenaires suisses en 1515 lors de la bataille de Marignan. La plupart des mélomanes férus de musique de la Renaissance auront en tête cette pièce et reconnaîtront aisément un certain nombre de tournures mélodiques réemployées ici par le maître ibérique. Leur exhaustivité n'étant pas le propos de cette contribution, on pourra relever par exemple l'*incipit* du premier *Kyrie* (« écoutez gentils gallois ») ; l'omniprésence d'un rythme à quatre valeurs courtes qui évoque sans aucun doute les onomatopées de l'original avec un clin d'œil particulier au « Ferelerelan » dans le *Dona nobis pacem* de l'*Agnus* ; mais aussi la «Victoire » finale qui se laisse évoquer par le *Quoniam* du *Gloria* ou encore dans le *Sanctus*. Mais bien plus que ces citations qui apparaîtront avec subtilité aux oreilles prévenues, c'est toute la texture polyphonique originale qui sert de prétexte à la composition. En effet, *La Bataille* propose à son auditeur un investissement souvent très progressif de l'espace sonore par le biais des entrées en imitations caractéristiques que nous retrouvons bien souvent ici calquées. Par ailleurs la spatialisation du son dans le corps des phrases permet à Janequin de figurer subtilement la vigueur du champ de bataille par le biais des onomatopées imitées qui circulent d'une voix à l'autre. Ce procédé est ici amplifié par l'écriture à deux chœurs et l'auditeur attentif en appréciera sur ce point l'effet lors des formules du *Gloria* (*Laudamus te*, *Benedicimus te*…). Enfin, comment ne pas évoquer la péroraison si fameuse de *La Bataille* ? Sur la cadence finale, le contre-ténor se détache pour incarner le mercenaire suisse défait (« Toute frelore bi Got ! ») par les troupes françaises, tandis que les autres voix du chœur tiennent leur ultime accord. Victoria ne manque pas de nous faire entendre ce procédé, lors de nombreuses cadences, au *contratenor altus* du second chœur. Evoquons enfin un paradoxe textuel puisque l'ordinaire de la messe se clôt par une invitation à la paix *Dona nobis pacem*. La mise en musique particulièrement développée [1] de ces trois mots rend quelque peu complexe l'évocation figurative de la guerre… C'est ainsi qu'il ne restera à l'auditeur que la formule rythmique à quatre brèves évoquée plus haut, progressivement délitée au profit de notes tenues, pédales immuables figurant peut-être le triomphe de la Paix divine sur les conflits des hommes…

1 22 *tacti* sur les 53 de l'*Agnus*.

Si l'auditeur a bien compris que l'ombre de François I^er^, vainqueur de Marignan, plane sur la composition de cette œuvre sacrée, Denis Raisin Dadre a souhaité pousser l'hommage plus avant. Nous entendons ainsi ce soir la « restitution d'une grande cérémonie liturgique[2] » matérialisée par la « collaboration de trois formations musicales » qui évoquent trois institutions curiales conçues par et pour ce roi emblématique de la Renaissance française : les chanteurs de *Doulce Mémoire* incarnent la « chapelle de musique » dont le rôle est d'assurer avec faste vocal les services extraordinaires ; le chœur *Alingavia* – sous la direction de Catherine Martin – propose les parties grégoriennes, comme l'aurait fait la « chapelle de plain-chant », dernière née (1525-1530) de la réorganisation de ces institutions afin d'assurer les services religieux quotidiens ; enfin, l'ensemble à vents brillants et sonores – nous y reviendrons – rappelle « la musique de l'Écurie du Roi », qui assurait à l'époque les cérémonials festifs, y compris sur les lieux des batailles.[3]

L'effectif vocal de cette pièce est très original pour l'époque puisqu'il s'agit d'un double chœur, l'un à quatre voix (SATB) et l'autre à cinq (SSATB). Si la pratique des *cori spezzati* a largement débordé la république vénitienne qui les a inventés une cinquantaine d'années plus tôt, le nombre de neuf chanteurs sollicités pour cette messe est vraiment inhabituel. Il pourrait évoquer en réalité d'autres chœurs, invisibles et pourtant bien identifiés dans la pensée religieuse de l'époque : les neuf chœurs des anges. Entités protectrices qui soutiennent et intercèdent, les Séraphins, Chérubins, Trônes, Dominations, Puissances, Vertus, Principautés, Archanges et Anges pourraient être temporairement rendus audibles par les neuf chanteurs près de l'autel.

Les instruments qui doublent les voix sont donc tout naturellement eux aussi au nombre de neuf et se répartissent en fonction des tessitures qu'ils soutiennent : trois chalémies (instrument à anche double au registre aigu) doublent les sopranes ; deux bombardes (instruments à anche double encore bien présent de nos jours dans le folklore musical français) pour les altos ; deux saqueboutes (l'ancêtre de notre trombone) doublent les ténors ; deux bassons soutiennent les basses. Il s'agit donc d'un ensemble de hauts-instruments – c'est à dire d'une formation de plein air – qui a été choisi. Ils évoquent évidemment les sonorités de *La Bataill*e, mais bien plus, une couleur toute hispanisante, les recherches musicologiques ayant montré qu'il était d'usage, dans les cathédrales espagnoles, de doubler les voix par ces instruments au timbre chaleureux. C'est ainsi qu'un problème d'interprétation se pose : celui du diapason – la « hauteur » à laquelle il faut que les interprètes exécutent la partition. Si aujourd'hui – mais seulement depuis 1955 – un la « est un la », c'est à dire vibrant à 440 Hz, il n'en va absolument pas de même pour un homme de la Renaissance [4]. En effet, les copies des instruments cités plus haut proposent un accord à 520 Hz [5], ce qui est en fait l'un des diapasons les plus aigus des pratiques européennes, toutes périodes confondues. Dans une logique de restitution d'une couleur instrumentale authentique, ce diapason s'impose ce soir à l'ensemble vocal qui doit chanter « plus aigu » que d'ordinaire ce qu'il lit. Ce qui peut apparaître comme une contrainte constitue en réalité une adaptation bienvenue pour les chanteurs dont l'interprétation se trouve facilitée, plaçant ainsi chaque pupitre dans une tessiture plus confortable.

Situés comme presque ou exactement contemporains de la *Missa pro victoria*, le *Magnificat* (1600ca) et le motet *Salve Regina* (1576-1600) viennent nourrir le programme de ce soir. Ils illustrent en les amplifiant les caractéristiques esthétiques développées plus haut : deux chœurs pour le *Salve Regina* et trois pour le *Magnificat* se répondent, spatialisant le discours musical et ses foisonnantes imitations contrapuntiques. Ici encore, Denis Raisin Dadre prend le parti de la doublure instrumentale cette fois avec un chœur de flûtes qui vient apporter une couleur toute subtile à la dévotion mariale.

2 Propos rapportés de Denis Raisin Dadre.

3 S'agissant des institutions musicales curiales françaises à la Renaissance : Florence Alazar, « La musique à la Cour de France au XVI^e^ siècle », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n° 52-4, (2005), pp. 205-211.

4 Serge Donval, *Histoire de l'acoustique musicale*, Courlay, Fuzeau, 2006, p. 197.

5 C'est-à-dire pour les solfégistes à la tierce mineure supérieure.

Dimanche 22 octobre
Grand Théâtre
Consonance | **François Bazola**

Bach & Telemann

© Remi Angeli

Sébastien Wonner Jean-Miguel Aristizabal Pierre Gallon Yoann Moulin	clavecins
Jocelyn Daubigney	flûte
Xavier Richard	violoncelle
Consonance François Bazola	direction
Yuki Koike	premier violon solo
Anaëlle Blanc-Verdin Diana Lee Céline Martel Claire Létoré Laetitia Gillardot	violons
Joan Herrero Sophie Cerf	altos
Xavier Richard Benjamin Garnier	violoncelles
Ludovic Coutineau	contrebasse
Mathieu Valfré	clavecin

Johann Sebastian Bach — **Concerto à 3 clavecins** BWV 1064
Allegro - Adagio - Allegro

Georg Philipp Telemann — **Concerto pour flûte, violon et violoncelle** TWV 53/A2
Largo - Gratioso - Allegro

Johann Sebastian Bach — **Concerto à 3 clavecins** BWV 1063
Allegro - Alla Siciliana - Allegro

Ouverture pour orchestre n° 2 BWV 1067
Ouverture - Rondeau - Sarabande
Bourrée 1 et 2 - Polonaise - Menuet - Badinerie

Concerto à 4 clavecins BWV 1065
Allegro - Largo - Allegro

avec le soutien du Crédit Agricole

Le « style mêlé » de Bach et de Telemann

Jean Petitfrère

Autour de l'étymologie du mot *concerto*, il n'y a jamais eu d'unanimité. Pour certains spécialistes, il faut se rapporter au verbe latin *concertare* (combattre), pour d'autres *conserere* (mettre ensemble). Ces deux sens, en apparence opposés, se retrouvent dans la forme musicale où il est question aussi bien d'une opposition (notamment, entre les *tutti* et les *soli* voire le *solo*) que de la construction d'un lien continuel sous la forme d'un dialogue entre les instruments. D'ailleurs, les deux verbes latins qui seraient à l'origine du mot « concerto » sont moins antinomiques qu'ils n'en ont l'air car on retrouve, dans la littérature, *conserere* souvent associé à un contexte guerrier (dans le sens d'« engager une bataille » ou « en venir aux mains ») et l'italien a retenu *concertare* essentiellement dans l'acception de « se mettre d'accord ». Quoi qu'il en soit, le concerto reste, après un début vocal à la Renaissance, la forme instrumentale par excellence de l'âge baroque. On doit, entre la fin du XVII^e^ siècle et le début du XVIII^e^, cette émergence fulgurante à deux compositeurs, Corelli à Rome et Vivaldi à Venise. Le modèle de Corelli influença notamment Haendel dont des extraits de son opus VI sont joués par l'ensemble Artaserse pendant le festival *Concerts d'automne*, alors que Vivaldi a une place de tout premier plan lors du concert de clôture confié à Cappella Gabetta proposant les célèbres *Quatre saisons* – qui, sur le plan de la forme, ne sont rien d'autre que des concertos pour violon soliste – et dans le programme de ce soir où Bach et Telemann rendent hommage au « prêtre roux » de façon originale, tantôt en en reprenant les procédés formels tantôt en poussant l'adoption du modèle jusqu'à la réécriture.

Les compositions de Bach proposées par Consonance remontent à l'époque de Köthen, une ville modeste de Saxe-Anhalt où le cantor passa une période paisible de 1717 à 1723. Pendant ces quelques années, Bach concentra l'essentiel de son énergie à la musique instrumentale afin de répondre aux besoins de la cour (*Hofmusik*) tout en se consacrant aussi à la sphère privée (*Hausmusik*). C'est par ailleurs à Köthen que Bach composa les six concertos dédiés au Margrave de Brandebourg et connus sous l'appellation de *Concertos brandebourgeois*. De toute évidence, l'ensemble de ces pages reflète l'assimilation de la part de Bach des styles italien et français, réinterprétés avec originalité.

Alors que Haendel traversa l'Europe, ce qui lui donna l'occasion de connaître en personne la production européenne, Bach eut une vie assez sédentaire et ses séjours s'inscrivent dans un périmètre assez resserré. Ce ne fut donc pas grâce aux voyages mais par l'étude des partitions que le cantor s'appropria le répertoire de ses contemporains, dont il transcrivit ou adapta plusieurs œuvres. Vivaldi reste certes le compositeur qui fit l'objet de plus grand nombre de transcriptions de la part de Bach, qui n'ignora pas pour autant les autres Italiens à la mode, dont Marcello. Le **concerto en *la* mineur pour quatre claviers** BWV 1065 est une transcription du dixième concerto de *L'estro armonico* de Vivaldi (op. 3 n° 10 / RV 580) en *si* mineur pour quatre violons. Bach, qui avait déjà transcrit à cette époque neuf concertos de Vivaldi, remaniera en total six concertos de *L'estro armonico*. Le passage de quatre instruments mélodiques chez Vivaldi à quatre instruments polyphoniques engendra quelques retouches. Cette nouvelle version de Bach, qui privilégie les instruments solistes par rapport à l'accompagnement orchestral, nous est parvenue dans un manuscrit de la main de Johann Friedrich Agricola et dans d'autres sources. En revanche, les récentes études musicologiques s'accordent pour considérer comme originaux les concertos BWV 1063 et BWV 1064 que l'on a aussi, pendant longtemps, considérés à tort comme des adaptations d'œuvres d'autres auteurs.

Si son originalité n'est plus en discussion, le **concerto en *ré* mineur pour trois claviers** BWV 1063 garde encore quelques secrets sur sa genèse : la copie d'Agricola s'appuie probablement sur une version tardive et remaniée. On remarquera que le clavecin I a un rôle prédominant, tandis que les clavecin II et III sont moins importants. Ce déséquilibre insolite entre les instruments solistes a incité certains chercheurs à penser qu'il pourrait s'agir de la réécriture d'un hypothétique concerto pour un seul soliste, thèse aujourd'hui abandonnée.

C'est grâce à onze manuscrits distincts, dont encore une fois une copie d'Agricola, que le **concerto en *ut* majeur pour trois claviers** BWV 1064 est arrivé jusqu'à nous. À la différence du concerto BWV 1063, le BWV 1064 affiche une parfaite égalité entre les trois instruments solistes. Par exemple, comme l'a remarqué Alberto Basso [1], dans le final (un Allegro très virtuose), en style de fugue, chaque clavecin (dans l'ordre III, II et I) a une cadence de grande virtuosité. Si la longueur est croissante (21 mesures pour le clavecin II, 24 pour le II, et 34 pour le I), le niveau de difficulté technique est égal. Le mouvement lent en *la* mineur est construit sur une basse obstinée, base d'ornementation improvisée pour les solistes.

Pour quel genre de musiciens Bach composa-t-il ses concertos ? L'écriture complexe exige une grande habilité instrumentale et en l'occurrence une parfaite maitrise du clavecin, égale à celle atteinte par les violonistes de l'école italienne auxquels sont destinés les concertos de Vivaldi. Les œuvres pour instruments solistes écrites pendant la période de Köthen furent vraisemblablement conçues pour les « virtuoses de la Chambre du prince », les *Kammermusiker*, ou bien, dans le cas des pièces pour clavecin, pour ses proches et ses élèves. On retrouve donc, par le biais de ces compositions, le cadre de la pratique de la *Hausmusik*, typique de la tradition germanique, laquelle constitue un train d'union évident entre Bach et son contemporain Telemann, dont cette année célèbre le 250^e^ anniversaire de la mort. C'est d'ailleurs dans cette ambiance domestique, marquée par le plaisir de faire de la musique entre amis, entre membres de la famille ou encore entre maître et élèves, que s'inscrit aussi le recueil *Tafelmusik* (publié pour la première fois en 1733) de Telemann d'où est extrait le **concerto en *la* majeur pour flûte, violon et violoncelle** TWV 53/A2.

Si Bach rendit surtout hommage au goût italien pendant ses années de Köthen, il n'oublia pas pour autant la tradition française. Ce fut l'époque où le château de Versailles s'imposa comme une référence inévitable à l'Europe entière : de l'organisation des jardins à l'étiquette, en passant par les pratiques artistiques, les cours européennes se mirent au rythme de la France. L'introduction massive des manières françaises dans toute la culture germanique illustra ce procédé : chaque cour entendait prouver que, d'une manière ou d'une autre, elle s'efforçait de refléter le fastueux modèle versaillais. Les musiciens allemands et ceux que les cours allemandes avaient fait venir de France étaient tenus, à titre d'obligation professionnelle, de s'adapter aux modèles instrumentaux qui venaient de Lully. L'esprit de la danse, qui de cette mode française était le reflet le plus immédiat et le plus spontané, était devenu une nécessité du discours musical, au point d'orienter également la forme naissante du concerto, et d'inciter ensuite Bach à créer avec le premier des *Concertos Branderbougeois* un « ingénieux mélange », un « style mêlé », comme le déclara Georg Muffat, grand spécialiste du goût français. Les débordantes manifestations de la Suite française, et sa galanterie plus que latente, avaient fasciné tous les Allemands, et Bach lui-même s'en inspira.

L'**ouverture en *si* mineur** BWV 1067 se rattache à ce goût versaillais et fut probablement composée les deux dernières années du séjour à Köthen : autour de 1721, année où Bach remit les 6 concertos brandebourgeois au Margrave. Il apparaît, d'après les parties séparées dont nous disposons, qu'il exista à l'origine deux versions de ces suites, l'une destinée à l'orchestre de cour de Köthen et l'autre réalisée pour le Collegium Musicum, un groupe instrumental de Leipzig de plus vastes dimensions. Cette composition, de même que les trois autres qui lui sont souvent associées (BWV 1066-1069), constitue d'un point formel une « suite » même si l'usage de l'époque la désigne par le premier mouvement, « ouverture ». Suivent six autres mouvements (tous sur des rythmes de danse), dont la célèbre Badinerie.

Réunis dans ce concert, Telemann et Bach furent associés aussi par l'histoire de l'ensemble Collegium Musicum : le premier le fonda en 1703, le second le dirigea entre 1729 et 1739. Tout au long du XVIII^e^ siècle, ces musiciens se retrouvèrent chaque semaine au café Zimmermann situé à Leipzig, rue Sainte-Catherine. C'est la reconstitution d'une soirée animée par Collegium Musicum dans ce célèbre établissement que François Bazola et Consonance proposent ce soir.

1 Alberto Basso, *Jean-Sébastien Bach*, Paris : Fayard, 1984.

La messe de Notre Dame
Une relecture

© Benjamin Dubuis

Diabolus in Musica

Antoine Guerber	direction
Raphaël Boulay Olivier Germond	ténors
Jérémie Arcache Jean-François Delmas	barytons
Emmanuel Bouquey Christophe Grapperon Emmanuel Vistorky	barytons-basses
Philippe Roche	basse

Quatuor Machaut

Quentin Biardeau	saxophone ténor
Simon Couratier	saxophone baryton
Francis Lecointe	saxophones alto et baryton
Gabriel Lemaire	

Guillaume de Machaut — **Messe de Notre Dame**

Kyrie (saxophones)
Introït *Rorate celi super*
Kyrie
Gloria (saxophones)
Gloria
Graduel *Qui sedes Domine*
Alleluia *Ostende nobis Domine*
Séquence *Ave Maria gratia plena*
Credo
Credo (saxophones)
Offertoire *Ave Maria gratia plena*
Sanctus (saxophones)
Sanctus
Agnus Dei
Solus (saxophones)
Communion *Ecce Virgo concipiet*
Ite missa est (saxophones et chanteurs)

« CUM PIA DEVOTIONE AD EORUM MEMORIAM »
UNE RELECTURE DE LA MESSE DE MACHAUT

ANTOINE GUERBER

L'ensemble Diabolus in Musica et le quatuor de saxophones Machaut vous proposent une relecture haute en couleurs de cette extraordinaire œuvre phare du Moyen Âge. Une double interprétation, au plus près des conditions historiques d'interprétation du XIVe siècle dans la cathédrale de Reims par les chanteurs et également réappropriée, réinventée, recréée par les saxophones. Plain-chant, polyphonies et improvisations instrumentales révèlent une expérience sonore unique et surprenante. L'ensemble Diabolus in Musica, toujours fidèle à sa ligne artistique, interprétera au plus près des manuscrits les polyphonies de Machaut et les pièces de plain-chant qui les encadraient à l'origine. Le quatuor de saxophones, désireux d'explorer l'inventivité de l'écriture, la richesse de l'harmonie, le jeu rythmique et la place de l'improvisation contenus dans cette œuvre, en proposera sa propre relecture audacieuse.

Guillaume de Machaut naît vers 1300 dans les environs de Reims, ville royale alors florissante qui compte près de 20 000 habitants et dont les ateliers textiles et les foires commerciales sont renommés dans toute l'Europe. Les plus récentes recherches historiques et musicologiques démontrent que la messe de Guillaume de Machaut, chanoine de la célèbre cathédrale de Reims, est une messe votive mariale, destinée à être chantée tous les samedis devant l'autel de la Rouelle situé devant le jubé, selon son propre vœu, en sa mémoire ainsi que celle de son frère Jean.[1]

Par une bulle pontificale datée de 1352, le pape Clément VI transforme 12 chapellenies de la cathédrale en 12 postes de vicaire, c'est-à-dire qu'il donne les moyens financiers au chapitre rémois d'engager 12 chantres de haut niveau, ceux capables de chanter en plus du plain-chant quotidien les versets solistes et, ce qui nous intéresse d'avantage ici, les pièces polyphoniques. Guillaume a donc à sa disposition dès 1352 les interprètes nécessaires à l'exécution de ses musiques les plus complexes et l'on constate qu'à une exception près, toutes ses œuvres liturgiques latines ont justement été composées à partir de cette date. C'est bien sûr le cas de notre célèbre messe, écrite entre 1363 et 1365. La *Messe de Nostre Dame*, ainsi nommée dans un seul des cinq manuscrits qui nous la transmettent, est la première messe polyphonique comprenant les cinq mouvements habituels de l'Ordinaire[2] ainsi que l'*Ite missa est*, pour 4 voix. En effet, l'ordinaire polyphonique n'est pas encore chanté en cycles cohérents comme ceux des magnifiques grandes messes des XVe et XVIe siècles, unifiées musicalement. La *Messe de Nostre Dame* n'est pas un cycle unifié à proprement parler mais elle fait néanmoins preuve d'une grande cohérence dans ses langages rythmique et harmonique. Les choix des mélodies de teneur de chacun des mouvements renforce également cette idée : nous pouvons retrouver ces mélodies, toutes dédiées à la Vierge Marie sauf celle de l'*Ite missa est* qui célèbre le Christ, dans le seul Kyriale du XIVe siècle de la cathédrale de Reims qui nous soit aujourd'hui conservé, un manuscrit que Machaut a très certainement tenu entre ses mains (Reims, Bibliothèque Municipale n° 224). Ces choix de teneur sortent des traditions jusque là observées par les compositeurs et nous révèlent un musicien qui innove tout en étant soucieux de souligner la cohérence du sens de sa messe, qu'il n'a pas prévue pour une grande fête liturgique. La succession des différents mouvements laisse entrevoir une large construction, une harmonieuse progression stylistique, soigneusement établies, du *Kyrie* à la forte structure harmonique jusqu'à l'*Agnus dei* privilégiant le lyrisme mélodique. Nous rencontrons successivement le *Kyrie* isorythmique[3] en mode de *ré*, le *Gloria* et le *Credo* qui constituent deux monumentales compositions en style conduit[4] et mode de *ré* puis les *Sanctus*, *Agnus dei* et *Ite missa est* isorythmiques en mode de *fa*. Dans cette construction, le *Amen* conclusif du *Credo* semble jouer un rôle central : seule partie de la messe basée sur une teneur composée et non empruntée, cet *Amen* fait preuve d'une grande liberté à l'intérieur du carcan isorythmique, il rappelle les *Kyrie* et *Gloria* tout en anticipant sur les mouvements suivants, assurant subtilement la transition mode de *ré* – mode de *fa*.[5]

Avec Guillaume de Machaut, nous sommes manifestement en présence d'un compositeur à l'immense talent qui structure consciemment et complètement son œuvre, de façon plus sophistiquée que celle que l'on prête habituellement aux musiciens médiévaux. Daniel Leech-Wilkinson a montré que dans de nombreux passages de la messe, Guillaume semble avoir une vision très claire et préétablie des progressions d'accords qu'il souhaitait illustrer. Ces enchaînements semblent même l'avoir souvent davantage préoccupé que le strict respect des mélodies grégoriennes des teneurs, censées pourtant donner la structure musicale intouchable de ces œuvres. D'autres aspects de la technique musicale soulignent la singularité de l'immense génie de Machaut : le contrôle des consonances est parfait alors qu'une large utilisation des dissonances crée des tensions inhabituellement nombreuses, notamment lors de certaines cadences audacieusement longues et étirées, le rôle des voix souvent interchangeables entraîne des changements de couleurs alors que tout le XIVe siècle et Machaut lui-même dans le reste de son œuvre restent plus fidèles aux fonctions habituelles de ces 4 voix nommées *Tenor, Contratenor, Motetus* et *Triplum*. Le choix d'une tessiture grave – deux ténors (*Motetus* et *Triplum*) et deux basses (*Tenor* et *Contratenor*) – met en valeur la volonté manifeste de la construction de Machaut : *Tenor* et *Contratenor* d'une part, *Motetus* et *Triplum* d'autre part sont conçus pour fonctionner ensemble de façon complémentaire. Enfin, l'abondance d'intervalles non conventionnels et l'importance de la *musica ficta* sont exceptionnelles dans cette œuvre hors du commun.[6]

1 Anne Walters Robertson, *Guillaume de Machaut and Reims, context and meaning in his musical works*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002 ; Daniel Leech-Wilkinson, *Machaut's mass. An introduction*, Oxford, Clarendon Press, 1992.

2 L'ordinaire est composé des pièces presque invariablement chantées à chaque messe : *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus dei* et éventuellement *Ite missa est*. Le propre est composé des pièces grégoriennes dépendant du calendrier liturgique : *Introït, Graduel, Alleluia, Offertoire, Communion*.

3 L'isorythmie est un savant procédé de structuration rythmique et mélodique de la voix de teneur en premier lieu, puis des voix supérieures éventuellement dans lequel excellent les compositeurs français de l'Ars Nova. Le dernier à l'utiliser est Guillaume Du Fay (vers 1397-1474).

4 Les conduits sont à l'origine des chants destinés à accompagner un déplacement lors de la liturgie. Ce sont de nouvelles compositions poétiques et musicales aux XIIe et XIIIe siècles, situées hors de la tradition grégorienne. Lorsqu'ils sont polyphoniques, les différentes voix y prononcent le même texte en même temps. Les conduits tombent en désuétude au cours du XIIIe siècle.

5 Il est saisissant de noter à cet égard la magnifique progression harmonique employée par Machaut pour introduire la modalité en *fa* à l'exacte charnière de l'Amen du Credo, soit à la dix-neuvième brève de ce passage qui en comporte 37.

6 La *musica ficta* désigne les altérations (dièses et bémols) souvent non écrites par le scribe, car évidentes pour les chanteurs, en certains passages mélodiques ou contrapuntiques précis.

Notre interprétation reconstitue une messe mariale votive complète telle que l'a voulue Guillaume de Machaut pour l'office du samedi devant l'autel de la Rouelle de la cathédrale de Reims. Nous alternons donc les mouvements polyphoniques de l'ordinaire de la messe de Machaut, avec des solistes masculins *a cappella* comme le voulait l'usage strictement observé partout au XIVe siècle, et les pièces du propre grégorien d'une messe votive mariale, tirées du manuscrit Reims déjà mentionné (Bibliothèque Municipale n° 224). Comme au XIVe siècle, les chanteurs ne sont pas les mêmes pour ces deux grandes catégories de chants. Nous avons particulièrement soigné deux éléments essentiels d'une reconstitution historico-musicale : la prononciation et la *musica ficta*. Les chercheurs en phonétique historique nous apprennent que les clercs médiévaux prononçaient le latin de la même façon que leurs langues vernaculaires respectives, ce qui donnait souvent lieu à des incompréhensions entre clercs issus des différentes régions d'Europe s'exprimant pourtant en un latin censé être commun. Or, nous sommes particulièrement bien renseignés sur la prononciation du moyen français, la langue de Guillaume de Machaut au XIVe siècle, intermédiaire entre la langue d'oïl et le français classique. Nous avons donc voulu donner encore plus de relief et de saveur à cette messe en la faisant sonner de la façon très probablement entendue et chantée à l'époque de sa composition. Les problèmes de *musica ficta* habituellement rencontrés dans les œuvres du XIVe siècle sont presque des jeux d'enfant comparés aux complexités rencontrées dans la messe de Machaut. Daniel Leech-Wilkinson en fait une brillante analyse en rappelant que dans certains cas qui paraissent inextricables, Machaut lui-même a semblé préférer laisser les interprètes choisir parmi les différentes possibilités admissibles. Nous avons fait nos propres choix en allant le plus loin possible dans l'utilisation de cette musique non écrite mais impérative aux oreilles des chantres de la fin du Moyen Âge, en gardant notamment à l'esprit la liberté et l'interchangeabilité des 4 voix, voulues par Machaut. Ceci nous permet de proposer davantage d'occurrences de *musica ficta*, la seule voix de teneur n'étant plus forcément la référence unique nous autorisant à l'introduire.

Nous pouvons ainsi continuer à honorer le vœu des deux chanoines Jean et Guillaume de Machaut en chantant ce chef d'œuvre « cum pia devotione ad eorum memoriam » (en pieuse dévotion à leur mémoire).[7]

7 Texte de l'épitaphe de la pierre tombale des frères Machaut, initialement placée près de l'autel de la Rouelle.

© BSimon Fowler-Sony Classique

Carte blanche à…

Natalie Dessay soprano
Philippe Cassard piano

Wolfgang Amadé Mozart

Le nozze di Figaro
Giunse alfin il momento...
Deh, vieni, non tardar *Susanna*

Franz Schubert

Geheimes D 719
Die junge Nonne D 828
Nachtviolen D 752
Gretchen am Spinnrade D 118

Wolfgang Amadé Mozart

Die Zauberflöte
Ach, ich fühl's *Pamina*

Franz Schubert

Klavierstück D 946 n° 1 (piano)

Der Hirt auf dem Felsen D 965 (Thomas Savy, clarinette)

Johannes Brahms

Intermezzo op. 118 n° 2 (piano)

Meine Lieder op. 106 n° 4
Lerchengesang op. 70 n° 2
Geheimnis op. 71 n° 3

Felix Mendelssohn

Lieder ohne Worte op. 67 n° 4 et op. 19 n° 1 (piano)

Suleika op. 34 n° 4
Die Liebende schreibt op. 86 n° 3
Hexenlied op. 8 n° 8

Émotions et sensibilité

Jean-Jacques Velly

Dans le domaine de l'opéra, *Le nozze di Figaro* est sûrement l'ouvrage de Mozart qui a reçu, de son vivant, le meilleur accueil public, notamment à Prague où le succès remporté à la fin de 1786 fut à l'origine de la commande de *Don Giovanni*. Premier des trois ouvrages composés sur des livrets de Da Ponte, *Le nozze* ouvre la liste des grands chefs-d'œuvre lyriques mozartiens de ses dernières années. L'air **« Deh, vieni, non tardar »** intervient au quatrième acte au moment où, un soir, pour punir la jalousie injustifiée de Figaro, Suzanna murmure malicieusement un chant d'amour dont elle sait pertinemment que son bouillonnant fiancé le croira destiné au Comte ! Cette scène de quiproquo et de complicité entre la soubrette et la Comtesse (qui ont intentionnellement échangé leurs vêtements) s'inscrit pleinement dans l'esprit de l'*opera buffa* qui mélange les classes sociales et les imbroglios pour accentuer les effets comiques. À la manière d'une sérénade, la musique se veut simple et enjôleuse, avec une mélodie tendre et sinueuse traduisant l'imposture volontaire de la situation. Avec *Die Zauberflöte* (1791), Mozart revient, dans les derniers mois de son existence, au *Singspiel*, autre genre comique qu'il avait déjà pratiqué à plusieurs reprises. L'air du second acte de Pamina (**«Ach, ich fühl's»**) évoque également une méprise amoureuse, mais cette fois-ci au détriment de l'héroïne elle-même, qui est mise à l'épreuve. Suite à une procédure initiatique, son amoureux Tamino ne doit pas lui adresser la parole, ce que Pamina interprète comme le signe d'un rejet et la fin de son amour. Dans cet air où s'expriment l'amertume et la solitude, Mozart traduit à merveille le désespoir menant à l'acceptation de la mort. Sur un accompagnement rythmique oppressant, la mélodie ondule avec souplesse en phrases inégales, avec des élans et des retombées douloureuses menant finalement, dans une douceur extrême, à un silence expressif sur le mot *Tod* (la mort).

Schubert est à juste titre considéré comme l'un des grands maîtres du lied, l'un de ceux qui en ont façonné le genre au début du XIXe siècle et fixé le cadre de son identité. Au travers de ses centaines de lieder, Schubert s'est tellement identifié au lied que son propre nom est resté accolé, dans les *schubertiades*, à ces moments amicaux tout autant qu'artistiques où musique, poésie, chant et piano étaient les ingrédients nécessaires d'une soirée réussie. Le choix large et le traitement musical varié de ses lieder permettent souvent aux artistes d'insérer naturellement dans leurs programmes quelques lieder de Schubert comme si leur place y était naturelle et permettait à l'auditeur de remonter aux sources vives du genre pour le confronter à ses évolutions ultérieures. Dans des récitals variés, les lieder de Schubert nous invitent à un voyage musical dans le monde de la sensibilité et de l'émotion.

Le lied représente chez Schubert un des aspects les plus fascinants de sa création, un domaine qu'il a cultivé tout au long de sa carrière et qui montre de manière précise sa trajectoire musicale et son évolution psychologique, traduisant les espérances, les expériences amères et les désillusions de son existence. Ses lieder traduisent souvent l'ironie de la vie et le désespoir dans une musique au style épuré, comme si le chant lui-même perdait le souffle qui l'anime et le conduit. En mars 1824, dressant un bilan dans son *Journal intime*, Schubert donnait la clé de compréhension de sa production musicale en écrivant qu'il n'y a « personne qui comprenne la douleur de l'autre et personne qui comprenne la joie de l'autre. On croit toujours aller vers l'autre, et on ne va jamais qu'à côté de l'autre. […] Mes créations sont le fruit de ma connaissance de la musique et de ma connaissance de la douleur ». Mais, au-delà du chant, le lied c'est aussi le piano – que Schubert réinvente en en faisant un partenaire subtil et efficace de la poésie – et le texte poétique qu'il va puiser avec sûreté aux sources les plus diverses : Goethe, Schiller, Heine, mais aussi dans le meilleur de la production littéraire de son temps.

Fin 1814, abordant pour la première fois à 17 ans un texte de Goethe, Schubert écrit **Gretchen am Spinnrade** (Marguerite au rouet) où il réussit, avec une maîtrise exceptionnelle, à traduire l'émoi amoureux de la jeune femme rêveuse. La simplicité répétitive de la mélodie, le caractère obsessionnel de l'accompagnement pianistique évoquant à la fois le mouvement du rouet et le trouble de Marguerite sont mis au service d'un portrait psychologique d'une grande acuité. De Goethe également, Schubert emprunte en 1821 **Geheimes** (Le secret) au *Divan*, recueil inspiré du poète persan Hafiz. Face à la poésie orientale aux couleurs chatoyantes, Schubert allège sa musique et, sur un balancement rythmique lancinant au piano, la mélodie révèle un secret amoureux avec une séduisante alternance entre l'expression de la joie retenue et le frémissement haletant de l'aveu. Petite pièce par la durée, mais réussite totale dans la traduction musicale des émotions poétiques ! L'année suivante, **Nachtviolen** (Julienne des dames) sur un texte de Johann Mayerhofer, est un lied strophique d'une apparente simplicité qui anticipe sur le dépouillement de ses lieder à venir. La mélodie, tendre et mélancolique, tend à la redite tandis que le piano, sans aucun artifice démonstratif, participe à la sobriété de l'ensemble.

Dans ses dernières années, Schubert revint à l'esprit de la ballade, notamment dans **Die junge Nonne** (La jeune nonne) sur un texte de Jakob Nikolaus Craigher qui évoque le trouble émotionnel d'une jeune religieuse dans son rapport avec l'amour divin. À l'aide de nombreux trémolos et de basses profondes en octaves, Schubert traduit la fébrilité du désir avant l'apaisement, en majeur, qui vient délivrer l'âme et le cœur de toute passion terrestre. En 1828, année de sa disparition, Schubert continue à produire des lieder, comme **Der Hirt auf dem Felsen** (Le pâtre sur le rocher) sur un texte de Wilhelm Müller, qui est son tout dernier lied composé. Le dialogue du berger avec son instrument trouve un écho entre la voix et la clarinette qui, exceptionnellement, s'ajoute au piano.

Le **Klavierstück D 946 n° 1** date également de 1828 (mais publié à titre posthume en 1868 dans un recueil de *Drei Klavierstücke*), et il voisine avec ses ultimes grands chefs-d'œuvre de maturité. Il est construit en trois parties avec une section centrale contrastante. La partie initiale, elle-même constituée de deux grandes parties en mineur puis en majeur, expose avec simplicité le thème principal dès le début, avant un développement. Son caractère dynamique est rendu par son tempo *Allegro* et ses accentuations rythmiques qui lui donnent sa physionomie. Dans la partie centrale, le contraste est total. Il s'agit d'un *Andante* au caractère chantant avec ses ornementations de la ligne mélodique. Au centre, le jeu pianistique se charge d'une grande expressivité par l'emploi de trémolos et d'accentuations variées qui dramatisent un instant le caractère du morceau. Une brève transition amène à la section finale, qui reprend la première partie avec son thème en mineur puis en majeur.

Brahms est l'auteur de nombreux lieder qui l'ont consacré comme l'un des grands maîtres du genre. **Lerchengesang** (Le chant de l'alouette) op. 70 n° 2, sur un texte de Karl August Candidus, appartient au milieu des années 1870. Les lignes vocale et pianistique semblent mener chacune une existence indépendante, en superposant des rythmes binaires et ternaires. La musique reste retenue, à l'image des « voix éthérées lointaines » qui éveillent en nous de doux souvenirs de printemps. **Geheimnis** (Le secret), troisième lied des *Fünf Gesange* op. 71 (1877), de nouveau sur un texte de Candidus, est une habile réussite. Les deux strophes poétiques sont clairement délimitées par la musique. La première, avec sa mélodie apaisée sur une sorte d'ostinato pianistique qui l'ornemente ; puis, lors de l'aveu du secret du doux amour, une mélodie vacillante et vibrante qui semble prendre son envol tandis que le piano, un temps suspendu dans sa

dynamique, retrouve avec douceur son ostinato rythmique. Autre lied dont la partie de piano pourrait former à elle seule un lied sans paroles, *Meine Lieder* (Mes chansons), quatrième pièce des *Fünf Lieder* op. 106 (1889). Le texte d'Adolf Frey maintient d'ailleurs l'équivoque et n'évoque que « la vibration des sons libérés par le cœur qui chante ». Publié en 1886, ce poème semble particulièrement adapté à Brahms lui-même, qui laisse souvent son cœur s'épancher sur le clavier.

L'Intermezzo op. 118 n° 2 (issu des six *Klavierstücke* de 1893) appartient aux dernières pièces pour piano de Brahms. Son caractère chantant l'apparente à un lied sans paroles construit en trois parties. La première présente une mélodie qui prend possession du médium du clavier en tournant sur elle-même avec grâce et précède un passage plus soutenu dramatiquement. La section centrale, en mineur, propose deux éléments caractéristiques : un canon mélodique construit sur une superposition de rythmes binaires et ternaires typique de Brahms, suivi d'une reprise du thème en forme de choral en accords plaqués qui interrompent le flot régulier des croches. Le retour de la première partie conclut cette pièce pianistique d'une grande poésie lyrique.

Chez Mendelssohn, la composition de véritables lieder, où la voix chante un texte poétique sur un accompagnement de piano, voisine avec d'autres lieder sans paroles, les célèbres *Lieder ohne Worte* (Romances sans paroles) qui révèlent l'une des croyances romantiques les plus éminentes, celle de la suprématie des sons sur les mots. Ce que Berlioz avait mis en avant dans certains passages orchestraux de *Roméo et Juliette*, Mendelssohn le réalise dans ses quarante-huit *Romances sans paroles* qui privilégient la pièce de caractère sans développement ni programme, traduisant le plus souvent une émotion liée à la Nature ou à l'esprit populaire. La proximité est telle entre les lieder avec et sans paroles que le premier recueil publié de six *Lieder ohne Worte* op. 19 (1832) fut couplé avec six lieder chantés. La première de ces *Romances* est caractéristique de l'univers mendelssohnien avec sa vibrante mélodie chantée *cantabile* sur un perpétuel accompagnement arpégé de doubles croches qui donne à la fois l'unité au morceau mais aussi ses délicates inflexions au travers de ses chromatismes et de ses modulations. Sous-titrée *La fileuse*, la **Romance op. 67 n° 4** (1843) présente une facette contrastée par son tempo accéléré et son traitement pianistique plus heurté. Sur un continuum de doubles croches qui traversent toute la pièce en passant sans transition aux deux mains, la mélodie jaillit des ponctuations d'accords et contrepointe la ligne continue, parfois chromatique ou arpégée des doubles croches.

Hexenlied (Chanson de sorcière) op. 8 n° 8 sur un texte de Ludwig Hölty est un lied strophique en mineur, dont la troisième partie s'achève de manière triomphante en majeur. La danse infernale menée autour de la sorcière exulte dans les hourras finals (*juchheissas*). De 1836, **Suleika** op. 34 n° 4 reprend un texte longtemps attribué à Goethe, mais dû en réalité à Marianne von Willemer. De nouveau trois parties, deux en mineur puis une en majeur. Sur un accompagnement régulier d'arpèges évoquant le vent d'ouest porteur d'espérance, la mélodie déploie avec une sereine évidence le message d'amour joyeux que le vent porte à l'amant lointain. Sur un texte de Goethe, **Die Liebende schreibt** (La bien-aimée écrit) op. 86 n° 4 est un lied paru en 1851 dans un recueil posthume. Mendelssohn y abandonne son écriture volontiers strophique et populaire pour un traitement continu plus apte à traduire le bouillonnement des émotions intérieures de celle qui, éloignée de son bien-aimé, attend un signe de sa part en pensant à lui. Que ce soit au moyen de batteries doublant la mélodie ou la complétant, ou avec des arpèges fiévreux, l'accompagnement soutient les courbes mélodiques et les traits chromatiques de la voix chantée.

Dimanche 29 octobre
Grand Théâtre
Mario Stefano Pietrodarchi | Cappella Gabetta | Andrés Gabetta

Vivaldi & Piazzolla

© Sicilia

Mario Stefano Pietrodarchi	bandonéon
Cappella Gabetta	
Andrés Gabetta	violon & direction
Fabio Ravasi Roberto Rutkauskas Lucia Giraudo Valentina Giusti Juliana Georgieva Anaïs Soucaille	violons
Ernest Braucher Alice Bisanti	altos
Balázs Maté Anna Egger	violoncelles
Ján Krigovský	contrebasse
Anna Fontana	clavecin

avec le soutien de

Antonio Vivaldi	**Concerto pour corde et continuo en *sol* mineur** RV 156 Allegro – Adagio - Allegro
	Les quatre saisons, Concerto n° 1 • Le printemps RV 269 Allegro - Largo - Allegro : Danza pastorale
Astor Piazzolla	**Invierno porteño**
Antonio Vivaldi	**Les quatre saisons, Concerto n° 2 • L'été** RV 315 Allegro non molto - Adagio - Presto: Tempo impetuoso d'estate
Astor Piazzolla	**Verano porteño**
Antonio Vivaldi	**Les quatre saisons, Concerto n° 3 • L'automne** RV 293 Allegro - Adagio - Allegro: La caccia
Astor Piazzolla	**Otoño porteño**
Antonio Vivaldi	**Les quatre saisons, Concerto n° 4 • L'hiver** RV 297 Allegro non molto - Largo - Allegro
Astor Piazzolla	**Primavera porteña**
Roberto Molinelli (1963)	**Final Coda**

Les saisons du Tango. De Venise à Buenos Aires

Le concert de ce soir est un point de rencontres inattendues. A priori, rien ne laisserait supposer qu'un jour un bandonéoniste italien (Mario Stefano Pietrodarchi) partagerait le plateau avec un violoniste (Andrés Gabetta) et un ensemble allemand (Cappella Gabetta) adeptes de l'exécution sur des instruments d'époque, ou que le rythme du Tango argentin se croiserait avec des concertos baroques vénitiens. Andrés Gabetta, Mario Stefano Pietrodarchi, Antonio Vivaldi, Astor Piazzolla ou Roberto Molinelli : ces artistes, à la trajectoire individuelle bien définie, se retrouvent pour partager la scène le temps d'un programme insolite.

Les *Quatre saisons* de Vivaldi

Son superbe talent et sa facilité à composer contribuèrent à répandre rapidement la réputation de Vivaldi dans toute l'Europe. Vivaldi ne fut pas seulement considéré comme un compositeur extrêmement prolixe et extravagant ou un virtuose de grand talent. Sa vie excentrique et sa fierté, que ses ennemis qualifièrent de vanité, conduisirent l'écrivain Carlo Goldoni à le qualifier avec une bonne dose de malveillance de « bon violoniste et mauvais compositeur ». Cette étiquette, que l'on retrouvera *mutatis mutandis* un siècle plus tard accolée au nom de Paganini, causa beaucoup de tort au compositeur vénitien. Et il aura fallu le travail et l'énergie de plusieurs générations de musiciens et de musicologues pour animer un large mouvement de redécouverte de Vivaldi ; ce mouvement ne cesse, depuis les années de l'après Seconde guerre mondiale, de ramener à la lumière un répertoire d'une grande richesse s'illustrant dans la musique non seulement instrumentale mais aussi lyrique et sacrée. Certes, Vivaldi exagéra en persuadant son ami londonien Edward Holdsworth qu'il avait composé « 94 opéras et fait imprimer 17 recueils de ses œuvres ». Néanmoins, son héritage est immense. Le catalogue de Peter Ryom, tout en révélant de nombreux apocryphes et en rétablissant la vérité, compte aujourd'hui 807 numéros d'opus, dont une cinquantaine d'opéras. Alors que ses partitions pour l'opéra circulèrent, comme d'habitude, sous une forme manuscrite, sa musique instrumentale fit souvent l'objet d'éditions, ce qui confirme l'accueil très favorable réservé à ses œuvres. Les éditeurs vénitiens, mais aussi français et hollandais, contribuèrent à propager cette musique et, dans certains cas, n'hésitèrent pas à produire des faux, afin de répondre à l'engouement du public pour les compositions du « prêtre roux ».

Tandis que Vivaldi se considérait avant tout comme un compositeur d'opéra – et les nouvelles recherches musicologiques, jusqu'aux derniers travaux de Michael Talbot et Reinhard Strohm, en soulignent sans cesse la qualité et l'originalité –, sa réputation internationale fut avant tout alimentée par sa musique instrumentale. Une seule œuvre échappa en tout temps à l'oubli dans lequel tomba la musique de Vivaldi dès la seconde moitié du XVIIIe siècle : *Les quatre saisons*. Ce cycle se compose de quatre concertos pour violon, qui apparaissent pour la première fois, en version imprimée, en 1725, sous le titre quelque peu mystérieux *Il cimento dell'armonia e dell'invenzione*, ce que l'on peut traduire par « les fondements de l'harmonie et de l'invention ». Dans *Il cimento*, l'un des douze recueils instrumentaux publiés au début du XVIIIe siècle, Vivaldi n'a pas seulement rassemblé les concertos des *Quatre saisons* mais aussi huit concertos supplémentaires auxquels il a donné, en partie, des noms évocateurs. Les *Quatre saisons* doivent leur popularité à l'art exceptionnel de Vivaldi de traduire musicalement les phénomènes naturels et de rendre vivante pour le public la description auditive de l'orage, de la tempête, de la pluie ou des oiseaux, ainsi que l'évocation de scènes comme la chasse en automne, la fête des moissons, la veillée au coin du feu ou la course sur la glace. Vivaldi a une nouvelle fois utilisé le terme mystérieux et polysémique de *Cimento* comme titre d'un opéra créé en 1720 au théâtre Sant'Angelo à Venise, d'après un livret de Giovanni Palazzi intitulé *La verità in cimento.*

***Las cuatro estaciones portenas* d'Astor Piazzolla**

Dans les années 1960, Astor Piazzolla fonda deux ensembles de musique de chambre, qui acquirent bientôt à Buenos Aires un statut culte : l'Octet Buenos Aires et le Quinteto Nuevo Tango. Pour ces ensembles, Piazzolla écrivit une musique nouvelle et non conventionnelle, qui plaça son instrument favori, le bandonéon au centre de ses compositions. De ses années parisiennes, il rapporta en Amérique du sud le style de Ravel, Stravinsky et Bartók et de ses rencontres avec Gerry Mulligan et Gary Burton l'idiome du jazz des années 1950 et 1960. L'alliance de ces deux genres musicaux lui apporta un grand succès dans sa patrie et fut découverte une génération plus tard en Europe.

Ses quatre saisons, *Las cuatro estaciones portenas*, qui ne font penser que de loin aux *Quatre saisons* de Vivaldi, n'ont pas été composées comme un cycle mais séparément. L'été vient en premier, conçu comme une musique de scène, l'hiver terminant l'ensemble, dans lequel Piazzolla voulait utiliser tous les outils de composition appris auprès de Nadia Boulanger à Paris. Le compositeur argentin compléta ensuite les quatre parties par un cycle pour quintette à cordes, piano, guitare électrique, contrebasse et bandonéon. Aujourd'hui, l'œuvre est souvent interprétée dans une transcription pour orchestre à cordes, comme dans le présent programme dans la version de Roberto Molinelli.

Qui est Roberto Molinelli ? Ce musicien s'est fait connaître comme compositeur de la musique accompagnant la publicité pour Barilla. Pendant plus de sept ans sans interruption, on a pu entendre la musique de ce spot publicitaire sur les chaînes de télévision. Comme chef de l'orchestre du festival de San Remo, où chaque année les meilleures mélodies sont récompensées, Roberto Molinelli s'impose parmi les plus grandes figures de la musique de variétés italienne. Il est toutefois plus qu'un représentant de la musique dite « légère ». De même qu'un Nino Rota ou un Ennio Morricone connus surtout pour leurs musiques de film, Roberto Molinelli (né à Ancône en 1963) est passé par le conservatoire où il a reçu une formation classique, car il a obtenu son diplôme d'altiste au conservatoire de Pesaro. À côté de son activité de professeur d'alto au conservatoire de Pescara et d'interprète – comme soliste, dans des formations de chambre ou en orchestre –, Molinelli a une activité de compositeur, arrangeur et chef d'orchestre. Ses œuvres ont été jouées à Ankara par la Kremerata Baltica, à Milan par l'orchestre de la Scala, au Mexique par l'Orchestre de chambre de Moscou au Carnegie Hall de New York, ainsi qu'à Saint Petersbourg. À l'occasion des festivités en l'honneur du centième anniversaire de la naissance de Maria Montessori, son œuvre *Montessoriana* fut créée en 2007 à la salle Sinopoli de Rome.

Cappella Gabetta,
trad. de l'allemand par Jean-Luc Pain

© © Holger Talinski

LES APARTÉS

Centre d'études supérieures de
la Renaissance

Centre de formation et de recherche créé à Tours en 1956 et placé sous la triple tutelle de l'Université François-Rabelais de Tours, du CNRS et du Ministère de la Culture, le Centre d'études supérieures de la Renaissance (CESR) se consacre à l'étude de la civilisation de la Renaissance, entendue au sens thématique (au croisement de toutes les disciplines et dans tous les domaines), spatial (en Europe et dans le monde) et chronologique (« de Pétrarque à Descartes ») le plus large.

Le CESR jouit d'une renommée internationale dans les études pluridisciplinaires sur la Renaissance (histoire, histoire de l'art, histoire des sciences, architecture, philosophie, musicologie et littérature) et participe activement au développement des humanités numériques au sein desquelles plusieurs projets sont déployés autour des traités d'architecture (Architectura), du livre ancien et de la littérature (Bibliothèques Virtuelles Humanistes), des sources de musique des XIVe, XVe et XVIe siècles (Ricercar) et des patrimoines (Intelligence des Patrimoines).

Depuis le printemps 2016, le CESR est dirigé par Benoist Pierre, Professeur en Histoire Moderne à l'Université de Tours. Il dirige également le programme ARD Intelligence des Patrimoines.

cesr.cnrs.fr - cesr.univ-tours.fr
Centre d'études supérieures de la Renaissance
59, rue Néreault-Destouches BP 12050
37020 Tours Cedex 1 - Tel. : 02 47 36 77 61

LES APARTÉS

Musique & polar

14 octobre

Hôtel Goüin

Hélène Clerc-Murgier claveciniste & romancière

En duo avec le musicologue Damien Colas, Hélène Clerc-Murgier revient sur ses deux romans, *Abbesses* et *La rue du Bout-du-Monde*, où la musique occupe une place de premier plan. À côté du crime, évidemment.

Improvisations

15 octobre

Centre dramatique régional de Tours - Théâtre Olympia

Karol Beffa piano

Le pianiste et compositeur Karol Beffa improvise, en dialogue avec le public, au gré des thèmes qui lui sont soumis sur l'instant.
en collaboration avec le Centre dramatique national de Tours - Théâtre Olympia

Sous les tilleuls verts

29 octobre

Grand Théâtre / Foyer

Sébastien Wonner clavecin

Ce récital explore la riche production de « l'Orphée d'Amsterdam », surnom donné de son vivant au compositeur néerlandais Jan Pieterszoon Sweelinck (1562-1621), dont on conserve plus de 70 compositions pour clavier.
En complicité avec

Opéra de Tours

LE TREMPLIN

PLACE AUX JEUNES TALENTS

HÔTEL GOÜIN

Bach aux claviers de percussion

14 octobre

Musique de Bach transcrite pour marimba, vibraphone et ensemble de claviers avec les élèves du CRR de Tours et les étudiants du Pôle Supérieur Poitiers-Tours.
Coordination **Jean-Baptiste Couturier.**

Flûtes à la Renaissance

21 octobre

Musique de la Renaissance pour consort de flûtes à bec avec les étudiants du CRR de Tours et les élèves du Centre d'Etudes Supérieures Musique et Danse de Poitiers-Tours.
Coordination **Denis Raisin-Dadre**.

Musica da camera

28 octobre
Coordination **Xavier Julien-Laferrière, Benjamin Garnier, Xavier Richard**.

en partenariat avec

TOURAINE LE DÉPARTEMENT

OSEZ LE CONSERVATOIRE !
Musique Danse Théâtre
► www.conservatoiretours.fr

CONSERVATOIRE FRANCIS POULENC CRR TOURS
VILLE DE TOURS

La boîte à LIVRES

La Boîte à Livres

librairie générale, français
et langues étrangères

19 RUE NATIONALE, TOURS
TÉL. 02 47 05 70 39 - info@boitealivres.com

Ouverture : le lundi de 11h à 19h,
du mardi au samedi de 10h à 19h

réservez ou commandez sur
www.boitealivres.com

LES AVANT-SCÈNES

RENCONTRE AVEC LES ARTISTES

SALLE OCKEGHEM

Václav Luks
13 octobre 18h30

Joël Suhubiette | *Ensemble Jacques Moderne*
avec Philippe Haller, *La nouvelle république*
14 octobre 12h30

Denis Raisin Dadre | *Doulce Mémoire*
21 octobre 18h30

François Bazola | *Consonance*
& Sébastien Wonner
22 octobre 15h

Antoine Guerber | *Diabolus in Musica*
27 octobre 18h30 Salle Ockeghem

LES NOTES À L'ÉCRAN

MUSIQUE ET FILM

Tous les matins du monde d'Alain Corneau (1991)
16 octobre 19h30
Cinémas Studio

en partenariat avec Cinémathèque TOURS Henri LANGLOIS

LES CONFÉRENCES

CENTRE D'ÉTUDES SUPÉRIEURES DE LA RENAISSANCE
SALLE RAPIN

David Fiala, Daniel Saulnier
Pourquoi une messe est-elle chantée ?
De Machaut à Bach
18 octobre 18h

Camilla Cavicchi
Le charme de l'exotisme musical à la Renaissance.
Le cas de l'Espagne
19 octobre 18h

Damien Colas
Qu'est-ce que l'imitation en musique ?
Autour des Quatre saisons de Vivaldi
25 octobre 18h

Jean Rossetto
Venise vs Rome à l'époque baroque.
Deux systèmes politiques, une rivalité
26 octobre 18h

en partenariat avec UNIVERSITÉ FRANÇOIS-RABELAIS TOURS — Centre d'études supérieures de la Renaissance

BIOGRAPHIES

Alingavia

L'ensemble vocal Alingavia, basé à Langeais, est dirigé par Catherine Martin depuis sa création, il y plus de 30 ans.
Cet ensemble se consacre à un répertoire classique, profane ou religieux, comprendant notamment, la *Petite messe solennelle* de Rossini, le *Requiem* de Duruflé, la *Messa di gloria* de Puccini, le *Gloria* de Rutter ou encore le *Livre vermeil de Montserrat* (avec Diabolus in musica) et le *Misatango* de Palmeri.
D'autres productions conjuguent mise en scène, décors et textes littéraires : les *Délices du cru*, spectacle conçu à partir de textes de Balzac, Rabelais, Ronsard et Racan, *Du coq à l'âne*, *Peer Gynt* de Grieg et Ibsen. ■

Jean-Miguel Aristizabal

Il étudie le clavecin et la basse continue au Conservatoire national de région de Bordeaux dans la classe de Blandine Verlet, puis de Martine Chappuis. Il se perfectionne ensuite à Paris, auprès d'Olivier Baumont à l'École normale de musique, ainsi qu'auprès de Noëlle Spieth au CNR de Paris. Il suit en parallèle les cours de basse continue de Frédéric Michel et ceux d'improvisation de Freddy Eichelberger au CNR de Boulogne-Billancourt. Accompagnateur des classes de musique ancienne du conservatoire de Bordeaux durant de nombreuses années, il y lance la création d'une classe de basse continue après avoir obtenu son Diplôme d'État de musique ancienne. Actuellement, il est accompagnateur de la classe d'interprétation de Noémi Rime au sein du Département de musique ancienne du Conservatoire de Tours, après avoir enseigné six ans au conservatoire de musique de Pau puis à Meaux.
Membre fondateur et claveciniste de l'ensemble Le vertigo, il joue fréquemment avec de nombreux autres ensembles (Doulce Mémoire, Consonance, Trondheim Barokk sous la direction de Christophe Rousset, Hervé Niquet et Steven Devine, Sagittarius, Le concert d'astrée...) lui permettant de se produire dans de nombreux festivals en France (Ambronay, L'Escarenne, Sinfonia en Périgord, Itinéraires Baroques, Sablé) et à l'étranger (Sibiu en Roumanie, Haapsalu en Estonie, La Haye, Vérone, Valence, Gijon, Vittoria, Oslo, Trondheim, etc.).
Son goût prononcé pour la basse-continue et la musique d'ensemble ne l'empêche pas de se produire en soliste (5e *Concerto Brandebourgeois* de Jean-Sébastien Bach avec l'Orchestre de chambre de Toulouse sous la direction de Gilles Colliard, etc.). ■

Ensemble Artaserse

Au fil des rencontres et des concerts communs au sein des plus prestigieux ensembles de musique ancienne, Christine Plubeau (viole de gambe), Claire Antonini (théorbe), Yoko Nakamura (clavecin et orgue) et enfin Philippe Jaroussky (contre-ténor) tissent peu à peu des liens de complicité autour de conceptions musicales communes, relatives notamment à la musique italienne du début du XVIIe siècle. Ainsi naît l'ensemble Artaserse. Son premier concert au Théâtre du Palais-Royal en octobre 2002 – autour de l'œuvre de Benedetto Ferrari – obtient immédiatement un très vif succès (Diapason-Découverte de la revue *Diapason*, 10 de *Classica*, Timbre de Diamant du magazine *Opéra International*, etc.). Très vite, d'autres musiciens rejoignent cet ensemble, notamment Alessandro Tampieri, le premier violon de l'ensemble.
Fort d'une géométrie variable, l'Ensemble Artaserse s'est peu à peu imposé sur le devant de la scène musicale, se produisant dans les festivals et les salles les plus prestigieuses d'Europe : festivals d'Ambronay, Sablé, Pontoise, Saint-Michel-en-Thiérache, Festival de musique ancienne de Lyon, Salle Gaveau à Paris, Théâtre de l'Escorial à Madrid, Festival de musique ancienne de Prague, etc.
Parmi ses apparitions récentes, signalons les récents concerts en duo avec Andreas Scholl et Philippe Jaroussky au Théâtre des Champs-Elysées, au Barbican de Londres et au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles.
En juillet 2011, l'ensemble s'est produit en France et en Allemagne dans un programme consacré à Vivaldi avec le *Nisi Dominus* et des airs d'opéras. Ils ont ensuite donné quatre concerts au Japon dont deux à Tokyo, puis à Osaka et Nagoya.
En juin 2012, l'ensemble Artaserse accompagna le contralto canadien Marie Nicole Lemieux en duo avec Philippe Jaroussky dans un programme dédié à la musique du XVIIe siècle.
La discographie d'Artaserse comporte déjà plusieurs références largement saluées par la presse et le public : outre le disque Benedetto Ferrari chez Ambroisie (recommandé par *Répertoire*, *Diapason* Découverte, Timbre de Platine d'*Opéra International*, etc), l'ensemble a gravé pour Virgin Classics des *Cantates virtuoses* de Vivaldi et un programme *Beata Vergine* consacré à la musique mariale du XVIIe siècle (Timbre de Platine d'*Opéra International*, etc).
Après six années, l'ensemble Artaserse retrouve Philippe Jaroussky pour enregistrer la musique sacrée de Vivaldi : *Stabat Mater, Longe mala umbrae terrores, Salve Regina,* et le *Clarae stellae scintillate*. Cet enregistrement est suivi d'une grande tournée : en Amérique du Sud (Buenos Aires, Montevideo, Sao Paulo, Lima), puis en Europe (Lyon, Paris, Barcelone, La Coruna, Valencia, Madrid, Londres, Hambourg, Berlin, Regensburg, etc.).
Plus récemment, durant l'été 2017, l'ensemble s'est de nouveau réuni pour une vaste tournée consacrée aux joyaux célèbres ou méconnus du *Seicento*, avec des partitions de Monteverdi, Cavalli ou Sartorio. Ce programme a été donné dans toute l'Europe (Froville, Paris, Auvers-sur-Oise, Uzès, Sisteron, Berlin, Hambourg, Bad Kissingen, Londres, Rotterdam, Utrecht, Granada, Santander, Wroclaw, Gstaad, etc.).
Philippe Jaroussky et Artaserse viennent d'enregistrer un disque proposant des airs d'opéra de Haendel, dont la parution interviendra sous l'étiquette Erato-Warner Classics à l'automne 2017, accompagnée d'une autre vaste tournée internationale. ■

François Bazola

Après un cursus de formation très complet de musicologie, de chant et de direction (université François Rabelais et CRR de Tours) le conduisant notamment à l'agrégation d'éducation musicale, François Bazola entre au CNSMD de Paris dans la classe de William Christie et y obtient un prix d'interprétation de la musique vocale baroque.
Dès lors, il collabore régulièrement avec le chef franco-américain pour de nombreux concerts, spectacles et tournées (France, Europe, Etats-Unis, Asie, etc.), et devient son assistant musical en charge du chœur des Arts florissants, ensemble qu'il a dirigé à plusieurs reprises.
Ses envies musicales le portent à aborder aussi bien des musiques dites « anciennes » (Moulinié, Charpentier, Rameau, Bach, Haendel, etc.) que des répertoires plus « proches » de nous. Ainsi, il a participé aux productions lyriques de *Rigoletto* et *Traviata* de Verdi, de *L'aiglon* d'Honegger, de *Gianni Schicchi* et *Madame Butterfly* au Grand Théâtre de Tours et sera à l'affiche de la prochaine production de *Tosca* en avril 2017.
En janvier 2011, il fonde Consonance avec lequel il se plaît à présenter tel répertoire méconnu de musiques du temps de Richelieu, collaborer avec la compagnie de danse hip-hop X-Press autour de musiques de Haendel, Purcell et électro, tout comme à faire résonner la musique de Rameau avec la danse hip-hop dans un projet ouvert aux collégiens et aux lycéens de Tours (*Monsieur Rameau*, création 2014).
Parmi leurs projets notons les *Vêpres de la Vierge* de Claudio Monteverdi en ouverture du 50e festival de La Chaise-Dieu et repris par le festival *Concerts d'automne* à Tours (2016).
Pédagogue reconnu, François Bazola a participé à plusieurs reprises à l'Académie baroque européenne d'Ambronay ; il intervient régulièrement auprès du Cepravoi (Centre des pratiques vocales en Région Centre). Il a récemment encadré deux master-class au CRR de Tours et au CNSMD de Paris.
La discographie de François Bazola comprend de nombreux enregistrements (Harmonia Mundi, Erato, Ligia Digital) et les critiques saluent ses qualités d'interprète tant comme chanteur que comme chef.
Membre du conseil artistique du Florilège vocal de Tours, François Bazola est chevalier des Arts et Lettres. ■

© Holger Talinski

Cappella Gabetta

Avec la Cappella Gabetta, Sol Gabetta a réalisé l'un de ses rêves musicaux.

Avec son frère Andrés Gabetta comme premier violon et un ensemble trié sur le volet de musiciens de grand talent qu'elle connaît bien, Sol Gabetta a créé des programmes du baroque et du début du classicisme que l'ensemble présente sur des instruments d'époque dans le cadre de concerts et d'enregistrements sur CD.

L'ensemble a été fondé en décembre 2010 et s'est produit avec un grand succès notamment à Paris (Salle Gaveau, Théâtre des Champs-Elysées), Hambourg (Musikhalle), Vienne (Theater an der Wien), Baden Baden (Festspielhaus) Munich (Prinzregententheater), Zurich (Tonhalle), Berlin (Philharmonie) ainsi qu'aux grands festivals musicaux tels que la Musikfest de Brême, le Festival baroque de Lyon ou le Rheingau Musikfestival. Depuis l'année 2011 la Cappella Gabetta n'a pas seulement enregistré plusieurs disques d'un répertoire de musique italienne baroque (dont plusieurs premiers enregistrements mondiaux) avec Sol Gabetta chez Sony Music, mais également de la musique de Haendel et Hasse avec Vivica Genaux. Ces enregistrements ont valu à l'orchestre la « recommandation du mois » de *Gramophone* ainsi que la distinction « CD de la semaine » des radios allemandes NDR-Kultur, BR-Klassik et RBB (Berlin). Ensuite le CD *Tromba Veneziana* avec le trompettiste Gàbor Godoczki est paru chez Sony en 2013. L'album *Rival Queens* - basé sur la coopération avec Simone Kermes et Vivica Genaux - est sorti en 2014.

La Cappella Gabetta invite de plus en plus des instrumentistes, chanteuses et chanteurs de renom à participer à des projets communs de concerts ou d'enregistrements de musique du baroque ou du début du classicisme, notamment le soprano Nuria Rial, le trompettiste Sergei Nakariakov, le violoniste Giuliano Carmignola et le violoncelliste Christophe Coin, qui s'est spécialisé dans la musique baroque.

À l'agenda de la Cappella Gabetta sont prévues des tournées avec Cecilia Bartoli, les violonistes Baiba Skride et Patricia Kopatchinskaja ainsi qu'avec le flûtiste à bec Maurice Steger. De plus la Cappella Gabetta a choisi de réaliser le beau thème de l'adaptation musicale du mythe antique d'Orphée et Eurydice avec les chanteuses Vivica Genaux and Olena Tokar. ■

© Jean-Baptiste Millot

Philippe Cassard

Considéré par ses pairs, la critique et le public comme un des musiciens les plus attachants et complets de sa génération, Philippe Cassard a été formé par Dominique Merlet et Geneviève Joy-Dutilleux au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris. Il y a obtenu en 1982 les premiers Prix de Piano et de Musique de Chambre.

Il approfondit ses connaissances pendant deux ans à la Hochschule für Musik de Vienne et reçoit ensuite les conseils du légendaire Nikita Magaloff. Finaliste du Concours Clara Haskil en 1985, il remporte en 1988 le Premier Prix du Concours International de Piano de Dublin.

Invité par les principaux orchestres européens (London Philharmonic, City of Birmingham symphony orchestra, BBC Philharmonic, Orchestre national de France et philharmonique de Radio France, Capitole de Toulouse, Philharmonie de Budapest, Orchestre de la Radio danoise, etc), il joue sous la direction de Sir Neville Marriner, Sir Roger Norrington, Marek Janowski, Charles Dutoit, Pascal Tortelier, Armin Jordan, Jeffrey Tate et bien d'autres.

Philippe Cassard présente, à partir de 1993, le cycle intégral de l'oeuvre pour piano de Debussy en une journée et 4 récitals : il a joué ce cycle à Paris, Londres, Marseille, Dublin, Singapour, Sydney, Tokyo, Liège, Toulouse et Vancouver, rencontrant à chaque fois un immense succès.

Son goût de la musique de chambre et sa passion pour le chant lui permettent de jouer avec des artistes tels Christa Ludwig, Angelika Kirchschlager, Karine Deshayes, Wolfgang Holzmair, Cédric Pescia, Michel Portal, David Grimal, Anne Gastinel, les Quatuors Ebène, Modigliani, Voce et Hermès.

Le duo qu'il forme avec le soprano Natalie Dessay à partir de 2011 triomphe sur les scènes les plus prestigieuses : Carnegie Hall de New York, Musikverein de Vienne, Barbican de Londres, Salle Tchaikovsky à Moscou, Suntori Hall à Tokyo, Palais Garnier à Paris, etc. Deux albums de mélodies françaises (Erato) et un programme de lieder de Schubert (Sony, 2017) marquent leur collaboration.

Au sein d'une discographie riche de plus de 30 titres, on retiendra ses enregistrements consacrés à Schubert salués dans le monde entier. En 2017, paraissent un récital consacré à Mendelssohn (Sony) et un album Fauré (La Dolce Volta) comprenant la *Ballade* et la *Fantaisie pour piano et orchestre*.

Philippe Cassard a publié un essai sur Schubert (Actes Sud) et un livre d'entretiens sur le cinéma et la musique *Deux temps, trois mouvements* (Capricci) ; il a fondé les Estivales de Gerberoy (1997-2003) et a été directeur artistique des Nuits romantiques du lac du Bourget (1999-2008). Il a présenté 430 émissions de « Notes du Traducteur » sur France Musique, Prix SCAM de la « meilleure oeuvre sonore 2007 ». Deux coffrets ont été publiés, regroupant des émissions sur Debussy, et sur Schubert (Grand Prix de l'Académie Charles Cros). ■

© Petra Hajská

Václav Čížek

Ténor. Václav Čížek a étudié à l'Académie Janáček des Arts du spectacle à Brno. Il est membre régulier de Collegium 1704 depuis 2010, avec lequel il s'est produit à La Chaise-Dieu, Sablé, Ambronay, Versailles et Salzbourg. Il a participé à plusieurs enregistrements du Collegium 1704, dont la *Messe en si mineur* de Bach (2013), et la *Missa Divi Xaverii* de Zelenka (2016). ■

© Petra Hajská

© Petra Hajská

Collegium 1704 & Collegium vocale 1704

Les ensembles Collegium 1704 et Collegium vocale 1704 ont été fondés par le claveciniste et chef d'orchestre Václav Luks en 2005, à l'occasion du projet « Bach Prague 2005 » qui a marqué le début de leur collaboration en résidence avec le *Prague spring international music festival*. Depuis 2007, après le succès de la *Missa votiva* de Zelenka en France, le Collegium 1704 est régulièrement invité par les grands festivals d'Europe. On a pu l'entendre au Festival de Salzbourg, à la Philharmonie de Berlin, au Theater an der Wien et au Konzerthaus (Vienne), au Concertgebouw d'Amsterdam, au Wigmore Hall, au Festival de Lucerne, au Festival de musique ancienne d'Utrecht et au Bachfest de Leipzig. En France, il s'est produit à Versailles et à La Chaise-Dieu.

Outre les pièces maîtresses du baroque, le Collegium soutient des maîtres tchèques comme Jan Dismas Zelenka et Josef Myslivečeк.

Parmi les enregistrements (Accent, Zig-Zag Territoires et Supraphon) figurent la *Messe en si mineur* de J. S. Bach et la *Missa Divi Xaverii* de Zelenka ; en DVD l'*Orfeo ed Euridice* de Gluck avec Bejun Mehta, tourné dans le théâtre baroque du château de Český Krumlov (Arthaus 2014). En 2016, le Collegium 1704 et le Collegium vocale 1704 sont revenus au Festival de Salzbourg avec la *Missa salisburgiensis* de Heinrich Biber, qu'ils ont ensuite donnée en tournée en Europe. ■

© Julien Faure

Consonance

Faire découvrir de nouvelles musiques, créer un lien entre les époques et transmettre des émotions à de nouveaux publics, tels sont les buts que l'ensemble Consonance s'est fixés lors de sa création en janvier 2011. Présenter un répertoire méconnu de musiques du temps de Richelieu (*Terre, Mer, escoutez…*), collaborer avec la compagnie de danse hip-hop X-Press autour de musiques de Purcell, Haendel et électro (*Face à Face*) tout autant que de réunir collégiens, lycéens, chanteurs amateurs et professionnels (*Monsieur Rameau*) sont quelques exemples de notre désir de faire vivre la musique.

Outre un important projet pédagogique en partenariat avec le CRR de Tours, le Théâtre Olympia-CDNT et le lycée Grandmont de Tours autour des tragédies de Racine et la musique de Jean-Baptiste Moreau, 2016 nous aura permis d'être présents lors de plusieurs rendez-vous importants tels que le festival de Lorris (45), les Traversées musicales de Noirlac (18), le festival de Pontlevoy (41) ou encore celui de la Chaise-Dieu (43) pour sa 50e édition que notre jeune ensemble a eu le plaisir « d'ouvrir » avec les *Vêpres de la Vierge* de Claudio Monteverdi. Après la reprise de ce programme lors de la Ire édition des *Concerts d'automne* à Tours, nous conclurons une riche année 2016 avec *The food of love* (Dowland et Purcell) dans le cadre du foyer de l'Opéra de Tours. L'année

2017 nous permettra de retrouver la scène de cette maison pour un nouveau programme, *Galantes Indes*, consacré à Rameau et Montéclair, de présenter un programme de musique baroque italienne à Neuvy-le-Roi en y associant des classes primaires de cette commune rurale d'Indre-et-Loire, de collaborer avec l'Ensemble vocal universitaire de Tours autour d'œuvres chorales de Johann Sebastian Bach, de retrouver avec bonheur les *Vêpres de la Vierge* de Monteverdi (Bourges et Beaugency) ou encore de proposer une rencontre rare autour des concertos à 3 et 4 clavecins de Bach dans le cadre de cette édition des *Concerts d'automne* à Tours. ■

© Rémi Angeli-Consonance

Jocelyn Daubigney

Né en 1964 à Paris, Jocelyn Daubigney étudie la flûte Böehm avec Raymond Guiot, Alain Marion et Ida Ribéra. À l'issue de ce parcours, deux premiers prix de la Ville de Paris lui seront décernés en 1981 et 1982.

Son intérêt pour la musique ancienne le conduit à travailler avec Pierre Séchet au Conservatoire national supérieur de musique de Paris où il obtient en 1988 un premier prix. Puis sous la conduite de Barthold Kuijken au Conservatoire royal de Bruxelles, il remporte en 1991 le diplôme supérieur d'exécution avec « grande distinction ».

Jocelyn Daubigney joue et enregistre avec différentes formations baroques : Les Talens lyriques (Christophe Rousset) avec lequel il se produit en tant que flûte solo au sein de l'orchestre mais aussi en musique de chambre, Le concert spirituel (Hervé Niquet), La grande écurie (Jena-Claude Malgoire), l'Orchestre des Champs-Elysées (Philippe Herreweghe), Les folies françoises (Patrick Cohen), Le concert d'Astrée (Emmanuelle Haïm).

En 1995, il effectue pour Deustche Harmonia Mundi l'enregistrement de l'intégrale des *Fantaisies pour flûte seule* Georg-Philipp Telemann.

Pour Naxos il enregistre deux volumes de cantates françaises consacrés à Louis-Nicolas Clérambault, puis l'intégrale des *Concertos pour cinq flûtes* de Joseph-Bodin de Boismortier, disque qui reçoit à sa sortie un Choc du *Monde de la musique*.

En décembre 2005, au Carnegie Hall de New York, point d'orgue d'une tournée qui le conduit successivement en France, en Italie et en Suisse, il interprète en compagnie des Talens lyriques et de Christophe Rousset, le *Concerto* en *do* majeur de Jean-Marie Leclair.

En 2007, année essentiellement consacrée à Johann Sebastian Bach et ses fils, il enregistre avec les mêmes artistes, l'unique *Concerto* en *ré* majeur de Wilhelm Friedemann Bach pour le label Ambroisie/Naïve récemment paru sous le nom de *Bach dynastie*.

Puis, invité à Bern la même année, il se produit aux côtés de Christophe Rousset pour un récital.

En 2013, il est amené à occuper de façon permanente le poste de flûte solo au sein d'Insula orchestra sous la direction de Laurence Equilbey.

Depuis 2014, il occupe les fonctions de professeur de traverso au CRC de Marly le Roy. ■

Michał Dambiński

Basse. Michał Dambiński a étudié à l'Université Frédéric Chopin de Varsovie. Il s'est spécialisé depuis son enfance dans le théâtre pour enfants, en particulier en composant la musique et écrivant les scénarios. En qualité de chanteur, il s'est spécialisé dans la musique de chambre, en particulier les lieder de Schubert et d'autres compositeurs romantiques allemands. Son récital de chansons et ballades de Moniuszko (2016) a remporté un grand succès public et critique. ■

© Simon Fowler Sony Classique

Natalie Dessay

Internationalement connue, Natalie Dessay a débuté sa carrière dans le répertoire de soprano colorature (La Reine de la Nuit, Lakmé, Zerbinette, Olympia, etc.).

L'artiste élargit son répertoire au fil des années pour se rapprocher des héroïnes belcantistes, tout en continuant de défendre le répertoire français.

Elle interprète sa première *Lucia* à l'Opéra de Chicago, puis *La sonnambula* au Metropolitan Opera de New York. Elle chante Ophélie (*Hamlet*) au Théâtre du Capitole de Toulouse et c'est dans ce rôle qu'elle débute au Royal Opera House Covent Garden et au Théâtre du Liceu à Barcelone. Elle reprend le rôle de *Lucia di Lammermoor* à l'Opéra de Paris, ainsi qu'au Met, et y remporte un immense succès.

Natalie Dessay interprète alors pour la première fois le rôle de *Manon*, rôle qu'elle affectionne particulièrement, à Genève et à Barcelone.

Après avoir été Juliette (*Roméo et Juliette*) au Met, et Marie (*La fille du régiment*) dans une production inoubliable à Londres, à Vienne et à New York, Natalie Dessay interprète le rôle de Mélisande au Theater an der Wien à Vienne.

C'est alors sa première *Traviata* au Festival de Santa Fe. Natalie Dessay reprend par la suite le rôle de Violetta au Japon lors d'une tournée du Teatro Regio de Turin ainsi qu'au Festival d'Aix-en-Provence, au Staatsoper de Vienne, et au Metropolitan Opera de New York, avec un très grand succès.

Elle reprend Marie (*La fille du régiment*) à l'Opéra de Paris, et incarne *Manon* au Théâtre du Capitole de Toulouse.

Sa rencontre avec Emmanuelle Haïm lui fait aborder entre autres les œuvres d'Haendel. Elle interprète Cléôpatre (*Giulio Cesare*) à l'Opéra de Paris.

Natalie Dessay collabore régulièrement avec Michel Legrand, se produisant en Europe, en Amérique du Nord et du Sud. Elle se tourne également vers le Théâtre et fait ses débuts dans *Und*, un monologue d'Howard Barker qu'elle joue entre autres au Théâtre Olympia de Tours, au Théâtre de l'Athénée, au Théâtre des Abbesses et au Théâtre Dejazet. Prochainement, elle se produira dans la pièce de Stefan Zweig *Légende d'une Vie*, ce qui ne l'empêche pas de poursuivre sa carrière de récitaliste. Elle se produit ainsi régulièrement en récital avec Philippe Cassard dans des programmes de lieder et de mélodies, en France et à l'étranger. Cette collaboration a notamment donné lieu à la parution de trois albums : *Clair de lune* (Erato), *Les fiançailles pour rire* (Erato) et très récemment un enregistrement de lieder de Schubert (Sony Classical), suivi par une tournée de récitals à Tokyo, Fukuoka, Boston, au Carnegie Hall de New York et au Théâtre des Champs-Elysées. En 2018, elle se produira également en récital avec Philippe Cassard entre autres à Budapest, au Théâtre de la Monnaie ainsi qu'au Musikverein de Vienne, et chantera les *Liebeslieder Walzer* de Brahms à la Philharmonie de Paris.

Natalie Dessay est la première artiste lyrique française à avoir été nommée Kammersängerin par le Wiener Staatsoper. ■

© Benjamin Dubus

Diabolus in Musica

Nous sommes Diabolus in Musica, c'est à dire avant tout un ensemble de passionnés des musiques du Moyen Âge, cette période longue et éloignée de nous mais qui a forgé toute notre culture et fait ce que nous sommes, une période encore trop méconnue et étonnamment brillante, inventive, surprenante, qui a forgé notre langue, construit les cathédrales, fait naître nos villages et villes, inventé la polyphonie et des musiques merveilleuses.

Diabolus in Musica est constitué d'une équipe de chanteurs et instrumentistes fidèles regroupés autour d'Antoine Guerber, profondément investis dans les répertoires exigeants des musiques médiévales avec deux grandes spécialités, les chansons des trouvères et les polyphonies à voix d'hommes, du XII[e] siècle jusqu'à la Renaissance. Concerts dans les plus grands festivals du monde entier, enregistrements encensés par la critique ainsi que de très nombreuses activités pédagogiques sont les principales activités de l'ensemble qui mettent en avant les fortes personnalités de nos interprétations tentant toujours de cerner au plus près la sensibilité et la mentalité médiévales.

Diabolus in Musica, c'est aussi une équipe administrative au très grand professionnalisme et un conseil d'administration qui guide l'ensemble, grâce aux conseils avisés d'amis, d'historiens, de musicologues.

Enfin, Antoine Guerber et Diabolus in Musica sont également les créateurs du festival Les Méridiennes, un évènement attachant, convivial et particulièrement original.
L'ensemble Diabolus in Musica est porté par la Région Centre-Val de Loire et aidé par le ministère de la Culture et de la Communication / DRAC du Centre-Val de Loire, au titre de l'aide aux ensembles conventionnés. Il est soutenu par le Conseil Départemental d'Indre-et Loire et par la Ville de Tours. ■

©David Ignaszewski

Xavier Díaz-Latorre

Né à Barcelone en 1968, il fait les meilleures études de guitare auprès d'Oscar Ghiglia, au Musikhochschule de Bâle, dont il obtient le diplôme en 1993. Plus tard, son intérêt pour la musique ancienne l'amène à étudier le luth auprès d'Hopkinson Smith à la Schola Cantorum Basiliensis. Depuis 1995, il mène une carrière internationale. Il a participé à des opéras tels que *Sémélé* de Haendel au Staatsoper de Berlin avec l'Akademie fur alte Musik, dirigée par René Jacobs, *l'Orfeo* de Monteverdi au Théâtre Goldoni de Florence, au Théatre de la Monnaie de Bruxelles, au Covent Garden de Londres ou au Teatro Real de Madrid, et au Liceu de Barcelona avec le Concert des Nations. Il est un membre associé de La terza prattica, ensemble de chambre qui s'intéresse à l'étude et l'interprétation de la musique italienne des XVII[e] et XVIII[e] siècles et il est membre fondateur de l'ensemble Laberintos ingeniosos, groupe spécialisé dans la musique espagnole du Siècle d'Or. Son premier disque en tant que soliste est dédié au compositeur aragonais Gaspar Sanz et a été encensé par la critique. Il a en outre une importante activité pédagogique. ■

© Rodolphe Manca

Doulce Mémoire

Doulce Mémoire, c'est d'abord l'esprit de la Renaissance, cette période faste de découvertes, d'inventions, de voyages et de créativité. Constitué d'une équipe de musiciens et de chanteurs fidèles et soudés, l'ensemble Doulce Mémoire s'investit depuis plus de vingt-cinq ans dans des aventures artistiques toujours innovantes, avec la participation régulière de comédiens et danseurs. Ses productions passent d'un *Requiem pour Anne de Bretagne* des plus sérieux à *l'Honnête courtisane* (un spectacle déluré et festif sur les musiques et contes grivois de la Renaissance) ou encore à la reconstitution d'une fête à la cour de François I[er], *Magnificences à la cour de France*.
Depuis sa création, Doulce Mémoire s'est produit à travers toute la France sur les scènes d'opéras, dans les festivals et sur les scènes nationales, mais aussi dans les grandes capitales internationales (New York, Hong Kong, Riga, Bruxelles, Rome, Mexico, Séoul, Brasilia, Singapour, etc). L'ensemble répond à tous les défis et n'hésite pas à jouer aussi bien sur le parvis d'un cinéma UGC en plein Paris, que devant le prestigieux musée national de Taipei, dans l'enceinte du Palais des sultans à Istanbul, ou en équilibre instable sur une barge posée sur le lagon de Tahiti. À travers ses concerts et spectacles, Doulce Mémoire invite à découvrir les musiques que pouvaient écouter les génies internationalement reconnus de la Renaissance, Léonard de Vinci, Michel-Ange, Rabelais, François Ier, etc., dont certains ont particulièrement marqué la Vallée de la Loire et ses célèbres châteaux renaissance. C'est justement là que l'ensemble développe une part importante de son activité et une relation privilégiée avec la région Centre-Val de Loire.
Doulce Mémoire a croisé lors de ses voyages, des artistes avec lesquels se sont nouées de belles relations humaines et artistiques : notamment la troupe Hang Tang Yuefu de Taïwan, le chanteur de Fado Antonio Zambujo, le chanteur persan Taghi Akhbari, le joueur de ney turc Kudsi Erguner. Ces rencontres sont l'occasion de révéler combien les musiques de la Renaissance, tels les galions de Christophe Colomb, voyagent, échangent et dialoguent aisément avec les autres cultures, dans des programmes et disques comme *La porte de félicité* ou les *Laudes* (Confréries d'Orient et d'Occident).
Doulce Mémoire enregistre pour Outhere, Zig Zag Territoires, Naïve et Ricercar, et Le Printemps de Monte-Carlo. Sa discographie a reçu de très nombreuses récompenses : Diapason d'Or de l'année, Choc du *Monde de la Musique*, ffff de *Télérama*, etc. L'ensemble a participé à plusieurs documentaires pour Arte.
Doulce Mémoire est soutenu par la Région Centre-Val de Loire et le Ministère de la Culture et de la Communication/ DRAC du Centre-Val de Loire, au titre de l'aide aux ensembles conventionnés. Doulce Mémoire est soutenu par le Conseil départemental d'Indre-et-Loire, le Ministère des Affaires étrangères/Institut Français et la Ville de Tours. Doulce Mémoire est membre de la FEVIS, du syndicat Profedim et du Bureau export et reçoit le soutien ponctuel de la Spedidam, l'Adami et le FCM. ■

©Teresa Llucià

Pedro Estevan

Il fait ses études de percussion au Conservatoire supérieur de musique de Madrid. Puis, à Aix-en- Provence, il suit des cours de percussion contemporaine et africaine auprès du maestro sénégalais Doudou Ndiaye Rose. Il a par ailleurs étudié la technique des *hand-drums* avec Glen Velez. Il a été membre fondateur de l'Orquesta de las Nubes et du Grupo de Percusión de Madrid. Il a collaboré avec de nombreux orchestres en Espagne comme en Europe. Musicien éclectique, il se consacre principalement à la musique ancienne Hespèrion XXI, Le concert des nations, Laberintos ingeniosos - et à la musique contemporaine avec Rarafonía. En tant que soliste, il a donné des concerts avec l'Orchestre de chambre national d'Espagne et l'Orchestre Reina Sofía. Il a participé à de nombreux festivals dont le Milano poesia, le Festival of Music de Brisbane, Nafarroako-Jaialdiak et dans divers cycles de musique actuelle avec des programmes exclusifs pour la percussion. Il est intervenu dans différents montages théâtraux de Lluís Pasqual et de Nuria Espert. Il a composé la musique pour *Alesio* de García May et pour *La gran sultana* de Cervantès, mises en scène par Adolfo Marsillach. Il a été directeur musical pour la représentation de *El caballero* de Olmedo de Lope de Vega, dirigée par Lluís Pasqual pour l'Odéon-Théâtre de l'Europe. Il a enregistré pour des radios et des télévisions en Espagne, France, Royaume Uni, Norvège, Etats-Unis, Canada, Japon et Australie. Il a participé à plus d'une centaine de disques, dont nous ne noterons que ses propres productions : *Nocturnos y alevosias* et *El aroma del tiempo*. Il est intervenu dans le disque de Paul Winter qui a obtenu un Grammy en 1993. Il est professeur de percussion historique à l'ESMUC. ■

© Holger Talinski

Andrés Gabetta

Andrés Gabetta est considéré comme un des violonistes baroques les plus prometteurs de sa génération. Il est régulièrement l'invité des grands festivals internationaux comme le festival Menuhin de Gstaad, le festival de musique du Schleswig-Holstein, le festival de musique de Rheingau et la semaine Bach d'Ansbach. Il se produit comme soliste ou dans des formations de musique de chambre sur différentes scènes, comme le KKL de Lucerne, le Musikverein de Vienne, le Konzerthaus de Vienne, la salle Gaveau, le Concertgebouw d'Amsterdam, ainsi qu'avec les Philharmonies de Berlin et de Cologne. Depuis 2011, il a réalisé son rêve de diriger son propre ensemble baroque, avec sa sœur, la violoncelliste Sol Gabetta. Avec la Capella Gabetta, Andrés Gabetta partage la scène avec des personnalités musicales comme Sol Gabetta, Giuliano Caramignola, Vivica Genaux, Simone Kermes, Gabor Boldoczki, Sergei Nakariakov et Maurice Steger. Le brillant violoncelliste Christophe Coin, avec lequel il a déjà réalisé plusieurs enregistrements, fait également partie de ses partenaires habituels. ■

© Cezary Zych

Pierre Gallon

Devant l'âtre familial, luths, théorbes et flûtes à bec suspendus aux murs entourent le clavecin. Mais c'est d'abord pour jouer du violon que Pierre Gallon franchit le seuil du Conservatoire de Caen, à peine âgé de cinq ans. Il se forme ensuite pendant dix ans dans la classe de clavecin de B. Lapointe et T. Maeder avant d'intégrer les classes de musique ancienne du CNSM de Paris conduites par O. Baumont et B. Rannou. Par ailleurs, il reçoit les précieux conseils d'E. Joyé, de P. Hantaï et de B. Verlet lors de stages et master-classes notamment. Parallèlement, il profite de sa formation de claveciniste pour s'initier, sous le regard protecteur d'Y. Gide, à l'orgue baroque sur le magnifique Parizot (1746) de Notre-Dame de Guibray à Falaise.

Il partage aujourd'hui son activité entre concerts et enregistrements au sein de nombreux ensembles tels Pygmalion, Le poème harmonique, Correspondances, *Les musiciens* de Saint-Julien, *Le caravansérail*, etc. Il a en outre participé avec ces ensembles à une quinzaine d'enregistrements pour les labels Alpha Classics, Mirare, Harmonia Mundi, K617, etc. Son premier enregistrement solo pour le label L'encelade, consacré à l'éditeur de la Renaissance Pierre Attaingnant a été unanimement accueilli par la critique spécialisée (Choix de France Musique, 5 Diapasons, *** de *Classica*). Il vient tout juste de graver pour ce même label un premier volume de pièces pour clavier de Joseph Haydn. Il se produit également à deux clavecins avec le claveciniste Bertrand Cuiller.

Depuis quelques années, Pierre Gallon s'investit aussi régulièrement dans des productions scéniques, citons *Le bourgeois gentilhomme* de Molière avec François Morel et l'ensemble La *rêveuse*, les opéras : *Venus & Adonis* de J. Blow (Les musiciens du paradis) ; *Giulio Cesare* et *Alcina* de Haendel au Shanghai Symphony Hall (Opera Fuoco) ; *Don Giovanni* de Mozart avec le Shanghai Symphony Orchestra ; *Didon & Enée* avec Le poème harmonique ; les Intermèdes de la *Pellegrina* et l'*Orfeo* de Monteverdi avec Les traversées baroques ; et tout dernièrement l'*Orfeo* de Rossi avec Pygmalion. ■

© Benjamin Dubuis

Antoine Guerber

Antoine Guerber dirige Diabolus in Musica depuis 1992.

Il découvre la musique médiévale il y a plus de 20 ans par le disque et la radio, qui font naître chez lui une passion pour ces répertoires et pour la période qui les a engendrés. Il se forme au Centre de musique médiévale de Paris et au Département de musique ancienne du CNSM de Lyon. Après avoir participé aux activités des ensembles Gilles Binchois, Organum, Perceval, Jacques Moderne, Antoine Guerber s'installe en Touraine pour se consacrer à son propre ensemble.

Il partage désormais son temps entre les activités de formation et la redécouverte de répertoires inédits, alliant recherche musicologique, histoire de l'art, des sensibilités et des mentalités. ■

Luca Guglielmi

Chef d'orchestre, compositeur, claveciniste et organiste, Luca Guglielmi, est né à Turin en 1977. En étant l'assistant d'Antoni Ros-Marbà, Victor Pablo Pérez, Gottfried Von der Golz, Giovanni Antonini et Jordi Savall, il s'est formé en autodidacte pour la direction d'orchestre. Il a obtenu ses diplômes de composition (auprès d'Alessandro Ruo Rui) et de direction chorale (auprès de Sergio Pasteris) au Conservatoire de musique Giuseppe Verdi de Turin.

En 1999, il a été sélectionné pour participer au cours extraordinaire de direction d'orchestre sous la direction de Carlo Maria Giulini, à la Scuola di musica di Fiesole. Il a collaboré en tant que claveciniste et organiste avec l'Orchestre symphonique national de la RAI de Turin sous la direction de Jeffrey Tate, Rafael Frühbeck de Burgos, Roberto Abbado, Robert King et Ton Koopman, auprès de qui il a perfectionné ses études de clavecin. En 2001, il a débuté comme chef de chœur dans la *Petite messe solennelle* de Rossini, à la tête de l'ancien chœur de la RAI de Turin. L'année suivante, il a commencé comme chef d'orchestre à Bologne avec le *Requiem* de Mozart. Il a dirigé l'orchestre du stage de musique ancienne de Barbaste (France) et celui d'Urbino avec une préférence particulière pour le répertoire classique. En juin 2010, il a fait ses débuts à Florence avec l'Orchestre de Toscane.

Il a été l'élève de Vittorio Bonotto pour l'orgue et de Patrizia Marisaldi pour le clavecin, d'Eros Cassardo pour l'accompagnement au pianoforte et l'interprétation du lied. Comme accompagnateur, il a secondé des artistes aussi prestigieux que Cecilia Bartoli, Barbara Bonney, Sara Mingardo, Monica Groop, Angelika Kirschlager et Christoph Pregardien. Il a aussi collaboré avec des metteurs en scène comme Gilbert Deflo, Yannis Kokkos et Emilio Sagi. Il s'est produit dans de nombreuses maisons d'opéras et salles de concert : Carnegie Hall de New York, Wigmore Hall de Londres, Musikverein et Konzerthaus de Vienne, Herkulessaal de Munich, Teatro Real de Madrid, Liceu de Barcelone, Teatro Regio de Turin, Conservatoire de Milan, Teatro San Carlo de Naples.

À l'âge de vingt ans il a été invité par Jordi Savall à faire partie de ses ensembles Hespèrion XX (maintenant XXI), La capella reial de Catalunya et Le concert des nations, jouant par ailleurs en duo avec lui ou en trio avec Rolf Lislevand.

Parmi ses multiples collaborations avec divers ensembles, on remarque l'Ensemble Zefiro d'Alfredo Bernardini, l'Ensemble La Fenice de Jean Tubery, Ricercar Consort de Philippe Pierlot, Armonico tributo Austria de Lorenz Duftschmidt ou encore l'Accademia strumentale italiana d'Alberto Rasi.

Il est professeur de clavecin, orgue et direction d'orchestre dans des stages comme Urbino. Depuis janvier 2014 il enseigne le clavecin à l'Escola superior de música de Catalunya (ESMuC) de Barcelone. En 2005, il a fondé l'ensemble Concerto madrigalesco.

Il a participé à plus de cinquante enregistrements, entre CD et DVD, en tant que soliste ou avec certains ensembles, pour les maisons de disques les plus prestigieuses (Decca, Teldec, Accent, Deutsche Harmonia Mundi, Alia Vox, Stradivarius, cpo, Naïve, Alpha, ORF, Mirare). Prochaines parutions : *The new Bach image* pour Stradivarius et *Oeuvres pour clavecin et orgue* de Frescobaldi et Buxtehude. ■

© David Ignaszewski

Hespèrion XXI

La valeur la plus importante de la musique ancienne réside dans sa capacité, en tant que langage artistique universel, à transmettre des sensibilités, des émotions et des idées ancestrales qui, encore de nos jours, captivent le spectateur. Avec un répertoire allant du XIe au XVIIIe siècle, Hespèrion XXI recherche en permanence de nouveaux points de rencontre entre l'Orient et l'Occident, dans une volonté claire d'intégration et de récupération du patrimoine musical international, notamment dans la zone méditerranéenne et en connexion avec les musiques du Nouveau Monde américain.

En 1974, à Bâle, Jordi Savall et Montserrat Figueras fondent, aux côtés de Lorenzo Alpert et Hopkinson Smith, le groupe Hespèrion XX, un ensemble de musique ancienne qui souhaitait récupérer et diffuser le patrimoine musical, riche et fascinant, antérieur au XIXe siècle à partir de nouvelles prémisses : les critères historiques et les instruments originaux. Son nom, Hespèrion, signifie « originaire d'Hespérie » qui, en grec ancien, désignait les deux péninsules les plus occidentales d'Europe : l'ibérique et l'italienne. C'était aussi le nom que recevait la planète Vénus quand elle apparaissait à l'occident. Dès l'an 2000, Hespèrion XX change son nom pour celui d'Hespèrion XXI.

Hespèrion XXI est aujourd'hui une référence incontournable pour comprendre l'évolution de la musique dans la période allant du Moyen Âge au baroque. Son travail de récupération d'œuvres, partitions, instruments et documents inédits possède une double valeur incalculable. D'une part, le travail de recherche rigoureux apporte des données et des interprétations sur les connaissances historiques d'une époque ; d'autre part, l'exécution exquise des interprétations permet au public de profiter de manière naturelle de la délicatesse esthétique et spirituelle propre aux œuvres de cette époque-là.

Dès ses débuts, Hespèrion XXI a adopté une orientation artistique claire et innovante qui finirait par faire école au sein du paysage mondial de la musique ancienne car le groupe concevait, et conçoit encore, la musique ancienne comme un outil d'expérimentation musicale avec laquelle il recherche la plus grande beauté et la plus haute expressivité dans les interprétations. Tout interprète de musique ancienne prend un engagement par rapport à l'esprit original de chaque œuvre et doit apprendre à se connecter avec celui-ci en étudiant son auteur, les instruments de l'époque, l'œuvre en soi et ses circonstances concrètes. Toutefois, en tant qu'artisan de la musique, il est également obligé de prendre des décisions sur ce qu'il interprète : de son talent, de sa créativité et de sa capacité à transmettre des émotions dépend sa capacité à connecter le passé avec le présent, la culture avec sa divulgation.

Le répertoire d'Hespèrion XXI inclut, entre autres morceaux, des œuvres du répertoire sépharade, des romances castillanes, des pièces du Siècle d'Or espagnol et de l'Europe des Nations. Certains de ses programmes de concerts les plus applaudis ont été Las Cantigas de Santa Maria de Alfonso X el Sabio, La Diàspora Sefardí, les musiques

de Jérusalem, d'Istanbul, d'Arménie ou les Folías Criollas. Grâce au grand travail réalisé par les nombreux musiciens et collaborateurs qui ont participé à l'ensemble au cours de toutes ces années, Hespèrion XXI joue encore un rôle clé dans la récupération et la revalorisation du patrimoine musical, avec une répercussion à l'échelle mondiale. Avec plus de 60 CD édités, la formation donne aujourd'hui des concerts dans le monde entier et participe habituellement aux festivals internationaux de musique ancienne. ■

© Didier Ronfard

Ensemble Jacques Moderne

Dirigé depuis plus de vingt ans par Joël Suhubiette, l'Ensemble Jacques Moderne se nourrit de recherches musicologiques et interprète, depuis sa création en 1974 par le musicologue Jean-Pierre Ouvrard, plus de deux siècles de musiques anciennes européennes, des polyphonies de la Renaissance à l'apogée de la musique vocale baroque. Basé à Tours en Région Centre – Val de Loire et composé d'un ensemble vocal et instrumental, il se produit dans toute la France, en Europe (Allemagne, Pays-Bas, Suisse, Espagne, Italie, Tchéquie, Lettonie, etc.), en Amérique latine (tournée de concerts en Colombie), tout dernièrement en Asie (concerts à la Folle Journée de Tokyo) et prochainement au Canada. Bien qu'il continue d'interpréter la polyphonie française, italienne, espagnole et anglaise a cappella du XVI[e] siècle qui a été longtemps son répertoire de prédilection, l'Ensemble Jacques Moderne se consacre aussi aujourd'hui à la musique du XVII[e] siècle. Depuis des années, avec Joël Suhubiette, il a entrepris un long travail, en concert comme en disque, sur le répertoire italien et sur le répertoire allemand qu'il affectionne tout particulièrement avec de nombreuses œuvres de Schein, Schütz, Buxtehude et Bach. Les quatre derniers enregistrements discographiques de l'ensemble en sont l'illustration avec *Jephte* de Giacomo Carissimi, le *Stabat Mater* de Domenico Scarlatti ainsi que les *Cantates* de Dietrich Buxtehude, parus chez Ligia, et *La passion selon Saint-Marc* de Reinhard Keiser, sorti en 2015 chez Mirare. ■

© Simon Fowler

Philippe Jaroussky

Le contre-ténor Philippe Jaroussky a conquis une place prééminente dans le paysage musical international, comme l'ont confirmé les Victoires de la Musique (Révélation Artiste lyrique en 2004, puis Artiste lyrique de l'année en 2007 et 2010) et, récemment, les prestigieux Echo Klassik Awards en Allemagne, lors de la cérémonie 2016 à Berlin (Chanteur de l'Année, titre qu'il avait déjà remporté en 2008).
Avec une maîtrise technique qui lui permet les nuances les plus audacieuses et les pyrotechnies les plus périlleuses, Philippe Jaroussky a investi un répertoire extrêmement large dans le domaine baroque, des raffinements du *Seicento* italien avec des compositeurs tels que Monteverdi, Sances ou Rossi jusqu'à la virtuosité étourdissante des Haendel ou autres Vivaldi, ce dernier étant sans doute le compositeur qu'il a le plus fréquemment servi ces dernières années. Défricheur de partitions infatigable, il a brillamment contribué à mettre en lumière la musique de compositeurs tels que Caldara, Porpora, Steffani, Telemann ou Johann Christian Bach.
Philippe Jaroussky a aussi exploré les mélodies françaises, accompagné du pianiste Jérôme Ducros. Il a récemment proposé sa vision des *Nuits d'été* d'Hector Berlioz, qu'il a chantées à l'Auditorium national de Madrid puis à l'Elbphilharmonie de Hambourg. Le domaine contemporain prend une place croissante, avec la création d'un cycle de mélodies composées par Marc André Dalbavie sur des sonnets de Louise Labbé, ou avec l'opéra *Only the sound remains* de Kaija Saariaho (création mondiale spécialement composée à son intention, à l'Opéra d'Amsterdam, mars 2016)
Philippe Jaroussky est sollicité par les meilleures formations baroques actuelles et collabore avec les plus grands chefs d'orchestre, se produisant fort logiquement dans les salles et les festivals les plus prestigieux du monde.
En 2002, Philippe fonde l'Ensemble Artaserse, qui se produit partout en Europe.
Détenteur d'une discographie impressionnante, Philippe Jaroussky a aussi pris une part importante dans l'édition Vivaldi de Naïve aux côtés de Jean-Christophe Spinosi et l'Ensemble Matheus.
Néanmoins, depuis plusieurs années, Philippe Jaroussky entretient, pour ses disques-récitals, des relations très étroites avec Erato-Warner Classics, son label exclusif, pour lequel il a signé des disques qui ont tous reçu de nombreuses distinctions.
Après une résidence d'un an en 2016-2017 à la nouvelle Philharmonie de l'Elbe à Hambourg (résidence qui suit celle du Konzerthaus de Berlin), et notamment une participation très remarquée au concert d'ouverture, Philippe Jaroussky se consacrera à une vaste tournée dédiée à Haendel à l'automne 2017, avec plus de 25 concerts, tournée accompagnant la sortie du disque enregistré pour Erato-Warner Classics. Il reprendra, pour la saison 2017/2018, deux productions prestigieuses à Paris, *Only the sound remains* de Saariaho (à l'Opéra de Paris) et *Alcina* d'Haendel (au Théâtre des Champs-Élysées). En fin de saison, il endossera le rôle d'*Orfeo* de Gluck de nouveau au Théâtre des Champs-Élysées.
Philippe Jaroussky vient de concrétiser un projet lui tenant particulièrement à cœur : l'Académie Philippe Jaroussky. Cette institution vise à démocratiser l'accès à la musique classique en accueillant des jeunes en situation d'éloignement culturel à travers un enseignement original, soutenu et exigeant. L'Académie est installée au sein de La seine musicale sur l'Île Seguin, à Boulogne-Billancourt.
Il a été fait Chevalier des Arts et des Lettres en 2009. ■

© Rémi Angeli-Consonance

Yuki Koike

Après des études de violon moderne poursuivies au Japon et à Lyon, c'est au violon baroque qu'il choisit de se consacrer en travaillant auprès de S. Kuijken au Conservatoire royal de La Haye. En 2000, il rentre dans le cycle de perfectionnement du CNSM et travaille avec F. Fernandez. Depuis, il se produit régulièrement au sein d'ensembles tels que Les talens lyriques, La petite bande, Le concert d'astrée, La chambre philharmonique, Les cris de Paris, Pulcinella, Ensemble Pygmalion, Le poème harmonique, Consonance. ■

© David Ignaszewski

Andrew Lawrence-King

Le harpiste virtuose Andrew Lawrence-King est l'un des interprètes de musique ancienne les plus reconnus mondialement. En tant que chef imaginatif dirigeant depuis le continuo (à la harpe, à l'orgue, au clavecin ou au psaltérion), il a interprété de nombreux opéras et des oratorios à la Scala de Milan, à l'Opéra de Sydney, au Casals Hall de Tokyo, à la Philarmonie de Berlin, au Konzerthaus de Vienne, au Carnegie Hall de New York et au Palacio de Bellas Artes de Mexico. La revue *Gramophone* a décrit son récital Bach comme « une musique enchanteresse d'une beauté de filigrane, jouée avec une virtuosité tranquille et enivrante, doublée d'une sensibilité exceptionnelle ».
En 1994 Andrew Lawrence-King fonde l'ensemble The harp consort avec lequel il a enregistré une série de CD récompensés par de nombreux prix. Ces disques vont de chansons médiévales traditionnelles à des danses sud-américaines en passant par de nombreux opéras baroques. Il est aussi le principal chef invité de l'orchestre Concerto Copenhagen. Il enseigne à la Guilhall school of music & drama de Londres ainsi qu'à l'Académie royale de musique de Copenhague. Navigateur émérite, Andrew préside l'Association royale de yachting dont le certificat d'Ocean Yachtmaster est convoité. Il passe la plupart de son temps libre à bord de son yacht « Continuo ». ■

Aleksandra Lewandowska

Soprano, né en Pologne en 1981. Après ses études de chant à l'Académie de musique de Poznań (Pologne), elle se perfectionne à l'Université Franz Liszt de Weimar-Jena.
Spécialiste de musique ancienne, elle collabore régulièrement avec Philippe Herreweghe et le Collegium vocale de Gent, Giovanni Antonini, Skip Sempé, Christophe Coin et Christoph Spering. ■

© Collegium 1704 - Petra Hajská

Václav Luks

Fondateur des ensembles de musique ancienne Collegium 1704 et Collegium vocale 1704, Václav Luks a suivi une formation de corniste au Conservatoire de Pilsen. Il approfondit sa passion pour la musique ancienne lors de ses études à la Schola Cantorum de Bâle et sous la supervision de J.-A. Bötticher et J.-B. Christensen. Václav Luks travaille également avec le Barockorchester Basel, le Dresdner Kammerchor et le Nederlandse Bachvereniging. Il s'est acquis une réputation mondiale dans l'interprétation de la musique de J. S. Bach, G. F. Haendel et J. D. Zelenka. ■

© Caroline Lequeux

Yoann Moulin

Yoann Moulin commence son apprentissage de la musique avec Robert Weddle au sein de la Maîtrise de Caen. Il y découvre le clavecin qu'il étudie avec Bibiane Lapointe et Thierry Maeder et poursuit, après un passage à l'académie de Villecroze avec Ilton Wjuniski, ses études au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris dans les classes d'Olivier Baumont, Kenneth Weiss et Blandine Rannou. À cette même époque, il découvre le clavicorde grâce à Étienne Baillot, l'orgue en autodidacte, l'improvisation aux côtés de Freddy Eichelberger et profite de l'enseignement de Pierre Hantaï, Skip Sempé, Blandine Verlet et Élisabeth Joyé.

Il joue depuis en récital et en musique de chambre dans différentes saisons et festivals comme la Philharmonie de Paris, La Roque d'Anthéron, les Folles journées de Nantes, La Chaise-Dieu, Oude Muziek - Utrecht, Ambronay, Royaumont, Saintes, Montpellier-Radio France, Lanvellec, le Venetian Center for Baroque Music, le Cervantino - Mexique, l'Académie Bach d'Arques-la-Bataille, Saint Riquier, la Philharmonie du Luxembourg, le festival Actus humanus en Pologne ou le festival International Tropical Baroque à Miami. Il accompagne aussi plusieurs ensembles tels que Les arts florissants, Le concert spirituel, l'ensemble Clément Janequin, Cappricio Stavagante, le consort de violes L'achéron, l'Ensemble La Fenice, le Concert étranger, La tempête, La maîtrise du Centre de musique baroque de Versailles, la compagnie de danse baroque Les fêtes galantes, Das Klub - cabaret contemporain ou le collectif de Jazz La Forge.

Son premier enregistrement en tant que soliste consacré à Girolamo Frescobaldi, récompensé de 5 diapasons, est paru chez L'encelade. Il participe aussi à plusieurs disques pour les labels Alpha et Ricercar, dont *Au Saincт Nau* avec l'ensemble Clément Janequin. Les *Ludi musici* de Samuel Scheidt gravés avec L'achéron et *The tempest*, disque autour de la pièce de William Shakespeare avec l'ensemble La tempête, ont été récompensés tous deux par un Diapason d'or.

Enfin, Freddy Eichelberger, Pierre Gallon et Yoann Moulin ont récemment fondé Une Bande de Clavecins, un consort de claviers anciens réunis autour de la musique de la Renaissance écrite et improvisée. ■

© Vojtech Havlik

Jaromír Nosek

Basse. Jaromír Nosek a étudié la direction de chœur à l'Université Charles de Prague, avant de se diriger vers le chant. Il s'est perfectionné auprès de l'Accademia Chigiana de Sienne et le Conservatoire de Sainte-Cécile à Rome.

Il se produit régulièrement avec le Collegium vocale 1704, Doulce Mémoire, les Talens lyriques, Vox Luminis, a Venexiana et Lautten Compagney. Comme chanteur d'opéra, il a interprété la *Senna festeggiante* de Vivaldi, le rôle de Méphistophélès dans le *Faust* de Spohr, celui du Commandeur dans *Don Giovanni* et Sarastro dans la *Flûte enchantée* de Mozart. ■

Aneta Petrasová

Mezzo-soprano. Elle a étudié le chant et l'opéra au Conservatoire de Prague, avant de se perfectionner à l'Académie Janáček des Arts du spectacle à Brno, puis au Conservatoire Carl Maria von Weber à Dresde, notamment avec Olaf Bär. Spécialisée dans la musique des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles comme dans le répertoire de lieder, elle collabore régulièrement avec le Collegium vocale 1704, avec lequel elle a interprété *Arsilda, regina di Ponto* de Vivaldi. ■

Albert © Harald Hoffmann

Mario Stefano Pietrodarchi

Mario Stefano Pietrodarchi est né en Italie à Atessa dans les Abruzzes. À l'âge de neuf ans, il commence sa formation d'accordéoniste et, plus tard, de bandonéoniste. Virtuose brillant, à la sonorité exceptionnelle, il obtient de nombreux prix lors de concours nationaux et internationaux. Comme soliste, Pietrodarchi joua lors de la création du *Retour de Jakals* de l'Israélien Michael Wolpe et s'est produite en 2012 avec Erwin Schrott et Anna Netrebko en Allemagne, en Angleterre et au Danemark. En avril 2014, il prit une part déterminante à la production de *Verdi dance* dans la chorégraphie de Misha van Hoecke au Teatro dell'Opera à Rome. En dehors de l'Italie, il donna des concerts en Angleterre, en France, en Croatie, au Portugal, en Suisse, en Hongrie, en Arménie, en Bosnie-Herzégovine, en Bulgarie, au Liban, en Biélorussie et en Chine. ■

© Teresa LLordés

Xavier Puertas

Né à Barcelone en 1967, Xavier Puertas est diplômé de contrebasse du conservatoire supérieur de musique de cette ville ainsi que par le conservatoire de la ville de Vienne (Autriche). Il est contrebassiste à l'orchestre symphonique de Barcelone (Orchestre national de Catalogne) et collabore avec de nombreux orchestres symphoniques ainsi qu'avec des groupes espagnols de musique contemporaine. Il participe à une tournée de concerts à travers l'Espagne auprès du pianiste autrichien Paul Badura-Skoda. En septembre 1996, le duo Iglesias-Puertas interprète un répertoire allant de l'époque classique jusqu'à l'époque contemporaine. Il est professeur dans les conservatoires de Cervera (Leida) et Terrassa et à l'école de musique de Gracia (Barcelone) ; il est également professeur de pédagogie des cordes au Conservatoire du Liceu de Barcelone. Dans le domaine de la musique ancienne, il s'est spécialisé dans la contrebasse baroque et le violone. En 2003, il a participé à la tournée des concerts du 50^e^ anniversaire du Concentus Musicus Wien. ■

© Olivier Hoffschir

Quatuor Machaut

Le quatuor de saxophones Machaut créé en 2011 trouve son nom et son fondement dans l'oeuvre de Guillaume de Machaut. Après la découverte de la *Messe de Notre Dame* pour voix d'hommes, Quentin Biardeau, saxophoniste, est frappé par la modernité d'une musique écrite il y a plus de 600 ans.

Désireux d'explorer l'inventivité de l'écriture, la richesse de l'harmonie, le jeu rythmique et la place de l'improvisation contenus dans cette oeuvre, ainsi que le contexte réverbérant de cette musique, il réunit Simon Couratier, Francis Lecointe et Gabriel Lemaire, tous saxophonistes, en vue de la réappropriation de la *Messe* par un quatuor de saxophones.

Le programme Machaut est né : quatre musiciens polyvalents à la fois interprètes, improvisateurs, compositeurs, arrangeurs, navigant entre les langages des musiques ancienne, contemporaine et improvisée.

En 2015 le Quatuor Machaut enregistre son premier disque sur le label Ayler Record. ■

© Luc Detour

Denis Raisin Dadre

Après des études de flûte à bec, hautbois et musicologie, Denis Raisin Dadre fonde l'ensemble Doulce Mémoire en 1989. En dehors de la musique, sa curiosité pour l'histoire, la littérature et les arts l'amène à concevoir des programmes de concerts et spectacles toujours remis dans un contexte historique. Après plus de vingt-cinq ans d'activité intense et de réalisations mémorables, en disque comme en concert, son amour de la Renaissance ne s'est jamais attiédi. Fouillant les bibliothèques européennes, transposant des partitions manuscrites ou testant des solutions instrumentales, Denis Raisin Dadre remet en question des idées préconçues et parfois même le vocabulaire musical – et pas seulement pour la musique de la Renaissance, car il s'associe souvent avec des metteurs en scène et des chorégraphes pour créer des formes de spectacle originales.

Régulièrement sollicité par des académies de formation pour jeunes musiciens, Denis Raisin Dadre a enseigné au sein de l'Académie de Gijon (Espagne), à Chiquitos (Bolivie), Prague (République Tchèque), La Havane (Cuba), etc. Également professeur titulaire au CRR de Tours, il a dirigé l'Académie internationale pour jeunes chanteurs, Le Droict Chemin de Musique, à Chambord et est amené à produire des émissions pour France Musique sur la période de la Renaissance.

Denis Raisin Dadre est nommé en 1999 Chevalier des Arts et des Lettres par le Ministère de la Culture. ■

© Rémi Angeli

Xavier Richard

Lauréat du CNSM de Paris et titulaire du Certificat d'aptitude de professeur, il enseigne le violoncelle et la musique de chambre au CRR de Tours. Membre de l'OSRCT, il est aussi diplômé du CRR de Paris dans la classe de violoncelle baroque de David Simpson. Ce goût pour la pratique des instruments anciens lui permet de participer à l'activité d'ensembles tels que Le concert d'astrée, Les arts florissants ou encore l'ensemble Consonance. ■

© David Ignaszewski

Jordi Savall

Jordi Savall est une personnalité musicale parmi les plus polyvalentes de sa génération. Depuis plus de cinquante ans, il fait connaître au monde des merveilles musicales laissées à l'obscurité, l'indifférence et l'oubli. Il découvre et interprète ces musiques anciennes, sur sa viole de gambe ou en tant que chef. Ses activités de concertiste, de pédagogue, de chercheur et de créateur de nouveaux projets, tant musicaux que culturels, le situent parmi les principaux acteurs du phénomène de revalorisation de la musique historique. Il a fondé avec Montserrat Figueras, les ensembles Hespèrion XXI (1974), La capella reial de Catalunya (1987) et Le concert des nations (1989) avec lesquels il a exploré et créé un univers d'émotion et de beauté qu'il diffuse dans le monde entier pour le bonheur de millions d'amoureux de la musique.

Avec sa participation fondamentale au film d'Alain Corneau *Tous les matins du monde* (récompensé par le César à la meilleure bande son), son intense activité de concertiste (140 concerts par an, environ), sa discographie (6 enregistrements annuels) et la création en 1998, avec Montserrat Figueras, de son propre label discographique Alia Vox, Jordi Savall démontre que la musique ancienne n'est pas nécessairement élitiste, mais qu'elle intéresse un large public de tous âges, toujours plus divers et nombreux. Comme le définit le critique Allan Kozinn dans le *New York Times* (2005), son travail infatigable en concerts et enregistrements « n'est pas simplement une récupération musicale mais plutôt une réanimation créative ».

Au fil de sa carrière, il a enregistré et édité plus de 230 disques dans les répertoires médiévaux, renaissants, baroques et classiques, avec une attention particulière au patrimoine musical hispanique et méditerranéen. Ce travail a été souvent récompensé par de nombreux prix comme plusieurs *Midem Awards*, des *International Classical Music Awards* et un *Grammy Award*. Ses programmes de concerts ont su convertir la musique en un instrument de médiation pour l'entente et la paix entre les peuples et les cultures différentes, parfois en conflit. Nul hasard donc si en 2008, Jordi Savall a été nommé Ambassadeur de l'Union Européenne pour un dialogue interculturel et, aux côtés de Montserrat Figueras, « Artiste pour la Paix », dans le cadre du programme « Ambassadeurs de bonne volonté » de l'UNESCO.

Sa contribution à la découverte et à la représentation des opéras de Vicent Martin y Soler *Una cosa rara* et *Il burbero di buon cuore* a été suivie, à la tête du Concert des nations et de La capella reial de Catalunya, par celles de *L'Orfeo* de Monteverdi, du *Farnace* de Vivaldi, d'*Orfeo ed Euridice* de Fux ainsi que d'*Il Teuzzone* de Vivaldi.

Sa féconde carrière musicale a été couronnée de récompenses et de distinctions tant nationales qu'internationales dont nous pouvons citer les titres de Docteur Honoris Causa des Universités d'Evora (Portugal), de Barcelone (Catalogne), de Louvain (Belgique) et de Bâle (Suisse). Il a aussi reçu l'insigne de Chevalier de la Légion d'Honneur de la République Française, le Prix International de Musique pour la Paix du Ministère de la Culture et des Sciences de Basse Saxe, la *Medalla d'Or* de La Generalitat de Catalogne et le prestigieux prix Léonie Sonning, considéré comme le Prix Nobel pour la musique.

« Jordi Savall met en évidence un héritage culturel commun infiniment divers. C'est un homme pour notre temps ». (*The Guardian,* 2011). ■

© François Passerini

Joël Suhubiette

Du répertoire a cappella à l'oratorio, de la musique de la Renaissance à la création contemporaine en passant par l'opéra, Joël Suhubiette consacre l'essentiel de son activité à la direction de ses ensembles : le chœur de chambre toulousain Les éléments, qu'il a fondé en 1997 et avec lequel il interprète la création contemporaine, le répertoire a cappella et l'oratorio, et l'Ensemble Jacques Moderne de Tours, dont il est le directeur artistique depuis 1993, avec lequel il se consacre au répertoire ancien de la fin de la Renaissance et du début de l'époque baroque. Après des études musicales au Conservatoire de Toulouse, Joël Suhubiette se passionne pour le répertoire choral ; débutant comme chanteur avec Les arts florissants de William Christie, il chante ensuite avec Philippe Herreweghe à la Chapelle royale et au Collegium vocale de Gand (Belgique), avant de devenir son assistant pendant huit années. Cette rencontre déterminante lui permet d'aborder un vaste répertoire de quatre siècles de musique vocale. Il interprète aujourd'hui opéras, oratorios et cantates avec plusieurs orchestres et ensembles instrumentaux français – Les passions-orchestre baroque de Montauban, Les folies françoises, Café Zimmermann, l'Orchestre national du capitole de Toulouse, l'Orchestre de chambre de Toulouse, Les percussions de Strasbourg, l'Ensemble Ars Nova, l'Orchestre de Pau-Pays de Béarn, les orchestres du festival de Saint-Céré, des opéras de Dijon et de Massy. À la tête de ses ensembles vocaux, il enregistre pour les maisons de disques Virgin Classics, Hortus, Calliope, Ligia Digital, Naïve, Mirare et l'Empreinte digitale. Depuis 2006, il est directeur artistique du festival Musiques des lumières de l'Abbaye-école de Sorèze dans le Tarn.

Joël Suhubiette a été nommé Officier des Arts et des Lettres par le Ministère de la Culture. ■

© P.Grange-Consonance

Sébastien Wonner

Après un cursus très complet d'orgue, de clavecin et de basse continue au CRR de Strasbourg, il devient titulaire du Certificat d'aptitude à l'enseignement du clavecin et enseigne au CRR de Tours depuis 2010 et y dirige le département de musique ancienne depuis 2016.

Collaborateurs de nombreux ensembles tels que La chapelle rhénane, Les sacqueboutiers de Toulouse ou encore Akâdemia, il a participé à de nombreux enregistrements consacrés à Bach, Schütz, Buxtehude, Landi, etc. ■

MÉCÉNAT

ENTREPRISES
DEVENEZ MEMBRES DU CERCLE

Soutenez les *Concerts d'automne*.
Vous êtes une entreprise et souhaitez vous associer étroitement au rayonnement et aux projets de *Concerts d'automne* et entretenir des liens privilégiés avec vos clients en leur faisant vivre des moments musicaux d'exception.
En tant que mécène du festival, quelle que soit votre contribution, votre entreprise rend possible des projets artistiques, éducatifs qui ne pourraient pas voir le jour sans votre aide : la production d'un concert ou bien encore un programme pédagogique pour les scolaires.

Des avantages sur mesure
Bénéficiez d'avantages sur mesure pour votre entreprise, vos clients et collaborateurs :

- une forte visibilité sur les outils de communication du festival
- des invitations aux cocktails pour rencontrer les artistes après les concerts
- des invitations aux concerts ou aux répétitions générales
- une priorité d'achat des places
- un traitement VIP
- la réalisation d'un concert privé pour votre entreprise et vos invités

et bien d'autres avantages encore…

Réductions fiscales
Chaque entreprise mécène peut bénéficier d'une réduction d'impôts égale à 60% du montant de votre don, dans la limite de 0,5% de son chiffre d'affaires.
Par exemple : un don de 5 000 € coûte en réalité 750 € (réduction d'impôts de 3 000 € et 1 250 € de contreparties)

Contact
eh@concerts-automne.com
06 78 56 07 64

PARTICULIERS
REJOIGNEZ LE CERCLE DES AMIS
ET VIVEZ DES MOMENTS INSOLITES

Créé en 2015, le cercle des Amis fédère autour de l'équipe du festival des passionnés qui souhaitent soutenir tout au long de l'année l'activité de *Concerts d'automne*.

Grâce au cercle des Amis, vous devenez acteur d'un événement majeur et pouvez :
- avoir des informations en avant-première sur l'actualité du festival
- bénéficier des réservations prioritaires aux concerts
- participer, pour les membres qui le souhaitent, à l'organisation du festival en tant que bénévoles
- assister à des événements VIP

et bien d'autres activités encore…

Le trois étapes

1 ADHÉREZ au Cercle
L'adhésion annuelle est de 20 €, 30 € pour un couple, 10 € pour les moins de 28 ans.

2 Faites un DON. Vous recevrez votre reçu et bénéficierez d'une déduction fiscale avantageuse.
Par exemple : un don de 100 € vous coûte en réalité 44 €
après déduction de 66 % de votre don de l'impôt sur le revenu.

3 Profitez de tous les AVANTAGES et des activités spécialement conçues pour vous !

Contact
contact@concerts-automne.com

Devenez mécène, à partir de 10€ et en 3 clics !

En rejoignant le Cercle des Amis des Concerts d'Automne, vous profiterez de moments insolites !

COMMEON

Nous avons lancé une campagne de financement participatif sur le site Commeon !

Désireux d'associer le monde de l'entreprise et les particuliers à la réussite et au rayonnement des Concerts d'Automne, le festival se lance dans le mécénat participatif.

Rendez-vous sur
www.commeon.com/projet/festival-concerts-dautomne

Pour un **don par chèque**, merci de le libeller à l'ordre de "Lemon Way - Commeon", d'indiquer au verso la mention "Concerts d'Automne" et de l'envoyer à l'adresse : *Culture Time - 178 rue de Rivoli 75001 Paris*

concerts d'automne

Dons défiscalisés à hauteur de 66% dans le cadre de la loi sur le mécénat.

MAISON CLÉMENT

FOIE GRAS · CAVE · EPICERIE FINE

HALLES DE TOURS – PATIO CENTRAL
Place Gaston Paillhou - 37000 Tours

NOUS CONTACTER
02 47 80 04 71

NOUS REJOINDRE
Maison Clément

D'AVRIL À NOVEMBRE :
fraises à cueillir

DE SEPTEMBRE À MARS :
vente et cueillette de pommes et poires

Claude Labaronne
Domaine de Châtenay
Chemin de l'éolienne
37100 Tours
02 47 54 48 45
domaine-chatenay.com

Présents aussi sur les marchés de Tours et de Saint Cyr

Touraine Hôtels

OTC++ ■ Photos : Touraine Hôtels - Fotolia

pour vos séjours de loisirs ou d'affaires

Club de 50 hôtels de 1 à 5 étoiles

Touraine Hôtels

www.touraine-hotels.eu - contact@touraine-hotels.eu

Notre mission : vous servir ; Notre souhait : vous satisfaire ; Notre but : vous faire découvrir notre Touraine et rendre votre séjour inoubliable.

Bon séjour chez nous et bienvenue en Touraine.

Our mission is to satisfy you ; Our object is to help you discover our beautiful Touraine and to make your stay unforgettable. Enjoy your stay with us.

Welcome to Touraine in the Loire Valley.

Nous mettons à votre disposition notre conciergerie digitale accessible gratuitement sur smartphone via l'application touristique Caravel.

We provide you with our digital concierge service, freely accessible on mobile via the tourism app Caravel.

Caravel

Available on the App Store

Google Play

Qu'une idée pure traverse nos sillons

Beauchesne

Maison Beauchesne
Fleuriste

26, Avenue du Général de Gaulle • 37360 Neuillé Pont Pierre

Tél. : 02 47 29 22 65

Nicolas Léger
PÂTISSIER CHOCOLATIER
TOURS

LE CHOCOLATIER **NICOLAS LÉGER**
A CONÇU ET RÉALISÉ LE CONCERT D'AUTOMNE.
VENEZ LE DÉCOUVRIR DANS SA BOUTIQUE PENDANT TOUTE
LA PÉRIODE DU FESTIVAL.

NICOLAS LÉGER PÂTISSIER • CHOCOLATIER
59 Place du Grand Marché - 02 47 37 85 99 - www.patisserie-leger.fr

CHARLES BARRIER
RESTAURANT GASTRONOMIQUE
TOURS

En partenariat avec le festival
Concerts d'automne
et l'Office de Tourisme de Tours Val-de-Loire,
venez déguster le menu spécial

concerts d'automne

Jean-Sébastien BACH

Du 1er au 31 octobre 2017. Menu proposé à 40 € au lieu de 50 €,
sur présentation de votre ticket d'entrée au Festival !

RESTAURANT CHARLES BARRIER - 101, avenue de la Tranchée - 37100 TOURS
Tél : 02.47.54.20.39 - Mail : restaurant.charlesbarrier@gmail.com - www.charles-barrier.fr

PIANOS • HARPES • PARTITIONS

335, av. Grand Sud
37170 Chambray-Lès-Tours
Tél. 02 47 28 25 25

20, rue Michelet
37000 Tours
Tél. 02 47 05 47 95

35, rue Fondary
75015 Paris
Tél. 01 45 61 04 32

L'instrumentarium
LA PASSION ET L'EXCELLENCE

www.linstrumentarium.fr

Découvrez une palette infinie de saveurs raffinées avec nos thés d'origine, nos Grands Crus et nos créations parfumées.

Nouvelle boutique
26, rue Nationale à Tours

PALAIS DES THÉS
PARIS

Selectour
Rayssac Voyages

40 Rue Colbert 37000 **TOURS**
02 47 05 76 15
rayssac-voyages@selectour.com

52 Rue Bernard Palissy 37000 **TOURS**
02 47 66 30 27
le-vinci-voyages@selectour.com

14 Avenue Jean Jaurès 18000 **BOURGES**
02 48 23 55 30
berry-voyages@selectour.com

mécénat
TOURAINE ENTREPRISES

Associez votre entreprise au rayonnement de votre région

Depuis plus de 20 ans, l'association MÉCÉNAT TOURAINE ENTREPRISES participe au soutien collectif de projets locaux de qualité.

Le Mécénat est une relation dans laquelle acteurs économiques, associatifs et institutionnels peuvent s'épanouir, se retrouver et dépasser leurs différences.

Mécénat Touraine Entreprises participe au financement de nombreuses actions dans différents domaines culturels :
- **Musique, Opéra et Théâtre,**
- **Expression artistique et Culture,**
- **Résidence d'artistes,**
- **Patrimoine.**

C'est dans ce cadre qu'elle apporte à nouveau en 2017 son soutien au festival *Concerts d'automne* à Tours.

Mécénat Touraine Entreprises offre à ses membres des opportunités pour :
- **Les associer au rayonnement régional,**
- **Soutenir des projets culturels et artistiques,**
- **Valoriser l'entreprise et les hommes, créer du lien social,**
- **Vivre des moments de partage, lors des manifestations parrainées,**
- **Rejoindre un réseau actif et performant d'entreprises de toutes tailles.**

Le développement de MÉCÉNAT TOURAINE ENTREPRISES permet de multiplier les opportunités de partenariat avec de belles institutions culturelles et artistiques de notre région.

www.mecenat-touraine.fr

mécénat TOURAINE ENTREPRISES

LE FESTIVAL TIENT À REMERCIER SES PARTENAIRES ET MÉCÈNES POUR CETTE ÉDITION 2017

Partenaires institutionnels

Cercle de mécènes

Partenaires culturels

Partenaires média

FESTIVAL
CONCERTS D'AUTOMNE

Alessandro Di Profio	direction artistique
Damien Colas	conseiller scientifique
Emmanuel Hervé	administration et production
Mohamed Khattabi	régisseur général

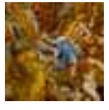
Le festival est porté par Nota Bene
(association loi 1901)

Dominique Le Portz (président)	conseil d'administration
Claudine Berthier	
Jean-Marie Gouin	
Jean-Luc Pain	
Brigitte Roux	
Chantal Schott	
Isabelle Vannier	
Chantal Genre	coordination Amis du festival
Olivier Genre	
Laurence Spiry	
Catherine Ursule Viola	coordination des volontaires
François Chevalier	
Matthieu Fontan	

LISTE
DES ILLUSTRATIONS

Entourage de Lorenzo Pasinelli
Sainte Cécile (détail),
huile sur toile, Italie, XVII^e siècle.
Musée des beaux-arts, Tours*.
(p. 21)

Caricature de Senesino, Farinelli et Cuzzoni
probablement dans *Flavio* de Haendel ou le *Coriolano* d'Ariosti
Collection particulière.
(p. 26)



Francesco Providoni
Le Martyre de l'apôtre saint Mathias à Jérusalem
huile sur toile, Italie, IV^e quart du XVII^e siècle.
Musée des beaux-arts, Tours*.
(p. 33)

Isidore Laurent Deroy
Cathédrale de Tours
lithographie sur papier, XIX^e siècle.
Musée des beaux-arts, Tours*.
(p. 53)

Franz Schubert
Klavierstück D 946 n. 1,
manuscrit, f. 1.
Wienbibliothek im Rathaus.
(p. 59)

*Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de Tours.

concerts d'automne

10, rue Léonard de Vinci
F - 37000 Tours
contact@concerts-automne.com
www.concerts-automne.com

10-31-1138 / Certifié PEFC
Ce produit est issu de forêts gérées durablement et de sources contrôlées. / pefc-france.org

conception et impression : GRAPHIVAL 02 47 73 68 68

All-free-download.com - pixabay.com

Enchanter le monde

La Fondation Orange contribue depuis 30 ans à la découverte de jeunes talents et à l'émergence de chœurs, orchestres et groupes vocaux. Elle les détecte à leurs débuts et les accompagne jusqu'à leur accomplissement musical. Plus de 120 formations musicales ont ainsi bénéficié de son mécénat depuis sa création en 1987.
Elle accompagne également des théâtres et maisons opéras notamment à travers la captation et la diffusion d'opéras en direct, en plein air ou dans des salles de cinémas. Et pour participer au rayonnement de la musique partout en France, la Fondation Orange encourage de nombreux festivals dans les répertoires classiques, jazz et musiques du monde. En 2017, elle a choisi de renouveler son soutien au festival Les Concerts d'Automne à Tours.
fondationorange.com

orange™ Fondation
La Fondation Orange fête ses 30 ans