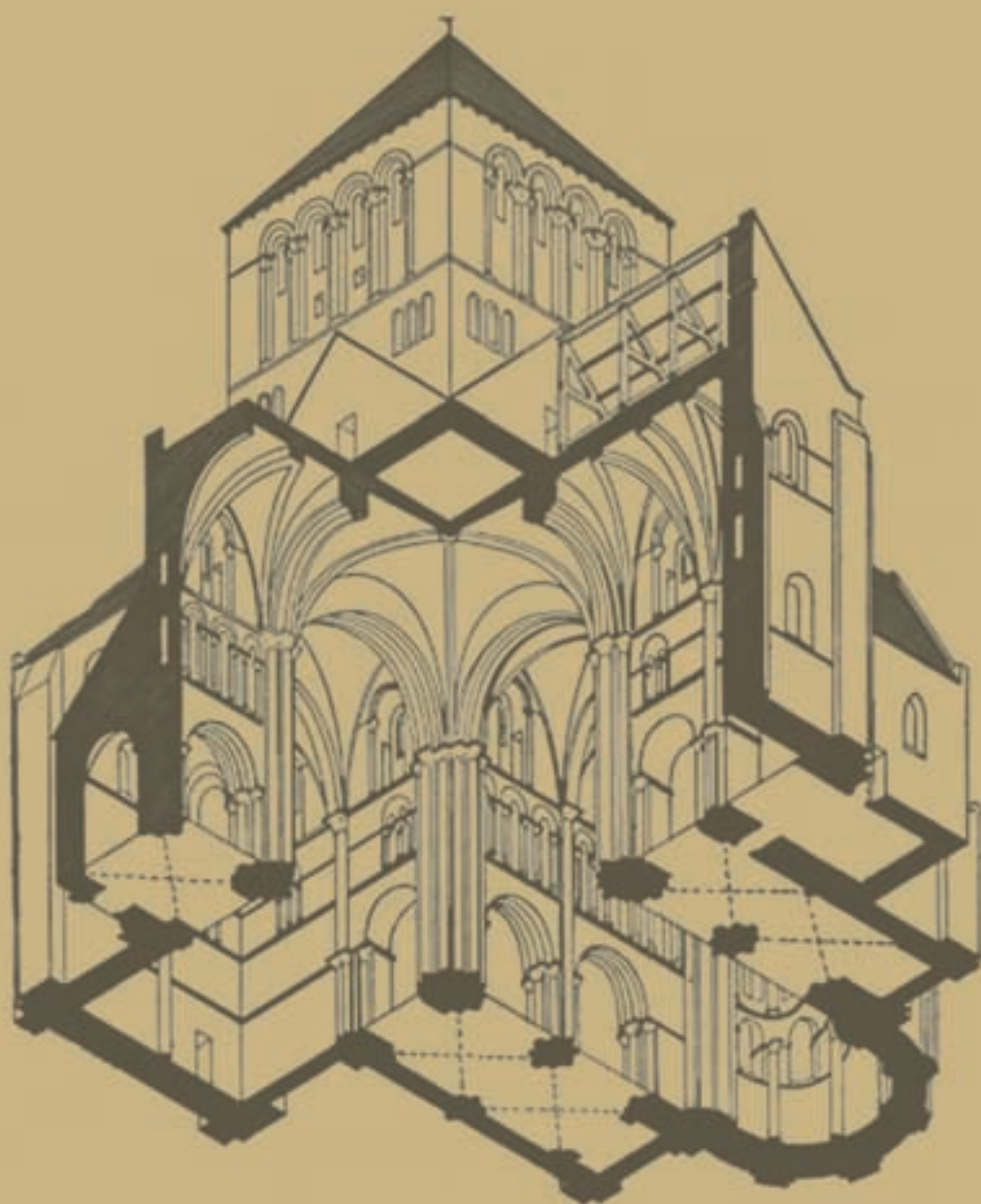


PROGRAMME

LESSAY 2009



16^e heures

s o m m a i r e

é d i t o

musicales

Alors que Lessay s'apprête à accueillir ses 16^e heures musicales, c'est avec une joie renouvelée que nous nous apprêtons tous à partir en voyage dans l'Europe baroque et classique. La richesse de l'éventail proposé par la musique sacrée est une garantie pour l'éclectisme du festival. L'expérience et le savoir-faire accumulés toutes ces années par l'équipe organisatrice sont, eux, garants d'une certaine exigence dans les choix musicaux et des interprètes.

Quant au succès populaire croissant tous les ans, il est la preuve que l'on peut ouvrir au plus grand nombre ce type de manifestation musicale.

Notre département concentre à lui seul les plus grands festivals de musique de Basse Normandie, et chaque année la Manche résonne aux accents de l'ensemble des courants musicaux. Le public ne s'y trompe pas, chaque année plus fidèle mais aussi plus nombreux ; près de 130 000 spectateurs qui fréquentent ces différentes manifestations. Dans cette palette d'événements à découvrir, les Heures musicales de Lessay se sont, au fil du temps, imposées comme l'un des événements majeurs de l'été grâce à son répertoire varié.

A l'occasion de la saison 2009 des 16^e Heures musicales de l'abbaye de Lessay les grandes œuvres sacrées seront à l'honneur, avec entre autres le *Messie* de Haendel et la *Giuditta* d'Alessandro Scarlatti.

Dans le cadre du bicentenaire de Joseph Haydn, un hommage lui sera rendu en deux symphonies, un concerto pour trompette et la messe dite "*Nelson*".

Solistes, chœurs et chefs de renommée internationale partageront l'affiche. De plus un effort important a été engagé dans le domaine de l'aménagement scénique de l'église abbatiale.

Cette année encore, nous sommes heureux et fiers de les accompagner.

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

3 Présentation

4-7 **Vendredi 17 juillet**

Les Arts Florissants dirigé par Paul Agnew - *Visages de la Vierge*

8-9 **Samedi 18 juillet**

Récital de clavecin Gustav Leonhardt

10-11 **Dimanche 19 juillet**

Récital d'orgue Gustav Leonhardt

12-15 **Mardi 21 juillet**

Les Folies Françaises dirigé par Patrick Cohen Akenine
Sonare e Cantare, sonates pour flûte et cordes, cantates

16-19 **Vendredi 24 juillet**

Los Musicos de Su Alteza dirigé par Luis Antonio Gonzàlez
Musiciens de la cour d'Espagne : de Nebra - J. Ruiz Samaniego - Carissimi...

20-25 **Mercredi 29 juillet**

Les Siècles dirigé par François-Xavier Roth avec David Guerrier, trompette
Le Soir, Concerto pour trompette, Les Adieux - Joseph Haydn

26-27 **Vendredi 31 juillet**

Manoir de Gonfreville - 2 Récitals de piano par Zhu Xiao-Mei

28-33 **Mardi 4 août**

Ensemble Baroque de Nice dirigé par Gilbert Bezzina
La Giuditta - Alessandro Scarlatti

34-37 **Vendredi 7 août**

Ensemble Amarillis - Avec Stéphanie d'Oustrac, soprano
Médée furieuse - Œuvres de Bernier, Clérambault, Lully, de la Barre

38-39 **Dimanche 9 août**

Église de Canville la Rocque - Ensemble Kaena - *Chants et danses Flamenca*

40-45 **Mardi 11 août**

Le Concert de l'Hostel Dieu dirigé par Franck-Emmanuel Comte
Le Messie - G.-F. Händel

46-49 **Vendredi 14 août**

The Tallis Scholars dirigé par Peter Phillips - *Purcell & ses prédécesseurs*

50-51 **Mardi 18 août**

Chœur Dumka - *Liturgie orthodoxe et chants populaires russes*

52-57 **Vendredi 21 août**

Le Parlement de Musique dirigé par Martin Gester
Missa "in angustis" dite "Nelson" - Joseph Haydn

58-63 **Vendredi 22 août**

Le Cercle de l'Harmonie dirigé par Jérémie Rhorer - *Requiem, Ouverture de la Flûte enchantée, Concerto pour clarinette* - W. A. Mozart
Ce concert est enregistré par France Musique



LE MANOIR DE GONFREVILLE

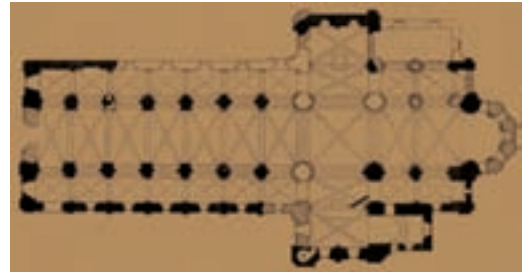
Situé à côté de l'église de la paroisse, c'était autrefois une propriété totalement enclose et partiellement ceinte de douves. On entre dans la propriété par un portail composé d'une porte charretière et d'une porte piétonne en plein cintre. Le manoir à proprement parler domine l'ensemble des bâtiments de la cour dont il a longtemps porté le nom (manoir de la cour). Sans doute construit au XV^e siècle, le manoir a été remanié dans la première moitié du XVI^e, époque à laquelle l'on a plaqué sur ses façades austères les magnifiques décors Renaissance que l'on peut y voir aujourd'hui. Dans la grange où ont lieu les récitals des *Heures musicales*, la charpente ancienne offre un excellent exemple de l'habileté avec laquelle les artisans utilisaient les déformations des troncs d'arbres pour les transformer en arbalétriers et en aisseliers.

ÉGLISE DE CANVILLE-LA-ROCQUE

Cette chapelle contient les fresques qui font la majeure partie de l'intérêt historique de l'édifice. Elles ont été peintes aux alentours de 1520 à la demande de Jacques d'Harcourt, seigneur de Canville et forment trois séries distinctes : Les Évangélistes, Les Anges et la Résurrection et La Légende compostellane du Pendu Dépendu, laquelle était si célèbre dans l'Europe médiévale qu'il en existait des représentations dans à peu près tous les lieux dédiés à saint Jacques. Les quatre évangélistes trouvent leur place aux quatre sections de la voûte : saint Luc à l'ouest, saint Mathieu au nord, saint Jean à l'est et saint Marc au sud

les lieux de concerts

Les concerts des Heures musicales de Lessay se déroulent dans trois lieux différents : l'église abbatiale de Lessay, le manoir de Gonfreville et l'église de Canville la Rocque



L'ÉGLISE ABBATIALE DE LESSAY

L'abbaye de Lessay fut fondée en 1056 par les barons de La-Haye-du-Puits, Richard Turstin Haldup et son fils Eudes Au Capel. En 1080, une charte signée sous le parrainage de Guillaume le Conquérant, Geoffroy de Montbray évêque de Coutances et cinquante illustres personnages parmi lesquels les évêques de Canterbury, York, Bayeux, Winchester et saint Anselme confirme la fondation.

La construction de l'abbaye est engagée en 1064 sous la direction de Renouf, frère de Turstin. La salle capitulaire, le chœur, le transept et les deux premières travées de la nef sont achevées à la fin du XI^e siècle. Les premiers moines viennent de l'abbaye du Bec-Hellouin ainsi que Roger premier Abbé. En 1178, l'église abbatiale est consacrée, bien après son achèvement, par Rotrou archevêque de Rouen. Le roi d'Angleterre, le roi de France ainsi que les papes Urbain III et Innocent IV prendront l'abbaye sous leur protection. Son apogée religieuse et matérielle se situe au XII^e et XIII^e siècles avec deux cent dix huit vassaux, neuf prieurés dont celui de Boxgrove (Sussex) et des bénéfices provenant de plus de quarante quatre localités. Pendant la Guerre de Cent ans, le 11 juin 1356, l'abbaye qui comptait quinze moines, est dévastée par les Anglo-Navarrais : voûtes, nef et tour lanterne détruites ainsi que dortoir et réfectoire. En 1385, Dom Pierre Leroy, futur abbé du Mont Saint-Michel, décide de la reconstruction à l'identique qui sera achevée en 1420 sous Guillaume de Guéhébert. En 1484, la mise en *commende* précipitera la ruine matérielle et morale du monastère.

Les moines bénédictins de la Congrégation de Saint-Maur engagent en 1707 la réforme de l'abbaye et confient à l'architecte Jacques de Cussy la réfection du clocher qui devient un clocher à bulbe, forme qu'il gardera jusqu'à sa destruction en 1944, et la reconstruction des bâtiments conventuels (1752). À la Révolution, l'abbaye est mise à la disposition de la Nation et les neuf moines présents en 1789 abandonnent la vie monacale. En 1791 l'église abbatiale devient église paroissiale sur décision de l'Assemblée Nationale ce qui la sauve de la démolition. Les bâtiments conventuels sont vendus comme biens nationaux.

Le 11 juillet 1944 l'armée allemande en retraite mine l'église abbatiale ce qui provoque l'écroulement des voûtes et des dégâts considérables notamment sur le bas-côté nord.

À partir de 1945 l'église abbatiale et les anciens bâtiments conventuels font l'objet d'une restauration remarquable réalisée sous la direction de Y-M Froidevaux, architecte en chef des Monuments Historiques, grâce aux archives conservées à Paris.

En 1958 l'église est rendue au culte.

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



Apothéose de la Vierge Marie
Peint par Daniel Gran en 1730
Partie centale du plafond de la nef
Annakirche. Vienna. Autriche.

A la fin du Moyen Age, l'attitude de Marie au pied de la croix fait l'objet de nombreux débats théologiques : sous l'impulsion de saint François, qui mêle intimement la compassion avec la douleur du Christ, l'évocation de la douleur de la Vierge se transforme en une glorification qui se justifie à mesure que sa souffrance augmente. L'amour manifesté à travers la douleur transforme alors le corps de la Vierge en une image du Christ.

Maurice Brock
*La relation entre la Vierge et le Christ mort
dans la peinture siennoise et florentine*
(CNRS Tours 2001)

Ce programme est une évocation musicale autour de figure de la Vierge. Marie glorieuse et intercédante dans les *Salve Regina* ; Marie, humaine et souffrante, tenant dans ses bras son fils mort dans les *Crucifixus* et les *Stabat Mater*. Autant de genres musicaux sacrés dans lesquels l'intérêt des artistes pour la figure de la Vierge Marie est porté à son paroxysme. Historiquement, ce mouvement d'intérêt Mariale, d'abord théologique est né dans le sillage de saint François d'Assise (1182-1226). Puis il devient artistique à travers la peinture et la sculpture à Sienne et à Florence au XV^e siècle avant de trouver un aboutissement dramatique et musical dans la Venise des XVII^e et XVIII^e siècle, ville de prédilection des compositeurs baroques inscrits au programme de ce soir. Naples enfin lui offre une interprétation encore plus spectaculaire. Ce programme suit une sorte de progression dramatique, une montée en puissance partant de pièces écrites pour 3 voix à des pièces écrites pour 10 et même 16 voix. Deux de ces œuvres ont particulièrement marqué leur temps. La première est le ***Crucifixus à 10*** d'**Antonio Lotti** d'une emphase et d'une puissance dramatique toute vénitienne, considéré à juste titre comme un des grands chefs d'œuvres de la musique sacrée italienne. La seconde est le ***Stabat Mater*** de **Domenico Scarlatti** dont on s'accorde à penser qu'il a pu être composé à Rome pour les chanteurs de la *Capella Giulia*, dont Scarlatti fut responsable. Plusieurs données biographiques tendraient à le prouver, étayées par la virtuosité légendaire des chanteurs de cette chapelle et le nombre important d'œuvres à 10 écrites pour eux. La virtuosité chorale y est certes typique du XVIII^e siècle, mais l'œuvre s'inspire des grands maîtres de la Renaissance et notamment de Palestrina, dont la présence est partout sensible. Cependant Scarlatti laisse aussi transparaître ici très clairement sa volonté d'innover en choisissant un traitement très libre des voix, des textures sonores évolutives, un usage particulier du contrepoint qui installe un climat sonore à la fois enveloppant et perpétuellement en mouvement.

vendredi 17 juillet > 21 H

église abbatiale de Lessay

heures musicales

VISAGES DE LA VIERGE *musiques sacrées du baroque italien*

ANTONIO LOTTI

> AVE REGINA CÆLORUM

GIOVANNI LEGRENZI

> SALVE REGINA À 5

ANTONIO LOTTI

> CRUCIFIXUS À 8

GIOVANNI LEGRENZI

> DIALOGO DELLE DUE MARIE

> SALVE REGINA À 3

> LITANIE & ANTIFONE DELLA BEATA VIRGINE

ANTONIO LOTTI

> CRUCIFIXUS A 10

ANTONIO CALDARA

> CRUCIFIXUS À 16

DOMENICO SCARLATTI

> STABAT MATER

Le concert d'ouverture du festival Les Heures Musicales de l'Abbaye de Lessay s'inscrit dans le cadre des célébrations du cinquantième anniversaire du ministère de la Culture et de la Communication.

Informations pratiques :

24 exécutants

Durée du concert :

1^e partie : 50/55 minutes

2^e partie : 35 minutes 1

LES ARTS FLORISSANTS

CHŒUR ET ORCHESTRE

PAUL AGNEW

DIRECTION

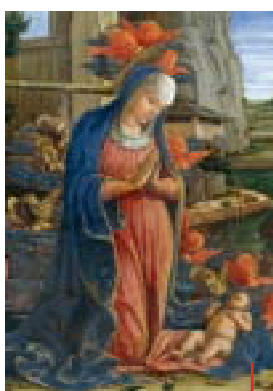


DOMENICO SCARLATTI
(1685 - 1747)

peint en 1738 par Domingo Antonio Velasco

Professeur de la princesse du Portugal Maria Barbara de Braganza qui deviendra plus tard Reine d'Espagne et l'engagera à son service. C'est à son intention qu'il écrit son œuvre monumentale pour le clavecin, 555 pièces, dites *sonates* ou *essercizi*.

Né la même année que Georg Friedrich Händel et Johann Sebastian Bach, Domenico Scarlatti passa la première partie de sa vie dans le sillage de son père Alessandro Scarlatti, principal promoteur de l'opéra napolitain.



Adoration des bergers

Détail de la Vierge à l'enfant

Peint par Mantegna vers 1455-1456

Metropolitan Museum of Art New York

Giovanni Legrenzi (1626-1690) dont l'œuvre reste aujourd'hui peu connue du grand public, fut, en son temps, un des musiciens les plus renommés d'Europe. Il est un jalon important de l'école instrumentale vénitienne entre les Gabrieli et Vivaldi à l'époque où Venise était un des foyers musicaux les plus actifs d'Europe et influença énormément Antonio Vivaldi et Jean-Sébastien Bach. A l'âge de 23 ans, il était déjà assez talentueux pour être nommé organiste de la cathédrale *Santa Maria maggiore* de Bergame où avec le maître de Chapelle Maurizio Cazzati, il développa un style typique de sonates d'église. En 1656, on le retrouve maître de chapelle de l'Accademia dello Spirito Santo à Ferrare ; puis en 1668, sous-maître de la Chapelle Royale à Paris avant de s'établir en 1671 à Venise. De la Sérénissime, il devint l'un des musiciens les plus renommés assumant les charges de maître des chœurs du *Conservatorio dei Mendicanti*, de compositeur d'oratorios à *Santa Maria della Fava* (où il est inhumé) et enfin de maître de chapelle de la basilique Saint-Marc en 1685.

Antonio Lotti (1665-1740) fut l'élève de Giovanni Legrenzi à Venise avant de commencer à exercer des fonctions à la basilique Saint-Marc, tout d'abord comme chanteur, puis comme assistant du second organiste, puis comme premier organiste puis, 4 ans avant sa mort, comme Maître de Chapelle. Il composa aussi beaucoup d'oratorio pour l'*Ospedale degli Incurabili*. Seule rupture dans sa carrière vénitienne : un congé de 2 ans obtenu en 1717 pour se rendre à Dresde auprès de l'Électeur de Saxe, chez lequel plusieurs de ses opéras au style venitien très flamboyant furent représentés. Professeur recherché, il a eu parmi ses élèves Benedetto Marcello et Jan Dismas Zelenka.

Antonio Caldara (1670-1736) qui fut, dès l'âge de 11 ans, l'élève de Legrenzi à la maîtrise de la basilique Saint-Marc de Venise, a laissé quelques 3000 œuvres parmi lesquelles de nombreuses compositions de musiques religieuses. En 1699 il est engagé comme maître de chapelle par le duc de Mantoue. Puis, comme de nombreux musiciens de son époque, il effectue d'incessants voyages en Europe avant de revenir à Rome où il devient maître de chapelle du prince Ruspoli. Enfin, il part s'établir définitivement en Autriche comme second maître de chapelle à la cour impériale.

Domenico Scarlatti (1685-1747) est le sixième des 10 enfants d'Alessandro Scarlatti. Ce compositeur est surtout connu pour son œuvre instrumentale et en particulier pour ses sonates pour clavecin. Il a écrit quelques œuvres vocales religieuses rares, dont celle donnée ce soir, qui date sans doute de ces années de jeunesse en Italie avant qu'il ne s'installe définitivement à Madrid et à la cour d'Espagne.



PAUL AGNEW

Né à Glasgow, il a débuté comme élève choriste au Magdalen College d'Oxford. Interprète renommé des répertoires baroque et classique en qualité de ténor, il se produit régulièrement en concert ou à l'opéra avec les plus grands ensembles de musique ancienne et sous la direction de chefs comme William Christie, Marc Minkowski, Ton Koopman, Sir John Eliot Gardiner, Philippe Herreweghe et Emmanuelle Haïm. Spécialisé dans les rôles de haute-contre du répertoire baroque français, il a fait des débuts remarquables à l'Opéra Garnier en incarnant *Hippolyte* dans *Hippolyte et Aricie* sous la direction de William Christie. Il y a été applaudi depuis dans plusieurs autres opéras de Rameau (*Platée*, *Les Boréades*, *Les Indes galantes*) tout en faisant plusieurs apparitions au Festival d'Aix-en-Provence, à l'Opéra de Lyon, à l'Opéra de Zurich et à l'Opéra des Pays-Bas. On a pu l'entendre aussi au Festival d'Édimbourg, aux BBC Proms ou au Festival Lufthansa ainsi qu'avec des ensembles comme les Berliner Philharmoniker, l'Orchestre Symphonique de la Ville de Birmingham, Les Arts Florissants, l'Orchestre de la Komische Oper Berlin, l'Orchestre Philharmonique Royal de Liverpool, l'Orchestra of the Age of Enlightenment et les Gabrieli Consort and Players.

Paul Agnew a enregistré des *Lieder* de Beethoven pour Naïve, *L'Enfance du Christ* pour Harmonia Mundi, les *Vêpres* de Monteverdi, *La Descente d'Orphée aux Enfers* de Charpentier et les *Grands Motets* de Rameau avec Les Arts Florissants pour Erato, *In Dreaming* de Sally Beamish pour Virgin Classics et, tout récemment, *Dardanus* de Rameau pour ABC. Parmi les dernières productions auxquelles il a pris part, on peut mentionner le rôle-titre dans *Thésée* de Lully au Théâtre des Champs-Élysées dirigé par Emmanuelle Haïm et *Le Tour d'écrou* de Britten à l'Opéra de Bordeaux. C'est au cours de la saison 2006/2007 qu'il a fait ses premiers pas à la tête des Arts Florissants, donnant une nouvelle dimension à sa collaboration avec cet ensemble. Il a dirigé l'ensemble en grand effectif dans *Les Vêpres* de Vivaldi (Cité de la musique, théâtre de Caen et Konzerthaus de Vienne) et en 2008 dans un programme d'*Odes et d'antheims* de Handel qui a fait l'objet d'une tournée notamment à Caen, Paris, Lessay, Beaune et Jérusalem. Cette saison, Paul Agnew a dirigé *Songs and catches*, airs et canons profanes de Purcell.

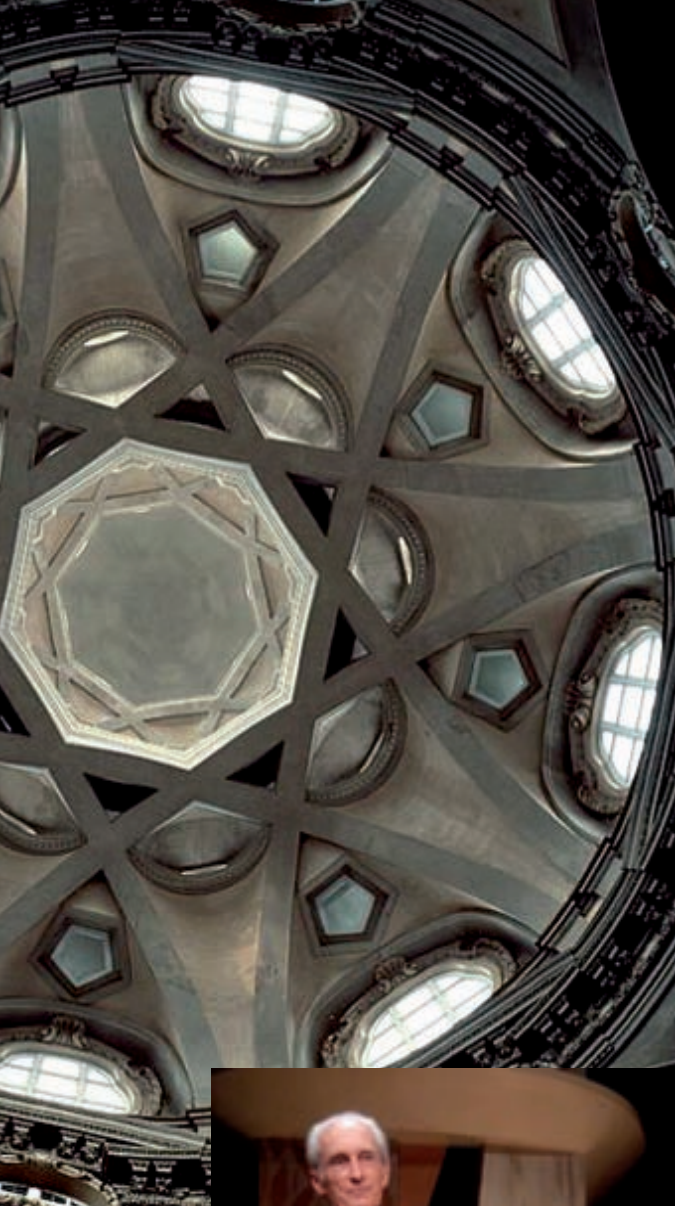
LES ARTS FLORISSANTS

L'ensemble qui tire son nom d'un opéra de Charpentier a joué un rôle majeur dans la redécouverte d'un répertoire aujourd'hui largement interprété, qui recouvre le *Grand Siècle* français mais aussi toute la musique européenne des XVII^e et XVIII^e siècles. Les membres des Arts Florissants, comme la plupart des musiciens baroques, ne travaillent pas uniquement au sein de cet ensemble mais jouent dans plusieurs autres formations. Cet état d'esprit semble bien correspondre à leur appétit de musiques nouvelles, leur curiosité, leur autonomie et leur indépendance. Depuis bientôt 30 ans cet ensemble, à géométrie variable, et qui peut, comme c'est précisément le cas ce soir, se produire en formation chorale a choisi Caen comme ville de résidence privilégiée. En raison de ce partenariat étroit avec cette ville et la Région Basse-Normandie, Les Arts Florissants assurent, au-delà de leur activité nationale et internationale, une importante série de concerts en Basse-Normandie. Les Arts Florissants s'illustrent aussi bien dans des productions scéniques que dans le répertoire de musique de chambre profane et sacrée, oratorios, versions de concert d'opéras et ont aussi une intense activité sous la direction de leur chef historique William Christie.



La liste complète des musiciens composant le Chœur des Arts Florissants est contenue sur une feuille volante fournie avec le livret

Les Arts Florissants sont subventionnés par le Ministère de la Culture et de la Communication, la Ville de Caen et la Région Basse-Normandie. Leur mécène est Imerys. Les Arts Florissants sont en résidence au théâtre de Caen.



Coupole de San Lorenzo dei Teatini (détail)
Constituée par Camillo Guarino Guarini entre 1666 et 1680
Turin, Italie.



Gustav Leonhardt en concert (récital de clavecin) à la Cité de la Musique à Paris en septembre 2008.

Le premier des deux récitals que Gustav Leonhardt donne dans le cadre du Festival de Lessay 2009 est consacré au clavecin. Cet important artiste, véritable légende de la musique pour les jeunes générations est né le 30 mai 1928 aux Pays-Bas. Il suit des études musicales dans son pays natal puis se perfectionne entre 1947 et 1950 à la Schola Cantorum Basiliensis (Bâle) auprès d'Eduard Müller. C'est en 1950 aussi qu'il débute sa carrière à Vienne dans l'*Art de la fugue* de Bach et enregistre ses premiers disques. En 1952, il est nommé professeur à l'Académie Nationale de Musique. En 1955, il enseigne au Conservatoire national à Amsterdam. Il est aussi organiste titulaire à la Nieuwe Kerk de la ville après avoir longtemps été celui de la Waalse Kerk. Il fonde cette même année le Leonhardt Consort, qui fit beaucoup pour le renouveau de la musique baroque. Il collabore également avec de nombreux musiciens comme Alfred Deller, Nikolaus Harnoncourt (avec lequel il a enregistré l'intégrale des cantates de Bach), Philippe Herreweghe, Lars Fryden, les frères Kuijken ou Frans Brüggen. En 1967, il tient le rôle de Jean-Sébastien Bach dans le film de J-M. Straub et D. Huillet, *Chronique d'Anna-Magdalena Bach*. En 1970-71, il fonde, sur proposition de la Deutsche Harmonia Mundi, l'*Orchestre de la Petite Bande*, avec pour chef permanent attiré le violoniste Sigiswald Kuijken. En 1969, il obtient une chaire à l'Université de Harvard. En 1980, il obtient le Prix Erasme. Il est également Docteur Honoris Causa des universités de Yale, Harvard, Washington, Dallas, Metz, Amsterdam, Leyde, Padoue. Il se produit en concert comme soliste (orgue, clavecin, clavicorde et claviorganum), aussi bien que comme chef d'orchestre. En tant que musicologue, il a publié une étude sur l'*Art de la fugue* de Bach (1952/85), et édité les œuvres pour claviers de Sweelinck. Il a beaucoup enregistré en tant qu'organiste, claveciniste et chef d'orchestre. Sa discographie compte plus de 200 références, partagées entre les labels Vanguard, Das alte Werk, Deutsche Harmonia Mundi, Seon puis Philips et aujourd'hui Alpha. Il vient aussi de sortir un Forqueray (clavecin) dont plusieurs œuvres sont au programme de ce soir, pour le label russe *Early Music Records Russia*. En 2007, il a reçu les Insignes de Commandeur des Arts et des Lettres. Gustav Leonhardt a formé des générations de clavecinistes parmi lesquels Ton Koopman, Pierre Hantaï, Skip Sempé, Scott Ross...

Samedi 18 juillet > 21

heures musicales

manoir de gonfreville

RÉCITAL DE CLAVECIN

HENRY DU MONT

> ALLEMANDA GRAVIS

LOUIS COUPERIN

> SUITE EN RÉ MAJEUR

1. Prélude 2. Allemande 3. Courante 4. Sarabande. 5 Gaillarde. 6. Chaconne

> JEUX FANTAISIES

J.C KERLL

> TOCCATA DI DUREZZE E LIGATURE

JOHANN PACHELBEL

> TROIS FUGUES

> FANTASIA EN MI B MAJEUR

G. BÖHM

> "ACH WIE NICHTIG, ACH WIE FLÜCHTIG", CON PARTITE

> CHACONNE EN SOL MAJEUR

ANTOINE FORQUERAY

> LA RAMEAU, LA SYLVA, LA MARELLA, LA D'AUBONNE,
LA SAINCY, LA BUISSON

Informations pratiques:

1 soliste

Durée du concert : environ 1h 30 mn

GUSTAV LEONHARDT



Dôme couronnant la croisée du transept (détail)
Eglise de la Trinità dei Monti
Peinte par Fédérico Zuccaro (ou Zuccari) 1542-1609
Rome. Italie



Jan Pieterszoon Sweelinck (1562-1621)
organiste, claveciniste, professeur
et compositeur néerlandais dont les
œuvres se situent à la jonction entre
la Renaissance et le Baroque

Le récital d'orgue donné ce soir est le deuxième des deux récitals que Gustav Leonhardt donne pour le festivals de Lessay 2009. Lorsque l'on sait la place que Sweelinck tient dans la vie de Gustav Leonhardt on ne sera pas étonné que ce soit ce compositeur qui ouvre le récital. Si un film avait été consacré à Sweelinck, nul doute que Gustav Leonhardt aurait pu tout aussi bien jouer le rôle du compositeur comme il l'a fait pour Bach. Comme Leonhardt, Jan Pieterszoon Sweelinck est né aux Pays-Bas dont il est le compositeur le plus remarquable. Celui que l'on appelait alors l'*Orphée d'Amsterdam* était à la fois organiste et claveciniste. En son temps Sweelinck fut un des meilleurs spécialistes européens de ces deux instruments avant Johann-Sebastian Bach, à l'égal de l'italien Girolamo Frescobaldi. Sweelinck fut le premier à écrire une fugue pour l'orgue débutant simplement par l'exposé du sujet, en développant ensuite le matériel contrapuntique jusqu'à l'accomplissement et la résolution finale, idée qui fut exploitée de façon complète, à la fin de la période baroque, par Bach. Au niveau du style, la musique de Sweelinck synthétise la richesse, la complexité et le sens de l'espace des Gabrieli, avec lesquels son séjour supposé à Venise l'aurait familiarisé, et l'utilisation de l'ornementation ainsi que l'intimité formelle propre à l'école des virginalistes anglais. Sa réputation fut véritablement européenne. Des pièces de sa composition apparaissent dans le *Fitzwilliam Virginal Book*, un des principaux recueils de musique composée à son époque par les musiciens anglais. De tous les autres compositeurs que Gustav Leonhardt a choisi d'inscrire au programme de ce soir, Georg Muffat (1653-1704) est sans doute le plus proche de Sweelinck par la synthèse des styles européens de son temps qu'il opère. Français (il est né à Megève) d'ascendance écossaise, devenu allemand, formé en France et en Italie, Muffat est, comme avant lui Froberger et Kerll, comme plus tard Händel et d'autres, un musicien cosmopolite qui par ses voyages et ses contacts joue un rôle important dans les échanges des traditions musicales italiennes, françaises et germaniques. Il est le seul artiste à avoir personnellement côtoyé Lully et Corelli, les deux symboles personnifiés de la musique française et de l'italienne. L'œuvre de Johann Sebastian Bach ne manquera pas de se nourrir de cette synthèse et des multiples indications laissées par Muffat.

Dimanche 19 juillet > 21 H

heures musicales

église abbatiale

RÉCITAL D'ORGUE

JAN PIETERSZON SWEELINCK

> PRAELUDIUM

> TOCCATA 31

H. SCHEIDEMANN

> PRAELUDIUM, 1637

> ENGLISCHE MASCARATA

Anonyme Hollandais

> WINDEKEN (ca. 1625)

> DAFNE (ca. 1650)

GEORG MUFFAT

> TOCCATA 2 (1690)

A. VAN DEN KERKOVEN

> FANTASIA EN DO MINEUR

J.C.F. FISCHER

> CHACONNE EN LA MINEUR

G. BÖHM

> "CHRIST LAG IN TODESBANDEN"

> "WER NUR DEN LIEBEN GOTT LÄSST
WALTEN", CON PARTITE

GEORG MUFFAT

> TOCCATA 11 (1690)

Informations pratiques:

Durée du concert : environ 1h 30 mn

GUSTAV LEONHARDT



Le triomphe de la Musique

Plafond du Palazzo Medici Riccardi

Peint par Giordano-Luca entre 1684 et 1686

Florence, Italie

" S'il y a en Europe une langue propre à la musique, c'est certainement l'Italienne ; car cette langue est douce, sonore, harmonieuse, et accentuée plus qu'aucune autre, et ces quatre qualités sont précisément les plus convenables au chant "

JEAN-JACQUES ROUSSEAU
Lettre sur la musique française (1753)

Les œuvres inscrites au programme de ce concert, inspirées du nom des tablatures de luth de O. Petrucci (1509) « *percantare e sonar* », appartiennent toutes à ce que l'on appelle l'*École napolitaine*. Bien que la ville de Naples elle-même soit entièrement synonyme de Musique, puisque son mythe fondateur inclut la Musique à part entière (cf. page 14), ce terme générique d'École Napolitaine désigne plus particulièrement un groupe de compositeurs qui, à partir de 1650 et pour un siècle environ, dominèrent depuis Naples, l'histoire de l'opéra et en marquèrent très fortement le style. On considère généralement qu'un des tous premiers représentants de ce groupe fut Francesco Provenzale (1626-1704), dont il ne subsiste que deux œuvres : *Il schiavo di sua moglie* (1672) et *La Stellidaura vendicata* (1674). Mais le plus éminent des membres de cette école est sans conteste, Alessandro Scarlatti (1660–1725). En 1681, l'arrivée de Rome, dans la suite du nouveau Vice-roi de Naples, d'Alessandro Scarlatti, compositeur d'origine sicilienne âgé de tout juste vingt ans, fut sans doute le premier contact de la musique théâtrale napolitaine avec une dimension internationale et européenne. Pendant les années où Alessandro Scarlatti réussit à s'imposer comme protagoniste absolu de la musique à Naples, la musique instrumentale, parente pauvre de la musique pratiquée dans cette ville jusque-là, connut un développement remarquable. Le contact avec les virtuoses arrivés de Rome en compagnie de Scarlatti, comme le grand Corelli, fut sans doute bénéfique pour les maîtres des conservatoires napolitains. Parmi les traits distinctifs des compositions napolitaines et au-delà de la stéréotypie des personnages, tous héroïques, on note que la structure musicale s'est stabilisée en une succession de *récitatifs* servant à faire progresser l'action et d'*arias da capo* servant à l'expression des sentiments. Autour de Scarlatti, les autres compositeurs rattachés à l'École Napolitaine sont Nicola Porpora (1686-1768), dont les opéras chantés par le castrat Farinelli connurent un succès universel, Francesco Durante (1684-1755), Francesco Feo, Leonardo Leo (1694-1744) et Johann Adolph Hasse (1699-1783). Quant à Francesco Mancini (1672-1737), il s'établit à Naples comme *maestro de la Capella Reale* pendant le séjour de Scarlatti à Rome entre 1702 et 1708 ; sa musique théâtrale et imprévisible suffit à elle seule à caractériser le style de l'École Napolitaine.

Mardi 21 juillet > 21 H

Eglise abbatiale de Lessay

heures musicales

SONARE E CANTARE

ALESSANDRO SCARLATTI

> QUAL'ORA IO VEGGO

Cantata a voce sola per soprano con violini

FRANCESCO MANCINI

> CONCERTO EN RÉ MINEUR

pour flûte, deux violons et basse continue

> SONATA VIII

pour violon ou flûte et basse continue

NICOLA ANTONIO GIACINTO PORPORA

> FILLE, OH DIO, CHI T'ASCONDE E DOVE SEI ?

ALESSANDRO SCARLATTI

> CONCERTO EN LA MINEUR

pour flûte, deux violons et basse continue

> QUELLA PACE GRADITA

Cantate pour soprano, flûte, violon, violoncelle
et basse continue, cymbalum solo

Informations pratiques:

8 exécutants

Durée du concert : environ 1h 15 mn

Les pièces instrumentales inscrites à ce programme sont extraites d'un manuscrit de 1725

LES FOLIES FRANÇOISES

Patrick COHEN-AKENINE
Maïlys DE VILLOUTREYS

DIRECTION MUSICALE
SOPRANO



ALESSANDRO SCARLATTI (1660 -1725))

Compositeur italien

La représentation à Rome de son opéra *Gli Equivoci nell'amore* (1679) lui procura la protection de la reine Christine de Suède dont il devint le Maître de Chapelle. En 1684, il devint le Maître de Chapelle du vice-roi de Naples puis quitta Naples en 1702 pendant 5 ans. Durant cette période, la plus prolifique de sa vie, il travailla sous le patronage de Ferdinand III de Médicis, puis sous celui du cardinal Ottoboni, qui le fit Maître de Chapelle à la basilique de Santa Maria Maggiore à Rome.



LA CANTATRICE

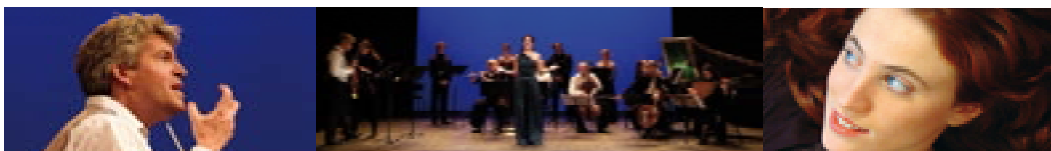
vers 1645-1650

Par Bernardo Cavallino ((Naples, Museo di Capodimonte)

Ce tableau est un témoignage ému et émouvant de la vivacité de l'art vocal dans la vie culturelle napolitaine de la période des Vice-Rois. Ce portrait pourrait très bien être celui de la sœur de Scarlatti qui était cantatrice et lui procura, grâce à ses influentes relations, le poste de Maître de Chapelle du vice-roi de Naples

Le Mythe de la fondation de Naples

Naples est bien la seule ville au monde qui rattache sa propre fondation à un mythe musical, en l'occurrence celui de la sirène Parténope. Dans la version la plus connue du mythe, les trois sirènes Parténope, Ligea, et Leucosia, vaincues par Ulysse, se laissèrent mourir dans les vagues de la mer Tyrrhénienne. Elles s'échouèrent chacune à divers endroits de la côte. C'est sur le corps de Parténope, échoué sur l'îlot de Mégaride, que selon la légende naquit le *Castel dell'Ovo* puis la ville nouvelle de *Neapolis* qui, plus tard, sera nommée aussi *Partenopea*. Le nom de la sirène est ainsi à tout jamais uni à cette "ville dont l'essence est musique puisque corps de sirène". Le Musée national de Naples et beaucoup de collections italiennes ou étrangères, sont riches en pièces archéologiques qui témoignent de l'omniprésence de la thématique musicale liée à Naples. Aux alentours de 470 av. J. C., Néapolis semble n'être qu'une colonie grecque soumise à la ville de Cuma, mais après la conquête romaine (III^e siècle av. J.C.), la ville devient un lieu de villégiature pour les familles patriciennes et un lieu de plaisir. Après la chute de l'empire romain, Naples devient byzantine et chrétienne. Elle est ensuite conquise par les Normands de Sicile et le roi Roger en 1139. La période culturellement la plus épanouissante se situe vers 1220, lorsque Frédéric II Hohenstaufen coiffe la couronne de Naples. Ce souverain éclairé crée à Naples la première université de l'Italie méridionale, université qui existe toujours. Pendant la domination de la maison d'Anjou (1266-1442) la splendeur artistique de Naples est déterminée par les influences françaises. C'est surtout avec Robert "le Sage" (1309-1343) que la floraison culturelle de la ville atteint des niveaux internationaux. Elle va aller en s'amplifiant sous la période Aragonaise (1442-1503) qui va suivre. Alfonso, dit "el Magnánimo", apporte dans sa nouvelle capitale le cérémonial et les musiciens de ses cours espagnoles de Barcelone et Valence. Son fils et successeur Ferrante (1458-1494) donne une nouvelle impulsion à l'activité artistique de la ville avec sa chapelle musicale, la plus prestigieuse et la plus riche d'Europe. Pendant tout le XV^e siècle beaucoup de musiciens européens importants considèrent une visite à la cour de Naples comme un passage professionnel obligé et la plupart ambitionne de se faire engager dans la *Capella Reale*. Pendant la période dite des *Vice-rois* (1503-1734), Naples connaît une explosion de vitalité artistique dans tous les secteurs. La présence en ville de Caravage, à la fin de sa vie, est pour l'art figuratif le point de départ d'une florissante école naturaliste autochtone. Du côté musical la présence à partir de 1680 et jusqu'à la fin de sa vie (si l'on excepte les 5 années romaines) d'Alessandro Scarlatti marquera la vie musicale de Naples d'une empreinte indélébile et assoit la renommée de l'Ecole musicale napolitaine.



PATRICK COHEN AKENINE

Ayant exprimé dès son plus jeune âge sa vocation pour le violon, il étudie auprès de P. Amoyal, M. Auclair et G. Jarry, avant de rentrer au CNSM de Paris où il se consacre au quatuor à cordes. Puis il se tourne peu à peu vers la musique ancienne. Formé au violon baroque auprès d'Enrico Gatti et P. Bismuth, il obtient un premier prix au CNSM de Paris en 1996 et devient vite un musicien incontournable de la scène baroque. Reconnu pour ses qualités d'interprètes, Patrick Cohën-Akenine travaille avec les plus grands chefs baroques : H. Niquet, W. Christie, Ph. Herreweghe, G. Lesne et Ch. Rousset. En 2000, il décide de créer Les Folies Françaises, ensemble qu'il est tout naturellement amené à diriger en formation orchestrale. Mais il lui arrive de diriger d'autres orchestres comme en 2003, l'Orchestre des Pays de Savoie désireux de sensibiliser ses musiciens à l'interprétation du baroque. Il renouvelle cette expérience auprès de l'Opéra de Rouen en 2008.

Très intéressé par le travail scénique, il est invité par l'Atelier Lyrique de l'Opéra de Paris en mars 2008 et dirige *Didon et Enée* de H. Purcell à l'Opéra Bastille. Avec les Folies Françaises, il a pour projet de créer le *Tancrède* de Campra dans le courant de l'année 2010.

LES FOLIES FRANÇAISES

A l'image du Treizième Ordre de F. Couperin dont elles tirent leur nom, Les Folies françaises tiennent à exprimer toute la palette de couleurs et de sentiments qui caractérisait la sensibilité musicale de l'époque. Depuis leur création en 2000, Les Folies Françaises ont à cœur de développer un son propre et reconnaissable par une recherche sur l'interprétation en musique de chambre des répertoires baroque et classique sur instruments anciens. L'année 2008 marque le début d'une nouvelle aventure, sans commune mesure dans l'affirmation de ce projet artistique et dans la redécouverte du patrimoine musical français en général : la reconstitution, en collaboration avec le CMBV (Centre de musique baroque de Versailles), des 24 Violons du Roy, l'orchestre de Louis XIV, outil de création du Son français par J. -B. Lully. Reconnu pour son sens de l'innovation et de la variété, l'ensemble est devenu un acteur incontournable de la scène baroque invité par les grands théâtres nationaux et présent dans la plupart des festivals. Depuis février 2008, Les Folies Françaises sont installées à Orléans. En organisant sa propre saison de concerts, l'ensemble travaille à la sensibilisation du public au travers de rencontres et de stages.

MAÏLYS DE VILLOUTREYS

Née en 1986, elle vient à la musique par le violon, et découvre le chant au sein de la Maîtrise de Bretagne qu'elle intègre en 1994. Après un cursus de chant au CNR de Rennes, elle est admise en 2007 au CNSM de Paris dans la classe d'Isabelle Guillaud. Elle fait ses débuts très tôt sur la scène de l'Opéra de Rennes : elle était Sophie dans *Let's make an opera* (Britten) en 1998, puis Yniold dans *Pelléas et Mélisande* de Debussy en 2002. En 2005, on lui confie le rôle de Belinda dans *Didon et Enée* (Purcell). Au Teatro Regio de Parma, elle interprète Aspasie dans une adaptation de la *Pietra del Paragone* de Rossini. Elle se produit au sein de divers ensembles professionnels : Les Musiciens du Paradis Pygmalion, Sequenza 9.3, La Simphonie du Marais... En soliste, ses choix sont très variés : du baroque français au répertoire du XXe siècle pour voix et quatuor à cordes avec le Quatuor Amôn (Festival de Saintes 2008). Elle s'intéresse également à l'oratorio (*Stabat Mater* de Pergolèse, *Magnificat* de Bach à Strasbourg en 2007). Au cours de cette saison, elle donnera des récitals avec l'organiste Yoann Tardivel et sera Joas dans *Athalie* de Racine (intermèdes musicaux de J.-B. Moreau), mis en scène par E. Cordoliani et dirigé par K. Weiss.

COMPOSITION DE L'ENSEMBLE

Maïlys de Villoutreys,
soprano

Patrick Cohën-Akenine,
violon et direction

Benjamin Chénier,
violon

Sébastien Marq,
flûte à bec

François Poly,
violoncelle
André Henrich, théorbe

Kevin Manent-Navratil,
clavecin

Les Folies Françaises sont soutenues au titre de l'aide aux ensembles conventionnés par le Ministère de la Culture et de la Communication (DRAC Centre, DRAC Auvergne), par la ville d'Orléans, par la Région Centre, par la Fondation Orange, par la Caisse d'Epargne Loire-Centre. Les Folies Françaises sont membres de la Fédération des ensembles Vocaux et Instrumentaux Spécialisés (FEVIS)



Les sept arts : la Musique

Voûte de la Bibliothèque de l'Escorial (détail)

Peinte par Pelligrino Tibaldi dit *Il Pelligrini* (1527-1596)

Real Sitio de San Lorenzo de El Escorial. Madrid. Espagne

La Maison de Habsbourg (parfois orthographié Hapsbourg en anglais) est une importante maison d'Europe.

Elle est connue pour avoir régné sur plusieurs pays d'Europe de 1273 à 1918, date de la fin de son règne politique.

Elle a fourni tous les empereurs du Saint Empire romain germanique entre 1452 et 1740, ainsi que les rois d'Espagne et des Indes, les rois du Portugal et des Algarves, les rois de Hongrie, de Bohême, de Croatie, et tous les Archiducs de l'Empire autrichien. La dynastie des Habsbourg a pris le nom de Habsbourg-Lorraine en 1780.

Ce programme est basé sur une thématique très précise : celle des liens musicaux existants entre l'Empire autrichien des Habsbourg et l'Espagne dont les possessions en Italie (Naples, Sicile) font partie. Son titre *Austriaca Gloria* (Gloire Autrichienne) est extrait d'un opéra de Cesti, *Il pomo d'oro*, qui avait été spécialement commandé pour célébrer le mariage de Leopold 1^{er} de Habsbourg et de sa cousine l'Infante Margarita-Teresa. Pour bien comprendre ce programme et son titre, il faut se remettre en mémoire les liens historiques étroits qui ont uni l'Autriche et l'Espagne pendant plus de 2 siècles. Le premier prince espagnol de la maison de Habsbourg qui monta sur le trône d'Espagne fut, en 1566, Philippe II, fils de l'Empereur romain germanique Charles Quint. La dynastie Habsbourg, devait voir dès lors se succéder sur le trône d'Espagne, Philippe III, Philippe IV et Charles II, dernier roi d'Espagne de la maison des Habsbourg qui mourut en 1700. Cette période coïncide avec ce que l'histoire a retenu en Espagne comme *El Siglo de Oro* (le Siècle d'or) tant dans le domaine politique que culturel. Les musiciens et la musique, choisis ce soir appartiennent à cette période de la grandeur culturelle de l'Espagne à la fin de la période des Habsbourg, c'est-à-dire à une période riche en mélanges et en échanges avec les autres territoires de l'Empire et notamment l'Italie. La première période des Habsbourg au XVII^e siècle, qui, avec des musiciens comme Tomas Luis de Victoria, a su donner à la musique espagnole (surtout sacrée) ses lettres de noblesse est généralement considérée comme la plus originale. Au XVII^e siècle, du fait même de cette interdépendance des États dominés par les Habsbourg il devient plus compliqué de déterminer qui influence qui ? Des formes musicales originales vont continuer à naître au XVII^e siècle en Espagne, notamment celles issues du théâtre, comme le *Villancico* ou la *Zarzuela*, formes essentiellement populaires qui n'influenceront pas les autres pays européens mais qui vont être largement reprises dans les possessions espagnoles du Nouveau Monde. Ce programme offre quelques exemples très précieux de cette mixité des genres du Siècle d'Or espagnol avec des influences italiennes, des œuvres de petits format (*sonatas*), des œuvres inspirées du théâtre ou composées pour l'église, et quelques compositions attribuées à l'Archiduc d'Autriche Léopold 1^{er} en personne.

vendredi 24 juillet > 21 H

église abbatiale de Lessay

heures musicales

AUSTRIACA GLORIA Música del s. XVII en las cortes europeas de los Austrias

JOHANN HEINRICH SCHMELZER (1623-1680)

> LAMENTO SOPRA LA MORTE FERDINANDI III

LEOPOLDO I^e (1640-1705)

> ENTREMÉS DE ORFEO Y EURÍDICE

JOSEPH RUIZ SAMANIEGO (1653-1670)

> LAMENTACIÓN 2^a FERIA VI

GIOVANNI MARIA PAGLIARDI (1637-1702)

> SINFONÍA > ARIA DE ESPAÑA

GIOVANNI ANTONIO PANDOLFI MEALLI (CA. 1660)

> SONATA LA CASTELLA

CARLOS PATIÑO (1600-1675)

FRANCISCO NAVARRO (1634-1650)

> DULCE Y REGALADA ESPOSA...

FELIPE COPPOLA (1628-1680)

> EL ROBO DE PROSERINA

ANÓNIMO - MEDIADOS DEL S. XVII

> A MIRAR

JUAN DE PADILLA (1605-1673)

> YO MUERO DE AMOR

ANTONIO BERTALI (1605-1669)

> SONATA À 3

GIOVANNI FELICE SANCES (CA. 1600-1679)

LEOPOLDO I^e (1640-1705)

> SEPOLCRO IL TRIONFO DELLA CROCE (VIENA 1671)

ANÓNIMO - MEDIADOS S. XVII

> AY DE MÍ, VILLANCICO AL SANTÍSIMO SACRAMENTO

ANÓNIMO - LIBRO DE TONOS HUMANOS (1655-1656)

> NO HAY QUE DECIRLE EL PRIMOR, JÁCARA HUMANA

Informations pratiques:

33 exécutants

Durée du concert : environ 1h 30 mn

LOS MÚSICOS DE SU ALTEZA

LUIS ANTONIO GONZÁLEZ

DIRECTION MUSICALE

OLALLA ALEMÁN

SOPRANO

JOSÉ PIZARRO

TÉNOR



ABDICATION DE CHARLES QUINT

Eau-forte de F. Hogenberg, Bruxelles,
Bibliothèque Royale Albert I^{er}.
Cabinet des Estampes

L'ambitieuse devise des Habsbourg fut :
"Alles Erdreich ist Österreich untertan"
et en latin : "Austriae Est Imperare Orbi
Universo " ce qui donnait l'acronyme
" A.E.I.O.U ", dans chacune des deux langues.
Ce acronyme extraordinaire qui contient par
l'ordre alphabétique toutes les voyelles
signifiait : " Il appartient à l'Autriche de
commander à tout l'univers "...



LEOPOLD 1^{er} (1640-1705)

Par Benjamin Von Block en 1672
Roi de Hongrie-Croatie, roi de Bohême,
Archiduc d'Autriche et Empereur germanique
Contemporain de Louis XIV il appréciait, tout
comme le *roi soleil*, la musique et en écrivait.

Johann Heinrich Schmelzer et la Sonate baroque

C'est le plus connu des musiciens inscrits au programme de ce soir. Il est né vers 1623 et mort en 1680 à Prague. Il fut violoniste, compositeur et maître de chapelle. Si l'on sait peu de choses sur sa formation on est au moins certain qu'il fut membre de la Chapelle Royale (*Hofkapelle*) de Vienne à compter de 1649. Il dirigea la musique instrumentale de l'empereur à partir de 1658 et en 1671 et devint vice-maître de chapelle de Léopold I^{er}. Ce dernier l'anoblit en 1673 et le nomma maître de chapelle en 1679 au décès de son prédécesseur. En 1680, toute la Cour quitta Vienne où sévissait une épidémie de peste, pour s'établir à Prague. C'est là que Schmelzer mourut. Son influence fut considérable sur le développement de la *Sonate* et de la *Suite*. Sans les travaux de Schmelzer, les chefs-d'œuvre composés plus tard par son élève Heinrich Ignaz Franz Biber ou encore par Johann Jakob Walther n'auraient sans doute pas vu le jour. Mais qu'entend-on au juste à cette époque par *Sonata* ? Le terme qui désigne une pièce instrumentale se retrouve très fréquemment cité dans les tablatures de luth (espagnoles ou italiennes). Ce terme de *sonata* (de *sonare* : jouer) s'oppose aux termes *canzona* et *cantata* (de *cantare* : chanter). La sonate baroque fut un genre dominant au début du XVII^e siècle, d'abord en Italie du Nord, puis en Autriche, en Allemagne, en Angleterre et en France. Le *Dictionnaire de la Musique* de Sébastien de Brossard de 1701 donne une définition de la sonate relativement proche de la pratique de l'époque classique ; l'auteur y souligne l'importance de l'invention émotive, harmonique, rythmique et contrapuntique, sans que le compositeur soit " assujetti aux règles générales du contrepoint ". La sonate est destinée à une formation instrumentale comportant entre une et huit voix, la formation la plus répandue étant celle d'un (ou deux) violon(s) avec basse continue. Mais les formations instrumentales de la *sonate* à l'époque baroque sont très diverses et vont de l'instrument seul avec basse continue à l'ensemble de cordes avec basse continue. La sonate baroque est caractérisée par la présence obligatoire de cette basse continue, dite pour cette raison quelquefois aussi *basse obligée* ; elle est constituée de motifs relativement courts et souvent répétés, sur une pulsation rythmique et harmonique rapide et continue. Brossard distinguait la *sonata da camera* constituée d'une introduction lente et d'une série de danses, de la *sonata da chiesa*, comportant des mouvements lents et des mouvements rapides, souvent contrapuntiques. Au cours du XVIII^e siècle, le terme *sonate* perpétue la tradition de la *sonata da chiesa*, tandis que la tradition de la *sonata da camera*, qui relève davantage de la musique de cour, se poursuit dans les *Suite*, *Partita*, *Ouverture* à la française ou *Ordre*.



LUIZ ANTONIO GONZALES

Organiste, claveciniste et musicologue, il a fait ses études au Conservatoire Supérieur de musique de Saragosse, ville où il est né. Puis il les a complétées au Reale Collegio di Spagna, dont il est aujourd'hui à la tête du Département de recherches musicologiques. Ses contributions à la connaissance et au développement de la musique baroque lui ont valu de remporter deux prestigieux prix nationaux espagnols : le Prix *Rafael Mitjan* de musicologie en 1988 et le Prix *King Don Juan Carlos 1*. Ses recherches se sont focalisées principalement sur la pratique de la musique dans l'Espagne des XVII^e et XVIII^e siècles. Il a écrit plus de 150 articles sur ces sujets. On lui doit aussi des études approfondies sur deux œuvres majeures du baroque espagnol *El robo de Proserpina* de Coppola et *Acis et Galatea* de Lieteres. On lui doit encore la redécouverte de compositeurs aussi importants que Joseph Ruiz Samaniengo (1653-1670), Juan Pérez Roldán (1604-1672) ou José de Nebra (1702-1768). En tant que chef ou soliste il a souvent été invité à l'étranger et donne beaucoup de masterclasses sur la pratique musicale baroque. En 1992, il a fondé l'ensemble baroque *Los Músicos de Su Alteza*.

LOS MÚSICOS DI SU ALTEZA

Entre 1669 à 1677, le Vicaire général d'Aragon, Don Juan de Austria, deuxième fils du roi Philippe IV et de l'actrice María Calderón, a mis en place dans la ville de Saragosse, un prestigieux ensemble de musique de chambre composé de musiciens de diverses nationalités. L'ensemble, qui portait le nom de *Su Músicos Alteza*, contribua grandement au renforcement de la créativité dans la musique espagnole baroque et fut à l'origine de nombreux échanges avec le reste de l'Europe. En fondant à son tour en 1992 l'ensemble *Los Músicos di Su Alteza*, le musicologue Luis Antonio González entendait rendre hommage à son illustre prédécesseur tout en faisant revivre les œuvres les plus significatives de cette période méconnue de la musique en Espagne. L'ensemble travaille en étroite collaboration avec des chercheurs et musicologues, de façon à exécuter le plus fidèlement possible les compositions originales. De nombreuses années de recherches ont été nécessaires avant que Los Músicos de Su Alteza ne redécouvrent les *Villancicos*, *Vísperas* et *Lamentaciones* de Joseph Ruiz Samaniego de même que les œuvres de Juan Pérez Roldán, José de Nebra ou Filippo Coppola (dont son opéra *El robo de Proserpina* et son *Requiem*).

En Mars 2000, Los Músicos de Su Alteza a inauguré sa propre saison de concerts *Musique Antigua en la Capilla Real de Santa Isabel de Portugal*, soutenu par les institutions locales de Saragosse. À partir de l'ensemble de solistes vocaux et instrumentaux, ils sont aujourd'hui réunis en orchestre baroque qui leur permet d'aborder le vaste répertoire baroque international (J.-S. Bach, Händel ou Pergolèse). L'essentiel de leur production tourne autour de la voix avec ensemble de solistes ou chœur. Ils se produisent essentiellement en Espagne (Saragosse, Madrid, Séville, Murcie, Salamanca, Gijón, Jaca, Cuenca...) mais sont aussi régulièrement invités par les plus prestigieux festivals européens (Ambronay, Fribourg, Lyon) et se produisent dans les plus grandes salles de concert en Espagne (Auditorio Nacional à Madrid, Barcelone Cathedral) et à l'étranger à Bucarest, La Haye, Rome, Naples... Los Músicos de Su Alteza a enregistré de nombreux CD dont *Miserere* et *La Divina Filotea* de José de Nebra et *Villancicos* de Joseph Ruiz Samaniego, pour lequel l'ensemble a reçu un Diapason d'Or. Enfin Los Músicos de Su Alteza a été honoré par un prix lors du 9^e *Concours International Van Wassenaer* pour les ensembles de musique ancienne à La Haye.



Olalla ALEMÁN



José PIZARRO

COMPOSITION DE L'ENSEMBLE

Olalla Alemán, soprano
José Pizarro, tenor

Pablo Prieto, vl.
Eduardo Fenoll, vl.

Pedro Reula, basse de viole

Josep María Martí, théorbe et guitare

Alfonso Sebastián, orgue

Luis Antonio González, clavecin et direction

Los Músicos de Su Alteza est parrainé par le Gobierno de Aragón et INAEM. L'ensemble fait partie des membres fondateurs de AEGIVE (*Asociación Española de Grupos Especializados instrumentales e vocales*) et collabore régulièrement avec le CSIC (Conseil espagnol de la Recherche Scientifique)



Salle de concert dite "Salle Haydn" du Château d'Eisentadt.
Détail du plafond
Eisenstadt. Autriche

Haydn, en imaginant une symphonie, était parfaitement heureux ; il ne lui restait plus que le plaisir physique de l'entendre exécuter et le plaisir, tout moral, de la voir applaudie. Je l'ai vu souvent, quand il battait la mesure de sa propre musique, ne pouvoir s'empêcher de sourire à l'approche des morceaux qu'il trouvait bien.

STENDHAL
Vie de Haydn (Lettre 3)
Michel Lévy frères. Libraires-éditeurs
Paris 1854.

Durant ses premières années chez les Esterházy (1761-1765), Haydn expérimente beaucoup dans le domaine de la symphonie, dont il fixe le cadre extérieur en quatre mouvements. C'est ce qui va prédominer dans le modèle classique. Ce modèle comprend un premier mouvement rapide (avec ou sans introduction lente), un second mouvement lent, un troisième mouvement dansant (menuet) et un quatrième mouvement rapide. Dès 1761, il réalise un coup de maître avec les symphonies n° 6 (le Matin), n° 7 (le Midi) et n° 8 (le Soir), brillantes synthèses de baroque et de classicisme, puis va, avec les suivantes, dans des directions assez diverses. Haydn, chez les Esterházy, se retrouve à la tête d'une troupe de chanteurs et d'instrumentistes de très grand talent certes, mais parfois turbulente. Il noue avec beaucoup d'entre eux, en particulier avec le violoniste Luigi Tomasini, des relations d'amitié assez étroites et a coutume d'être souvent témoin du mariage d'un tel ou parrain des enfants d'un tel autre. Mais le plus souvent ce sont pétitions, requêtes, querelles et cas litigieux qui forgent son quotidien, et Haydn servant en général d'intermédiaire entre les intéressés et le Prince. Ainsi fin 1765, le flûtiste Franz Nigst est renvoyé : son fusil de chasse avait explosé alors qu'il visait des oiseaux sur le toit d'une maison princière, et cette maison avait totalement brûlé. Il y eut aussi la rixe qui, en novembre 1771, opposa dans une taverne d'Eisenstadt, le violoncelliste Franz Xaver Marteau au flûtiste Zacharias Pohl, et au cours de laquelle ce dernier perdit un œil ; ou encore la violente querelle qui, en 1769, opposa les deux violoncellistes Ignaz Küffel et Joseph Weigl. L'épisode qui servira de trame à la symphonie dite "*Les Adieux*" (novembre 1772, cf. page 23) n'apparaît donc que comme un cas parmi beaucoup d'autres ! Haydn se plaint souvent de son isolement à Eszterháza et de ne pouvoir se rendre comme il le veut à Vienne, mais Il reconnaît que la situation a des avantages : « *À la tête d'un orchestre, je pouvais faire des expériences, j'étais libre de changer, d'améliorer, d'ajouter ou de supprimer, de me livrer à toutes les audaces. Coupé du monde, je n'avais personne pour m'importuner, et fus forcé de devenir original* ». Il ne se priva pas de le faire ! mais Il reste malgré tout, qu'au fil des ans, cette situation lui pesa toujours davantage et qu'il chercha toujours plus de contacts avec l'extérieur, aussi bien sur un plan professionnel que personnel.

mercredi 29 juillet > 21 h

église abbatiale de Lessay

heures musicales

JOSEPH HAYDN

> SYMPHONIE N° 8 EN SOL MAJEUR, « LE SOIR »
(1761)

1. Allegro molto 2. Andante in C major
3. Menuetto & Trio 4. La tempesta: Presto

> CONCERTO POUR TROMPETTE EN MI^b MAJEUR
1. Allegro 2. Andante 3. Allegro

> SYMPHONIE N° 45 EN FA DIÈSE MINEUR,
« LES ADIEUX » (1772)

1. Allegro assai 2. Adagio 3. Menuet : Allegretto
4. Finale : Presto - Adagio

Informations pratiques :
35 exécutants
Durée du concert : environ 1h 20 mn

LES SIÈCLES

FRANÇOIS - XAVIER ROTH DIRECTION MUSICALE

DAVID GUERRIER

TROMPETTE



Le château d'Eisenstadt
Résidence des princes Esterházy

SYMPHONIE N° 8 " LE SOIR "

Généralement considérée comme une œuvre de transition entre la période baroque et le classicisme, cette symphonie constitue le troisième volet d'un triptyque de symphonies - Le matin (n° 6), Le midi (n° 7) et le Soir (n° 8) écrites dès la signature du contrat qui lia Joseph Haydn au Prince Esterházy. L'orchestration utilisée dans la Symphonie n° 8 est très semblable au style du concerto grosso de la période baroque, où un petit groupe d'instruments solistes s'agrège à un plus grand ensemble. Ici, le petit groupe se compose d'un violoncelle et de deux violons, et le grand ensemble contient deux hautbois, une flûte, deux cors, les cordes, basson et clavecin. On remarque que Haydn utilise d'ailleurs ces deux derniers instruments (basson et clavecin) comme basse continue exactement comme dans la musique baroque, mais sans cependant en faire un système. Cette symphonie est une des premières à épouser la structure classique en quatre mouvements qu'Haydn vient de mettre en place.

1. Allegro molto. Le premier mouvement est une gigue de forme sonate qui emprunte sa mélodie à l'air " *Je n'aime pas beaucoup le tabac* " extrait de l'opéra de Gluck " *Le diable à quatre* ". Dans le premier mouvement, les cordes emplissent les huit premières mesures de cette mélodie puis la déploie dans l'ensemble du mouvement.

2. Andante in C major. Dans le second mouvement, Haydn fait usage de la forme baroque du concerto grosso en reprenant la mélodie dans le concertino - avec deux violons solo un violoncelle.

3. Menuetto & Trio. La mélodie du menuet est assez classique, le basson et les cordes relevant le thème dans le trio.

4. La tempesta : Presto. Le mouvement final se veut descriptif et à programme (*la tempête*). Les cordes y entament une série de notes descendantes figurant la pluie, alors que des sauts d'octave au violon solo sont utilisés pour élaborer une tension. Du point de vue mélodique, on ne manquera pas de reconnaître, égrainé à la flûte, le même thème (descendant) qu' Haydn reprendra des années plus tard dans une autre *Tempête*, celle de dernier oratorio *Les Saisons*, avec exactement la même orchestration.

CONCERTO POUR TROMPETTE

Haydn compose son concerto pour trompette en 1796, au retour de son second voyage en Angleterre.

Il écrit la partition (dont l'original est aujourd'hui conservé à Vienne) pour la trompette en Mi bémol (à clés) mise au point par le trompettiste de l'Opéra de la Cour de Vienne, Anton Weidinger auquel l'œuvre est d'ailleurs dédiée. Il y utilise largement les passages chromatiques, preuve s'il en fallait, du bon fonctionnement de l'instrument. Originellement écrit en Mi bémol donc, le concerto, pour des raisons pratiques, est aujourd'hui transcrit en Si bémol.

Cet instrument à clés était un précurseur de ce qui allait devenir la trompette moderne, et Weidinger l'améliora en 1801 en le dotant de clés supplémentaires, qui couvraient des ouvertures sur le côté ; il transposait ainsi le principe propre aux *bois* sur un instrument en cuivre à forme conique. Les expériences de Weidinger, entreprises comme bien d'autres du même genre (Köbel à St Petersburg, Woeggel à Augsburg) avaient pour but de donner à la trompette une tessiture plus large. Mais ces expériences furent rendues inutiles en 1813, par l'invention de la trompette à pistons de Bluehmel, qui offrait ainsi à l'instrument la gamme chromatique complète.

La structure du concerto est "classique".

Ses trois mouvements se conforment à l'écriture caractéristique de la fin de la vie de Haydn. Certaines marques de fabrique, pourrait-on dire, comme l'introduction lente du premier mouvement ou le cycle de variations du mouvement lent sont cependant manquants.

1. Allegro vivace. Joyeux et élégant, il tourne essentiellement autour d'un même motif, qui trouve une continuation naturelle dans un second thème développé à la quinte supérieure. Un court mais dramatique développement commence ensuite en mineur, puis continue en une longue récapitulation de la première partie, séparée de la Coda par une cadence (laissée vierge dans la partition manuscrite originale de façon à ce que le trompettiste puisse y improviser en développant toute sa virtuosité).

2. Andante. Le mouvement de la sérénité pastorale avec une architecture simple, basée sur un schéma ternaire (A-B-A), comportant un passage plus marqué au centre modulant à la tierce inférieure.

3. Allegro. Le troisième mouvement, allegro, est un rondo basé sur un autre thème cher à Haydn, entrecoupé de sujets " auxiliaires ", technique que l'on retrouvera, entre autres, dans le processus de composition de Schubert.

Trois portraits de
Joseph Haydn
(1732-1809)

1. Vers 1785
Par Christian Ludwig
Seehas

2. Pendant la période
Londonienne

3. À la fin de sa vie
vers 1800
par Ecole
Autrichienne



SYMPHONIE N ° 45 " LES ADIEUX "

Cette symphonie en fa dièse mineur, connue sous le nom de " Adieux " (en allemand *Abschieds Symphonie*), a été composée par Joseph Haydn en 1772. Structurée en 4 mouvements, d'une durée totale habituelle d'environ 25 minutes, elle est écrite pour un effectif de deux hautbois, un basson, deux cors et cordes (violons, divisés en deux, altos, violoncelles et contrebasses). Comme bon nombre de pièces musicales de Haydn, cette symphonie a été écrite pour le seul usage de l'ordinaire du prince Nikolaus Esterházy, alors que le Prince et sa Cour se trouvait en résidence au palais d'été d'Esterháza. C'est une symphonie à message qui doit son surnom à un incident d'intendance domestique assez banal qui émailla le séjour de la Cour dans cette villégiature estivale et les rapports de Haydn, maître de chapelle, avec ses musiciens. Le séjour s'étant prolongé plus que prévu, de nombreux musiciens de l'orchestre s'étaient vus contraints de renvoyer leur femme et de continuer à travailler. Le message contenu dans la symphonie va consister donc à faire allusion à cet incident en attirant musicalement l'attention du Prince pour permettre finalement aux musiciens de rentrer chez eux ! Attirer l'attention du Prince va se faire par le biais d'un subterfuge humoristique qu'Haydn met en place tout au long de la composition. Ce subterfuge va trouver son aboutissement au cours du *Finale*. Pendant celui-ci en effet, les musiciens vont s'arrêter successivement de jouer et souffler les bougies de leur pupitre, de sorte qu'à la fin, il y ne reste plus que deux violons jouant en sourdine (tenu par Haydn lui-même et par le violoniste Tomasini). Le Prince Esterházy reçoit le message et le lendemain du concert, toute la cour s'en retourne à Eisenstadt. Une symphonie avec message de protestation en quelque sorte, que certains considèrent comme la toute première manifestation de musiciens !

1. Allegro assai. Le premier mouvement en fa dièse mineur, (une tonalité très inhabituelle en ouverture d'œuvre) est du genre très tourmenté. Une façon d'attirer immédiatement l'attention et la seule puisque, pour le reste, le mouvement se déploie selon le schéma caractéristique de la période site *Sturm und Drang* (1765-1768) de Haydn, avec des arpèges descendants en mineurs tenus par les premiers violons alors que les seconds violons égrainent des notes syncopées et que le reste des cordes et des vents assurent des notes tenues. Cette période de composition se caractérise par une grande intensité harmonique, un sens dramatique certain, une densité d'écriture et une violence des contrastes.

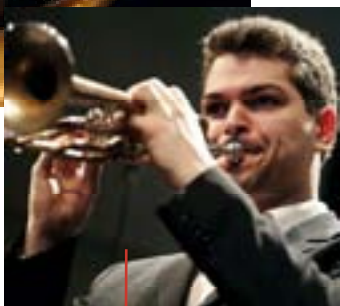
2. Adagio. En la majeur il est aussi de forme sonate. Il commence par une mélodie jouée en sourdine par les violons. L'ambiance devient de plus en plus méditative avec une alternance entre modes majeur et mineur, qui là encore, n'est pas sans évoquer la façon dont écrira plus tard Schubert. S'ensuit une série de dissonances comme seul Haydn sait les déployer et les maîtriser.

3. Menuet- Allegretto. En fa dièse majeur, sa particularité est de créer, de façon volontaire bien sûr, un sentiment d'inachevé.

4. Finale. Tempo rapide, et forme écrit en forme sonate. L'intensité rythmique augmente jusqu'à ce que l'auditeur ait l'impression que la symphonie va bientôt s'achever, lorsque un " coda " très lent intervienne, coda qui a dû beaucoup surprendre le Prince au moment de l'audition ! Puis s'ensuit l'épisode où les musiciens s'en vont un à un, chacun prenant congé dans un pianissimo presque inaudible. L'ordre de départ est : premier hautbois et second cor, basson, deuxième hautbois et premier cor, contrebasse, violoncelle, les violons d'orchestre (le premier violon jouant en sourdine), et enfin les alto. Reste seul 2 violons pour achever cette singulière et, rafraîchissante, symphonie de protestation.

LA TROMPETTE EN MI b

L'idée commença à être expérimentée sur le cor. La première trompette à clefs a été construite en 1777. Elle n'eût aucun succès, car le timbre si caractéristique de la trompette disparaissait presque entièrement et était à mi-chemin entre celui de la trompette et celui du hautbois. Indépendamment les uns des autres, plusieurs inventeurs firent différents essais dans le même sens. C'est en 1793 qu'un amateur nommé Nessman mit au point une trompette à clefs qui gardait le timbre de la trompette et avec laquelle il pouvait monter une gamme chromatique. L'expérimentateur le plus heureux et, en même temps le plus grand virtuose de la trompette à clefs, fut A. Wendinger. C'est pour lui que Joseph Haydn, un de ses amis, écrivit le fameux *Concerto en mi bémol majeur*, que nous entendons ce soir. Il y fait usage du registre du *clarino* et ne peut être joué qu'avec trois clefs.

**DAVID GUERRIER**

Photo(haut) par David Abromovitz
Trompettiste et corniste

**FRANÇOIS XAVIER ROTH**

Chef d'orchestre
Fondateur de l'ensemble Les Siècles

David Guerrier est parfois surnommé " l'extraterrestre " dans le monde musical pour être parmi les seuls à maîtriser ces deux instruments réputés morphologiquement antinomiques que sont le cor et la trompette.

Il commence la trompette à l'âge de sept ans avec Serge Vivarès. Puis il poursuit ses études aux Conservatoires de Villeurbanne et d'Aix-en-Provence. De 1997 à 2000, il se perfectionne au Conservatoire National Supérieur de Musique de Lyon auprès de Pierre Dutot ; de 1998 à 2001, il y étudie également la trompette baroque avec Jean-François Madeuf. A onze ans, il participe à l'*École des Fans*, en présence de Maurice André. A treize ans, il remporte le premier prix du Concours International de trompette de Marktneukirchen en Allemagne. Commence alors un parcours exceptionnel, jalonné de succès éclatants. Parmi les principales étapes, il faut mentionner le premier prix du concours de la International Trumpet Guild Competition à New York ; le premier prix du Concours International Maurice André à Paris en 2000, qui récompense la création mondiale du second Concerto pour trompette de Nicolas Bacri ; et le premier prix du Concours international de musique de l'ARD Munich, en septembre 2003, qui consacre David Guerrier comme l'un des meilleurs trompettistes de son temps.

En 2004, il est désigné " *Soliste instrumental de l'année* " aux Victoires de la musique classique en tant que trompettiste. Il obtient le même prix en 2007.

Il a joué en concerto, entre autres, avec l'Orchestre National de Bordeaux Aquitaine, l'Orchestre National du Capitole de Toulouse, l'Orchestre régional de Cannes-Provence-Alpes-Côte-d'Azur, l'Orchestre Philharmonique de Lorraine et, à l'étranger, avec des orchestres allemands, suisses, italiens, slovaques, portugais et mexicains. Au printemps 2004, David Guerrier a réalisé une tournée de récitals aux États-Unis (entre autres, à New York et Washington).

Il étudie le cor au CNSM de Lyon jusqu'en juin 2006, se présente au poste de professeur de cor dans le même établissement, et est titularisé dès septembre suivant ! Mais la direction du Conservatoire de Lyon ne voulant pas qu'il soit à la fois élève et professeur, il doit démissionner du rang d'élève pour pouvoir enseigner. Il est également cor solo de l'Orchestre national de France.

Il a commencé récemment l'étude du tuba ainsi que celle du violon qu'il pratique très intensément !

Il joue ce soir avec Les Siècles sous la direction de François Xavier Roth, le concerto pour trompette de Joseph Haydn qui a la réputation d'être un des grands morceaux de bravoure du répertoire. Un grand moment de virtuosité en perspective, donc...



FRANÇOIS-XAVIER ROTH

Chef d'orchestre français né en 1971, il est considéré comme l'un des plus charismatiques et entreprenants de sa génération. Au début de l'année 2009, il a été nommé Directeur Musical de l'Orchestre Philharmonique de Liège pour trois saisons qui débiteront en septembre. Il est en outre Chef associé de l'Orchestre Philharmonique de Radio France, et Chef Principal invité de l'Orchestre Symphonique de Navarra en Espagne et du BBC National Orchestra of Wales pour les saisons 2008/2009 et 2009/2010.

Depuis plusieurs années, il a bâti des relations privilégiées avec le London Symphony Orchestra, l'Ensemble InterContemporain et le BBC National Orchestra of Wales, formations qu'il dirige plusieurs fois par saison.

Le répertoire de François-Xavier Roth est très étendu et varié, de la musique du 17^e siècle aux créations contemporaines, du répertoire symphonique ou lyrique à la musique d'ensemble. En accord avec cette démarche, il crée en 2003 " Les Siècles ", orchestre d'un genre nouveau, utilisant un très large instrumentarium et jouant sur les instruments de chaque époque. Avec cet orchestre il obtient

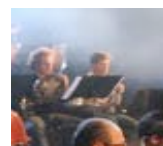
un Diapason Découverte en novembre 2007 (CD Bizet/Chabrier paru chez Mirare). Il se produit en France, en Angleterre, au Portugal, au Japon et apparaît chaque semaine depuis septembre 2007 sur France 2 dans l'émission " Presto ! ". Parmi ses prochains engagements, signalons des concerts ou productions lyriques avec le BBC National Orchestra of Wales, le London Symphony Orchestra, l'Orchestre Symphonique de Navarra, l'Orchestre Symphonique de Hong-Kong Academy for Performing Arts, le Kwazulu-Natal Philharmonic Orchestra de Durban, l'Orchestre Philharmonique de Liège, l'Orchestre de l'Opéra Comique de Berlin, le Radio Finnish Orchestra, le SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg, l'Ensemble InterContemporain.

François-Xavier Roth a fait ses études au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, avec Alain Marion et Janos Fürst. En 2000, il remporte le 1^{er} Prix du concours international de direction d'orchestre Donatella Flick à Londres. A la suite de ce concours, il devient pour deux saisons, chef-assistant du London Symphony Orchestra. Il a également assisté Sir John Eliot Gardiner durant plusieurs années (*Les Troyens*, *Benvenuto Cellini*,

Falstaff). En 2007, il fait ses débuts en Amérique du Nord avec le London Symphony Orchestra, dirigeant entre autres la 9^e Symphonie de Beethoven au Florida International Festival. Entre autres orchestres, François-Xavier Roth a été invité à diriger l'Orchestre de Paris, les orchestres nationaux de Toulouse, Lyon, Strasbourg et Lille, l'Orchestre Révolutionnaire et Romantique, l'Orchestre Poitou Charentes, l'Orchestre d'Auvergne, l'Orchestre Symphonique de Barcelone, le Sinfonia Varsovia, l'Orchestre de l'Opéra de Pékin, les Tokyo Mozart Players, l'Ensemble Modern de Francfort...

LES SIÈCLES

Formation unique au monde, cet orchestre d'un genre nouveau, réunit des musiciens d'une nouvelle génération, capables d'utiliser aussi bien les instruments anciens que modernes. Les Siècles inscrivent leur démarche dans une dynamique de synthèse, mettant en perspective, de façon pertinente et inattendue, plusieurs siècles de création musicale. Leur dernier enregistrement Bizet-Chabrier a été récompensé d'un Diapason d'Or, de 5 étoiles dans le magazine FonoForum et « disc of the month » sur BBC3.



Les Siècles sont soutenus par l'ADAMI, la SPEDIDAM, le FCM, la Fondation Echanges et Bibliothèques et Katy et Matthieu Debost. L'orchestre est également soutenu par le Conseil Général des Hauts-de-Seine, la DRAC Île-de-France, le département de l'Aisne, la DRAC Picardie. Par ailleurs, Mécénat Musical Société Générale est le mécène principal de l'émission de télévision Presto.



Voûte de la nef du *Temple Expiatori de la Sagrada Família* (Détail)
 Architecte : Antoni Gaudí.
 Travaux commencés en 1882. Fin prévue en 2030
 Barcelone. Espagne



" Je compose de la Musique pour que
 l'homme fatigué, épuisé ou accablé
 par ses affaires puisse profiter de
 quelques moments de délassement "

JOSEPH HAYDN
Cité par Zhu Xia Mei.

Zhu Xiao-Mei est née à Shanghaï (Chine). Initiée à Bach dès son plus jeune âge par son maître Pan Yiming, elle entre à dix ans à l'École Nationale de Musique pour enfants prodiges où elle commence à faire de brillantes études. En 1964, la période de la Révolution Culturelle interdit la musique occidentale en Chine. Ses études sont brutalement interrompues et elle est déportée pendant cinq ans dans un camp de travail. Là, grâce à des complicités, elle réussit à se procurer un piano et à travailler Bach en cachette en faisant croire à ses gardiens qu'il s'agit de musique populaire chinoise. De retour à Pékin, elle achève ses études au conservatoire. En 1980, elle décide de quitter la Chine pour les États-Unis où elle recommence à zéro ses études au Conservatoire de Boston, tout en étant serveuse dans un restaurant. Très vite, cette extraordinaire musicienne donne de nombreux concerts et obtient les plus hautes distinctions. En 1985, Zhu Xiao Mei découvre Paris, l'aime, et choisit de s'y fixer. Aujourd'hui, elle est professeur au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris et partage son temps entre ses activités pédagogiques, ses enregistrements et les nombreux concerts qu'elle donne tant en France (La Roque d'Anthéron, La Folle Journée de Nantes...) qu'à l'étranger. En 2006, alors qu'elle retrace sa vie de musicienne et de femme, dans l'émission "*Double Je*" de Bernard Pivot, une grande maison d'édition lui propose d'écrire son autobiographie. Même si l'exercice la replonge dans des souvenirs douloureux, elle relève néanmoins le défi. Au Figaro elle déclare : "*Je pardonne à tous, sauf à Mao*". En écrivant son livre *La rivière et son secret*, elle ressent le besoin d'enregistrer *Le Clavier bien Tempéré*, qu'elle n'avait jamais osé enregistrer ni jouer en public. Elle avait déjà à son actif son inoubliable interprétation des *Variations Goldberg*, mais aucun projet ne lui a tant tenu à cœur que celui-là. Si le nom de Zhu Xiao Mei est plutôt attaché à celui de Bach, elle a aussi choisi d'enregistrer des œuvres de Haydn, compositeur qu'elle a beaucoup joué dans sa jeunesse comme elle l'explique dans l'interview qui accompagne son enregistrement : "*Nous avons besoin de compositeurs comme Haydn qui écrivent pour le plaisir de l'auditeur, qui aiment la vie, la gaieté, le soleil*". Les deux compositeurs sont inscrits au programme de ce soir : Haydn celui de la lumière. et Bach, celui (entre autres) de la part secrète des êtres.

Vendredi 31 juillet > 16 h30
> 21 h

heures musicales

manoir de Gonfreville

RÉCITAL DE PIANO

CONCERT DE 16H30

JOSEPH HAYDN

- > SONATE N°38 EN FA MAJEUR HOB XVI.23
- > VARIATIONS EN FA MINEUR HOB XVII.6
- > SONATE N°53 EN MI MINEUR HOB XVI.34

Entracte

JOHANN SEBASTIAN BACH

LE CLAVIER BIEN TEMPÉRÉ (EXTRAITS)

- > N°1 EN UT MAJEUR BWV 846
- > N°2 EN UT MINEUR BWV 847
- > N°8 EN MI BÉMOL MINEUR BWV 853
- > N°3 EN UT DIÈSE MAJEUR BWV 848
- > N°4 EN UT DIÈSE MINEUR BWV 849
- > N°5 EN RÉ MAJEUR BWV 850

CONCERT DE 21H00

JOSEPH HAYDN

- > SONATE N°60 EN DO MAJEUR HOB XVI.50
- > SONATE N°62 EN MI BÉMOL MAJEUR HOB XVI.52

Entracte

JOHANN SEBASTIAN BACH

LE CLAVIER BIEN TEMPÉRÉ (EXTRAITS)

- > N°13 EN FA DIÈSE MAJEUR BWV 858
- > N°16 EN SOL MINEUR BWV 861
- > N°17 EN LA BÉMOL MAJEUR BWV 862
- > N°21 EN SI BÉMOL MAJEUR BWV 866
- > N°22 EN SI BÉMOL MINEUR BWV 867
- > N°24 EN SI MINEUR BWV 869

ZHU XIAO MEI



La Giuditta trionfante
par Luca Giordano. 1703-1704
Certosa di San Martino.
Naples. Italie

Judith fut laissée seule dans la tente avec Holopherne effondré sur son lit, noyé dans le vin. (Judith 13,2)...

Elle s'avança alors vers la traverse du lit proche de la tête d'Holopherne, en détacha son cimenterre, puis s'approchant de la couche elle saisit la chevelure de l'homme et dit :

" Rends-moi forte en ce jour, Seigneur, Dieu d'Israël ! ". Par deux fois, elle le frappa au cou, de toute sa force, et détacha sa tête (Judith 13,6-8)...

Peu après elle sortit et donna la tête d'Holopherne à sa servante (Judith 13, 9)

LA BIBLE

ANCIEN TESTAMENT - JUDITH 13, 1-10
(Traduction Vaticane)

Les aventures de l'héroïne biblique Judith, ont inspiré à Alessandro Scarlatti deux oratorios, mis en musique sur deux livrets différents l'un de Benedetto Pamphili (1695) et l'autre d'Antonio Ottoboni (1705-1710). C'est cette seconde Giuditta, dite *de Cambridge*, lieu de conservation du manuscrit, que nous entendons ce soir. Trois personnages servent cet oratorio d'une grande force expressive : Giuditta (soprano), Nutrice (nourrice, alto/contre-ténor, tenu ce soir par un homme) et Oloferne (ténor). Après une introduction instrumentale tripartite, assez brève, l'enchaînement des arias et des duos (sans da capo) déroule l'action. Le caractère intrépide de l'héroïne, déterminée à libérer la ville de Béthulie des Assyriens, est illustré par une série de notes répétées et un chant sur des rythmes pointés *Turbe timide che fate*. Les doutes exprimés par la nourrice dans une aria interrogative à base d'incises *A che giova*, donnent vigueur à Judith qui, décide d'utiliser les armes de séduction dans un texte assez agité, *Sciolgo il crin*. Un duo, *Deh rifletti al gran cimento*, conclut cette partie où s'exprime tout ce qui sépare ces deux femmes. Cependant dans l'aria suivante, *Sommo Dio*, la nourrice se résout à suivre Judith en se plaçant sous la protection divine. Oloferne fait alors une entrée dédaigneuse et triomphale, *Togliti da quest'occhi*, très vite vaincue par une imploration ambiguë de Judith, *Se ritorno entro le mura*. Immédiatement séduit, le chef des Assyriens traduit son trouble par une aria fiévreuse aux rythmes pointés, *Mi combatte, mi stringe*, avant qu'un duo interrogatif à double sens, *Tu m'uccidi*, ne signe sa capitulation amoureuse. La deuxième partie s'ouvre sur l'explicite résolution de Judith, *Posso e voglio*, tout en vocalises soutenues par des notes répétées aux cordes. Dans un duo proche d'une gigue, *Vincerò/Vincerai*, la résolution de Judith reçoit l'approbation de la nourrice. Avec le bel aria *Non ti curo o libertà*, Judith pousse Oloferne à lui assurer l'obéissance de Béthulie et à la protéger dans *Quella terra onde fuggisti*, suivi par *Già sapesti ferir*. Au cours du banquet, Judith invite Oloferne à poser sa tête sur son sein dans le duo *Piega o duce*. Dans une admirable aria du sommeil sur une basse obstinée *Dormi o fulmine di guerra*, la nourrice raconte alors l'épisode de Samson, incitant ainsi Judith à commettre le geste fatal. Un récitatif décrit avec précision la scène de la décollation d'Oloferne et la fuite des deux femmes. Suit une aria avec partie de violon solo, *Tu che desti*, où Judith implore la bienveillance divine pour regagner Béthulie. L'arrivée à destination et l'exhibition triomphale de la tête du tyran sont scellées par un duo en imitation, *Spunta l'alba più bella* et une aria jubilatoire de confiance en la puissance divine *Di Bettulia harrai la sorte*.

mardi 4 août > 21 h

église abbatiale de Lessay

heures musicales

ALESSANDRO SCARLATTI

> LA GIUDITTA

Manuscrit de Cambridge (1705-1710)

ORATORIO EN 2 PARTIES SUR UN LIVRET D'ANTONIO OTTOBONI

PRIMA PARTE

Introduction Instrumentale .

1 Judith : Turbe timide che fate. 2. Nutrice: A che giova.

3 Judith : Sciolgo il crin 4. Duo Nutrice/Judith : Deh rifletti al gran cimento. 5. Nutrice : Sommo Dio. 6 : Oloferne : Togliti da quest'occhi . 7 Judith : Se ritorno entro le mura.

8. Oloferne : Mi combatte, mi stringe. 9 Duo Judith/Oloferne: Tu m'uccidi

Dans la tradition du XVII^e siècle, la représentation de l'oratorio est ponctuée par un prêche intervenant à la fin de la première partie. Le texte choisi est tiré de L'Histoire du Vieux et du Nouveau Testament, par Mr Le Maître de Sacy. (M.DCC.XIII.)

SECONDA PARTE

10. Judith : Posso e voglio 11. Duo Nutrice/Judith : Vincerò/Vincera 12. Judith : Non ti curo o libertà 13. Judith : Quella terra onde fuggisti. 14. Judith : Già sapesti ferir 15. Judith : Piega o duce 17. Nutrice : Dormi o fulmine di guerra. 18. Recitativo. 19. Judith : Tu che desti l'arrivée 20. Duo Nutrice/Judith : Spunta l'alba più bella. 21. Duo Nutrice/Judith : Di Bettulia harrai la sorte

ENSEMBLE BAROQUE DE NICE

GILBERT BEZZINA

VIOLON ET DIRECTION

Giuditta

SOPHIE LANDY

SOPRANO

Nutrice

RAPHAËL PICHON

CONTRE-TÉNOR

Oloferne

CARL GHAZAROSSIAN

TÉNOR

ACADÉMIE DESPREZ
GILBERT BLIN

RÉALISATION SCÉNIQUE
DIRECTION SCÉNIQUE

RÉMY-MICHEL TROTIER
ELISABETH HAMFELT
FABIENNE GIOMBINI
PATRICK RONDEAU

SCÉNOGRAPHIE & ÉCLAIRAGES
COSTUMES & ACCESSOIRES :
MAQUILLAGES :
BIJOUX

Informations pratiques :

19 exécutants

Durée du concert : environ 1h 30 mn

Spectacle scénographié en costumes

d'époque

Représentation donnée aux chandelles



Judith quittant la tente d'Holopherne
par Sandro Botticelli vers 1495-1500
Rijkmuseum, Amsterdam

LE RÉCIT BIBLIQUE ET SON SYMBOLE

Symbole de l'héroïsme féminin sous la Renaissance, l'histoire de Judith a inspiré de très nombreux artistes à travers les siècles. Des peintres dont Botticelli qui peignit le sujet à 2 reprises, Mantegna, Giorgione, Cranach l'Ancien, Le Titien, Artemisia Gentileschi, Le Tintoret, Michel Ange, Rubens, Le Caravage, Horace Vernet. Des sculpteurs comme Donatello. Des écrivains et poètes comme Dante, Pétrarque, Chaucer, Shakespeare, le poète dalmate du XVI^e siècle Marko Marulic (qui en a fait un chef-d'œuvre de la poésie Croate). Enfin de nombreux musiciens parmi lesquels on peut citer Mozart (*Betulia Liberata*), Vivaldi (*Juditha Triumphans*) ou le portugais Francisco Antonio de Almeida avec ce chef-d'œuvre de la musique européenne qu'est sa *Giuditta* composée en 1726 et, bien entendu, Alessandro Scarlatti et ses deux *Giuditta*. Au XX^e siècle Judith continue d'inspirer les artistes, la peinture (Gustav Klimt), le cinéma (l'américain David Griffith avec *Judith of Bethulia* en 1914), le dramaturge Paul Claudel, le philosophe français Michel Leiris... L'épisode pendant lequel la jeune femme coupe la tête d'Holopherne a plus particulièrement marqué. Associé tour à tour à la victoire de la vertu sur les vices, ou au combat de l'humilité contre l'orgueil, le combat de Judith contre Holopherne a la même force symbolique, dans l'Ancien Testament, que celui de David.

Le récit

Judith, veuve, riche et d'une extraordinaire beauté, vit retirée depuis la mort de son époux à Béthulie, une ville de Judée, assiégée par Holopherne, général de Nabuchodonosor. Avant que l'eau ne vienne à manquer totalement dans la ville assiégée, Judith, prend la décision de sauver la cité. Revêtue de ses plus beaux atours, accompagnée de servantes et de quelques cruches de vin, elle pénètre dans le camp pour séduire et tuer Holopherne. Ce dernier est immédiatement ensorcelé par la beauté et l'intelligence de cette femme en l'honneur de laquelle il décide d'organiser un banquet. À l'issue du banquet, Judith se fait admettre sous la tente du guerrier. Seule avec lui, elle continue de l'enivrer. Lorsqu'il est hors d'état de se défendre, elle le décapite et revient à Béthulie avec la tête. Privés de chef, les soldats s'enfuient et ceux qui restent sont facilement vaincus par les habitants de Béthulie.

La plupart des érudits regarde ce récit comme purement imaginaire et voit dans Holopherne un personnage fictif. Général envoyé en campagne par Nabuchodonosor, Holopherne est présenté par le livre deutérocanonique de Judith comme roi d'Assyrie, alors que vraisemblablement il s'agissait du roi des Chaldéens qui régna sur Babylone de 605 à 562 av. J.-C. Mais ce n'est pas là l'important. Ce qui fait l'intérêt du récit réside dans le fait d'opposer la force et l'agressivité d'un côté à la faiblesse et l'incapacité à se défendre de l'autre. L'agressivité est ici neutralisée par le désir, mais pas seulement. Dans la figure de Judith, on a surtout voulu voir une femme utilisant le charme de sa sensualité pour atteindre un seul but : sauver son peuple du péril. Cette dimension est indéniable et dans à peu près toutes les représentations artistiques, du Moyen-Âge au XX^e siècle, ce charme et cette beauté sont largement mis en lumière. Mais il y a une dimension supplémentaire de la figure de Judith inscrite dans le récit biblique, une dimension où Judith incarne la possibilité pour l'être humain d'influer sur son propre destin. Il n'est plus là question, de façon réductrice, de sa seule sensualité, mais surtout de sa volonté, de son courage, de son audace, de son intelligence, qui lui permettront de défier le sort et de libérer son peuple. Jacques Poirier dans son "*Judith. Échos d'un mythe biblique dans la littérature française*" (Presses Universitaires de Rennes, 2004) souligne l'extraordinaire destin de cette "*élue atypique, pour qui la fin justifie des moyens a priori suspects*". Le récit religieux pose en effet clairement le problème des moyens utilisés pour l'accomplissement des desseins de Dieu (la séduction meurtrière), obstacles à la canonicité, et offre l'épisode entier à questionnement, révélation, interprétation.

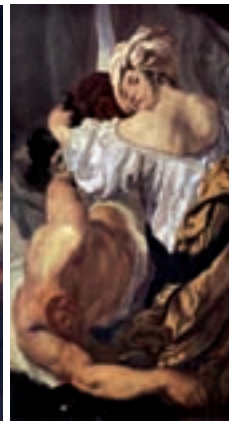
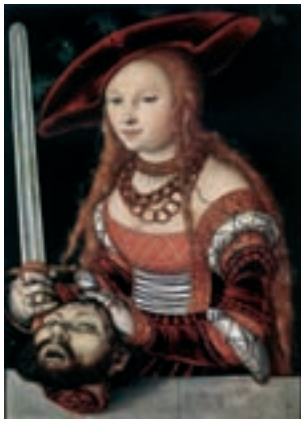
"*Dénouant un destin collectif menacé sans raison par le Mal, Judith se voue à Israël pour s'en retirer à la fin, figure marquant la limite entre communauté et individu. Figure frontière elle-même, Judith peut faire écho à d'autres figures féminines salvatrices, mais n'en demeure pas moins unique dans le geste qui démembre pour remembrer*". Les représentations artistiques de Judith (picturales et musicales), exaltent toutes la beauté de Judith mais rendent aussi toutes compte de ce partage entre effroi du geste à faire et audace, volonté, sentiment du devoir accompli. Car il ne faudrait pas s'y tromper : Judith est bien une reine. Et c'est d'ailleurs bien ainsi que la représente Cranach l'Ancien, parée des mêmes atours que les princesses de Saxe.

Judith & Holopherne

1. Par Lucas Cranach l'Ancien vers 1530. Kunsthistorisches Museum. Vienne

2. Par Le Caravage (Michelangelo Merisi) vers 1590. Galleria nazionale d'arte antica. Roma

3. Par Johann Liss. 1628. Kuntshistorisches Museum. Vienne



L'ARTICULATION MUSICALE

Les Giuditta musicales ont toutes en commun de s'articuler autour de deux (Judith - Holopherne) ou trois pôles dramatiques (Judith - Holopherne - la suivante/nourrice). Seule la Giuditta d'Almedia fait intervenir, bien que de façon très anecdotique, un quatrième personnage (le chef de la ville de Béthulie). Les oratorio ou opéra consacrés à l'épisode de Judith et Holopherne ont aussi en commun d'opposer de façon extrêmement contrastée, ces deux pôles dramatiques entre lesquels va se dérouler l'œuvre : d'un côté la réflexion sereine ou angoissée de Judith et de l'autre, l'action vigoureuse voir violente d'Holopherne. Les œuvres commencent toutes par une ouverture assez brève toujours très enlevée voir franchement martiale de type fanfare. Puis vient la présentation de l'héroïne, Guiditta, et la description des états par lesquels elle passe : angoisse, doutes et incertitude puis détermination courageuse confortée par la confiance dans le Dieu d'Israël et la grandeur de sa mission. Dans la Giuditta donnée ce soir, la détermination sereine de Judith apparaît d'emblée (*Turbe timide che fate*) et c'est à la nourrice que va incomber le rôle de semer le doute (*A che Giova*) et d'interroger sur la nécessité d'employer les armes de la séduction pour arriver à ses fins (*Sciolgo il crin*). C'est en se plaçant sous la protection de dieu (*Sommo Dio*) que la nourrice épousera la détermination de Judith. Dans d'autres partitions desquelles le rôle de la nourrice est absente, c'est Judith elle-même qui dans une succession d'airs, exprime doutes et détermination. Dans tous les cas, la succession souvent angoissée de ces interrogations est présente dans toutes les œuvres.

C'est seulement après que Judith ait résolu de conflit intérieur qu'Holopherne entre en scène. Son entrée est toujours des plus vigoureuses, voir violente ou dédaigneuse. On ne peut alors qu'apprécier le génie des compositeurs à rendre

la force de caractère de ce militaire violent, aux sentiments peu nuancés, sans pour autant tomber dans la caricature. Pour cela le ténor doit quelquefois se livrer à des prouesses vocales qui testent aussi sa propre endurance !

Certaines versions de Judith, ajoute la ruse diplomatique aux stratagèmes déjà ourdis par Judith. Dans certains récits en effet, Judith se fait ouvrir les portes du camp d'Holopherne sous prétexte qu'elle a des informations à livrer sur Béthulie pouvant lui permettre d'emporter définitivement la victoire. Selon ces récits, ce n'est qu'après être restée quatre jours dans la camp d'Holopherne qu'elle sera mise en situation d'être seule avec lui et de le décapiter.

La plupart des adaptations musicales ne s'encombrent guère de ces détails et opte pour des raccourcis plus ou moins saisissants. Scarlatti, est sans doute celui qui use du raccourci le plus expéditif, puisqu'un seul air (l'air de Judith *Se ritorno entro le mura*) et quelques regards seulement suffisent à faire chavirer Holopherne tremblant d'émoi. *Tu m'uccidi, (tu me tues)* clame-t-il, presque touchant, dans le célèbre duo prémonitoire qui conclut la première partie alors que Judith n'a encore rien tenté d'autre que d'apparaître ! Scarlatti crédite la thèse de la ruse diplomatique attribuée à Judith dans la seconde partie seulement, lorsque celle-ci tente de persuader Holopherne de la prendre sous sa protection. On pourrait alors comprendre rétrospectivement que lorsque Judith a chanté l'air *Vincero Vincerai*, ce n'est peut-être pas à la décapitation qu'elle pensait mais seulement au fait de réduire Holopherne à ses vus. La nourrice dans l'admirable *Dormi o fulmine di guerra*, en évoquant l'histoire de Samson, inclinera Judith à la décapitation. Cet air capital de la nourrice nous remet, par là même, en mémoire que l'existence dramatique du rôle de la nourrice n'a pas d'autre utilité que celle d'être la voix de la conscience de Judith et sa représentation symbolique.



SOPHIE LANDY

Titulaire du Diplôme Supérieur de Musique Ancienne et du Certificat de Formation Musicale de la Renaissance au CNSM de Paris, parallèlement à des études de musicologie à la Sorbonne, elle se forme en art vocal auprès de Christiane Eda-Pierre, Alain Buet, M.L. Duthoit, Laura Sarti et Margreet Honig ainsi qu'en danse baroque.

Elle se produit et enregistre régulièrement avec certains des meilleurs ensembles de musique ancienne tels que Sagittarius, Le Concert Spirituel, les Paladins, Le Concert Lorrain, la Symphonie du Marais. On peut l'entendre aux festivals de la Chaise-Dieu, Ambronay ou à l'Opéra Royal de Versailles. Avec André Isoir à l'orgue, elle aborde le répertoire de Pérotin à Jehan Alain, et sa collaboration avec la Ruelle d'Arthénice (AM Goulet) qui mêle théâtre, danse et musique baroque lui permet d'exprimer une créativité très personnelle. Elle enseigne à l'académie de Médoc Aquitaine depuis 2002 ainsi qu'au stage Montesquieu, intervient cette année au CNR de Bordeaux pour des masterclasses de chant baroque, participe régulièrement aux activités pédagogiques de la Cité de la Musique à Paris et met sa voix au service des chercheurs du Centre de Musique Baroque de Versailles.



RAPHAËL PICHON

Né en 1984 il se forme au sein de la Maîtrise des Petits chanteurs de Versailles (dir. Jean-François Frémont), et au sein du CNR de Versailles, où il étudie le violon et le piano. Attiré rapidement par le chant et la direction, il poursuit actuellement ses études au CNSMDP et au CNR de Paris, avec Kenneth Weiss, Howard Crook, ou encore Jean Tubéry. Il étudie aussi le clavecin dans la classe d'Elisabeth Joyé. Membre du chœur de chambre les Cris de Paris, il y découvre la création contemporaine. Ses diverses expériences l'amènent à chanter sous la direction de Laurence Equilbey, Jean Tubéry, Vincent Dumestre, Bruno Boterf, Michel Laplénie, Sébastien Marq, Sébastien d'Hérin, ou encore Kazushi Ono. Il fonde l'ensemble Pygmalion, orchestre et chœur de jeunes professionnels dédié au répertoire pour instruments anciens et le chœur de chambre O'30, avec lequel il aborde le répertoire romantique. Sur scène, il a chanté dans *Didon et Enée* à l'opéra de Rennes, mis en scène par Benjamin Lazar en janvier 2006. En 2007-2008, il prend part à l'*Orfeo* de Monteverdi avec le Concert des Nations dirigé par Jordi Savall à l'opéra de Bordeaux, et se produit dans *Madrigaux*, autour de Monteverdi, créé au Festival d'Aix-en-Provence.



CARL GHAZAROSSIAN

Diplômé du CNSM de Paris et de la Guildhall School of Music and Drama de Londres, il a remporté de nombreux prix. Depuis 2004, il collabore à l'Atelier Lyrique de Daigremont, et avec Philippe Hui, Hugo Reyne, Martin Gester, Graziella Contratto, William Christie. S'il se consacre principalement au répertoire des XVII^e et XVIII^e siècles, il n'en néglige pas pour autant la création contemporaine et se produit également dans l'opéra comique, l'opérette et la comédie musicale. Plus récemment, il a fait ses débuts au festival d'Aix-en-Provence dans une reprise de l'*Orfeo* de Monteverdi dirigée par René Jacobs et mise en scène par Trisha Brown et chante en soliste dans le *Motet pour une longue Offrande* de Charpentier dirigé par William Christie.

L'ACADÉMIE DESPREZ

Fondée en 1999 par Gilbert Blin, l'Académie Desprez a pour mission de contribuer au rayonnement du célèbre Théâtre du château de Drottningholm (Suède), intact depuis le XVIII^e siècle. L'Académie développe une approche innovante des arts de la scène grâce à des travaux de recherche et d'application. L'Académie emprunte son nom à Louis-Jean Desprez, architecte et peintre français du XVIII^e siècle, appelé en Suède par le roi Gustave III.



GILBERT BEZZINA

Après de classiques études de violon au Conservatoire, Gilbert Bezzina collabore avec différentes formations parmi lesquelles l'Opéra de Nice, les concerts Colonne, Padeloup et l'Orchestre de chambre Gulbekian à Lisbonne.

Son goût pour les musiques des XVII^e et XVIII^e siècles lui fait entreprendre une recherche personnelle sur l'authenticité de leur interprétation et, en particulier, sur le jeu au violon baroque.

Il fonde en 1965 la *Société de Musique Ancienne de Nice*. Sa carrière de soliste débute dans le répertoire de la musique de chambre, notamment en compagnie de Scott Ross et Blandine Verlet. Il aborde ensuite la littérature orchestrale au sein de la *Petite Bande* dirigée par Gustav Leonhardt et la *Grande Écurie & la Chambre du Roy* de Jean-Claude Malgoire dont il sera, pendant plusieurs années, le violon solo.

Directeur de l'Ensemble Baroque de Nice qu'il a créé en 1982, Gilbert Bezzina assure par ailleurs, depuis 1994, la direction artistique du *Vieux-Nice Baroque en Musique*, une saison de concerts qui se déroule d'octobre à mai, dans les églises et chapelles baroques du Vieux Nice qui comptent quelques authentiques chefs-d'œuvre architecturaux baroques italiens.

ENSEMBLE BAROQUE DE NICE

Cet orchestre, qui fête en 2007 ses 25 ans d'existence, est composé d'un noyau d'une douzaine de musiciens jouant tous sur des instruments anciens. Sous la direction de Gilbert Bezzina, précurseur du renouveau du violon baroque, l'Ensemble s'est fixé pour cadre musical de restituer une sonorité fondée sur la connaissance approfondie des traités d'interprétation des XVII^e et XVIII^e siècles. Cette volonté s'est accompagnée d'un travail de recherche et de redécouverte des chefs-d'œuvre baroques oubliés ou méconnus. Très attaché au répertoire lyrique baroque, l'Ensemble est ainsi à l'origine de créations mondiales parmi lesquelles : *Dorilla in Tempe*, *L'Incoronazione di Dario* et *Rosmira fedele* de Vivaldi, ou encore *Telemaque* de Scarlatti. La dernière production en date, *Teseo* de Haendel, mise en scène par Gilbert Blin à l'opéra de Nice en mars 2007, a été très largement saluée par la critique. La vingtaine d'enregistrements, pour la plupart inédits, réalisée par l'Ensemble depuis sa création, a toujours été largement saluée par la presse (Diapason d'Or, 5 Diapason, 4f Télérâma, 10 Répertoire, Grand prix de l'Académie du Disque...). Le succès public international des productions est croissant.

GILBERT BLIN

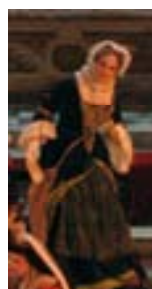
Historien et metteur en scène, il a étudié à l'Université de la Sorbonne, avant de consacrer ses recherches à l'opéra français et au spectacle baroque.

Gilbert Blin a fondé en 1999 l'**ACADÉMIE DESPREZ**, dont il est actuellement Directeur des Recherches.

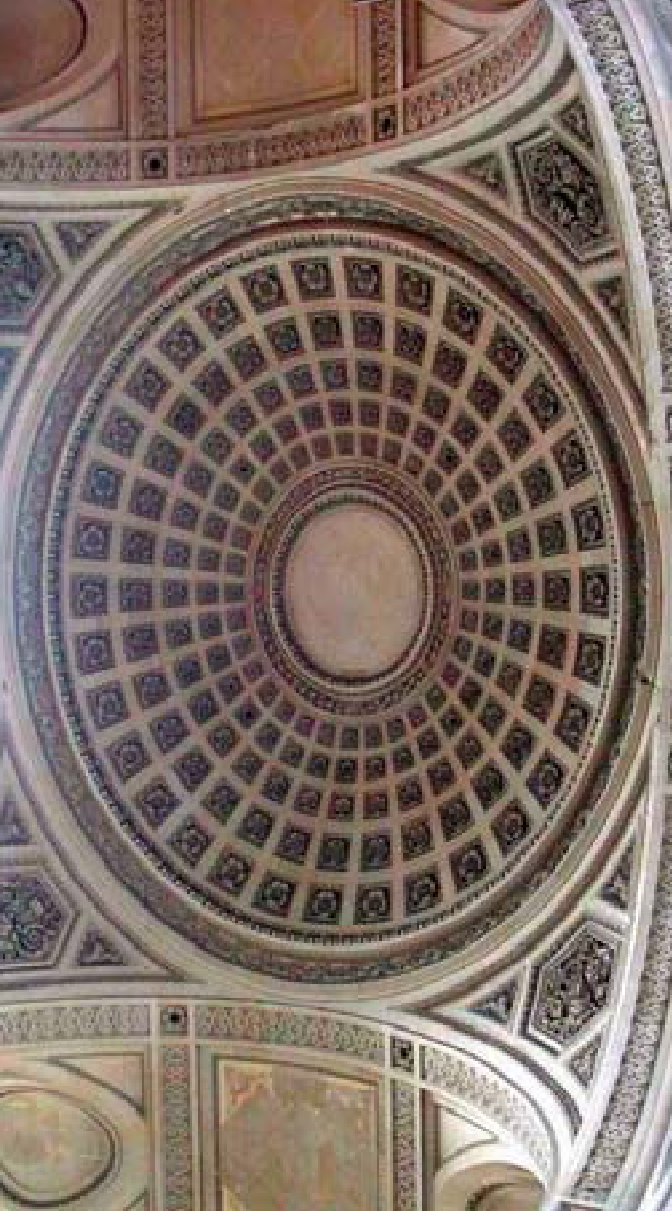
Conseiller auprès d'Arnold Östman pour *Iphigénie en Tauride* à Stockholm, puis pour *Alceste* à Amsterdam, c'est comme metteur en scène de Gluck que Gilbert Blin est invité, en 1992, au Théâtre du Château de Drottningholm en Suède. Sa production d'*Orfeo ed Euridice*, filmée par la Télévision suédoise a connu une nouvelle version en 1998. Aux États-Unis, pour le *Boston Early Music Festival*, Gilbert Blin a dirigé en 2001 une reconstitution scénique de *Thésée* de Lully, avec Paul O'Dette et Stephen Stubbs. Pour l'Opéra d'État de Prague il a signé une production d'*Orlando Furioso* de Vivaldi et pour l'Opéra de Nice en 2003, une reconstitution de *Rosmira fedele* de Vivaldi. Pour l'année Mozart, Gilbert Blin a présenté une recreation des décors originaux de *Don Giovanni* au Théâtre des États de Prague. En 2007, il a signé la mise en scène de *Psyché* de Lully pour le Boston Early Music Festival, ainsi que la direction scénique de *Teseo* de Händel, présenté à Nice.



Gilbert BLIN



Soutenu depuis sa création et conventionné par le Conseil Général des Alpes-Maritimes, l'Ensemble est également subventionné par le Conseil Régional Provence Alpes Côte d'Azur et la Ville de Nice



Coupole ovale latérale à caissons du Panthéon
Par Jean-Germain Soufflot, Jean-Baptiste Rondelet,
Maximilien Brébion. (1744-1780)
Paris. France.

Jason me répudie ! eh ! qui l'aurait pu croire ?
S'il a manqué d'amour, manque-t-il de mémoire ?
Me peut-il bien quitter après tant de bienfaits ?
M'ose-t-il bien quitter après tant de forfaits ?
Sachant ce que je suis, ayant vu ce que j'ose,
Croit-il que m'offenser ce soit si peu de chose ?
Quoi ! mon père trahi, les éléments forcés,
D'un frère dans la mer les membres dispersés,
Lui font-ils présumer mon audace épuisée ?

PIERRE CORNEILLE
Médée (acte I, sc. 4.-)

Votre pays vous hait, votre époux est sans foi :
Dans un si grand revers que vous reste-t-il ? — Moi !
Moi, dis-je, et c'est assez
— Quoi ! vous seule, madame ?
— Oui, tu vois en moi seule et le fer et la flamme,
Et la terre et la mer, et l'enfer et les cieux,
Et le sceptre des rois et la foudre des dieux.

PIERRE CORNEILLE
Médée (acte II, sc. 1)

Le programme *Médée furieuse* est né du désir d'Amarillis et de Stéphanie d'Oustrac de faire revivre ce personnage passionné, à la fois attachant, parce que trahi, mais aussi cruel, à travers trois cantates dont la force dramatique suggère éminemment cette opposition entre la Médée amoureuse et la Médée vengeresse, entre la puissance du sentiment et la cruauté aveugle.

Le programme s'ouvre par quelques airs d'un compositeur vénitien qui a fait de Médée le personnage principal d'un de ses opéras *Medea in Atene*. Cette œuvre inédite à ce jour a été composée la même année que la tragédie *Thésée* de Lully, en 1675, et raconte le même épisode. Mais qui est Gianettini ? On sait peu de choses à son propos si ce n'est qu'il a travaillé à Venise, comme élève de Legrenzi, puis comme organiste, et enfin comme directeur du théâtre Rangoni. Les trois airs de sa *Medea in Atene* répondent aux airs de Lully qui suivent dans ce programme. On y découvre une Médée d'abord magicienne capable d'invoquer les esprits des enfers et de réanimer les « dépouilles mortelles », puis passionnément amoureuse. Entre chaque air de Gianettini, on peut entendre de courtes pièces extraites des *Balletti de l'opus 1* (1684) de Domenico Gabrielli, compositeur et violoncelliste virtuose, élève comme Gianettini de Legrenzi à Venise.

La première grande cantate inscrite au programme de ce soir est la tragédie lyrique *Thésée* de Lully dont Médée est, en fait, la véritable héroïne. Cette cantate fut redécouverte en 1995 par William Christie à l'occasion d'une académie Baroque à Ambronay et créée alors par Stéphanie d'Oustrac. Le livret met en scène un épisode athénien de la vie de Médée, pendant lequel elle a trouvé refuge auprès du roi Egée, le père de Thésée. Mais ce dernier qui a passé son enfance loin d'Athènes y revient pour se faire reconnaître de son père. Médée essaie de l'empoisonner, craignant qu'il ne veuille prendre la place du fils qu'elle a eu avec Egée. Sa tentative échoue et elle doit s'enfuir. C'est une Médée manipulatrice qui est décrite ici. Les airs choisis permettent de retrouver ses différents traits de caractère. La Médée désespérée d'avoir été trahie dans l'air *Dépit mortel, transport jaloux*. La Médée magicienne, dans l'invocation, qui fait intervenir ses pouvoirs surnaturels *Sortez Ombres, sortez de la nuit éternelle*. La Médée cruelle dans la vengeance *ordinaire est trop peu pour mon cœur...* Le texte de Quinault, en alexandrins, est magnifiquement mis en valeur par la musique de Lully. (SUITE PAGE 36)

vendredi 7 août > 21 h

église abbatiale de lessay

heures musicales

MÉDÉE FURIEUSE

GIOVANO ANTONIO GIANETTINI

> MÉDÉE IN ATENE (1675)

JEAN BAPTISTE LULLY

> THÉSÉE (1675)

GAULTIER DE MARSEILLE

> PIÈCES INSTRUMENTALES

NICOLAS BERNIER

> CANTATE MÉDÉE

MICHEL DE LA BARRE

> PIÈCES INSTRUMENTALES

NICOLAS CLÉRAMBAULT

> SIMPHONIE VII LA MAGNIFIQUE

> CANTATE MÉDÉE (1710)

A M A R I L L I S

HÉLOÏSE GAILLARD

GILONE GAUBERT-JACQUES

VIOLAINE COCHARD

ANNE-MARIE LASLA

STÉPHANIE D'OUSTRAC

FLÛTES À BEC ET
HAUTBOIS BAROQUE

VIOLON

CLAVECIN

VIOLE DE GAMBE

MEZZO-SOPRANO

Informations pratiques :
5 exécutantes
Durée du concert : environ 1h 30 mn



LOUIS-NICOLAS CLÉRAMBAULT

Compositeur, organiste et claveciniste français (1676-1749)

Issu d'une famille de musiciens au service des rois de France depuis Louis XI, il entre au service de Madame de Maintenon et développe le genre de la *cantate française* dont il est le maître incontesté.

A la mort de Louis XIV, il devient titulaire des orgues de Saint-Sulpice et de la Maison royale de Saint-Cyr.



LIVRET DE THÉSÉE DE LULLY

Gravure de Chauveau, livret de Thésée, Paris, Christophe Ballard, 1675, Collection particulière

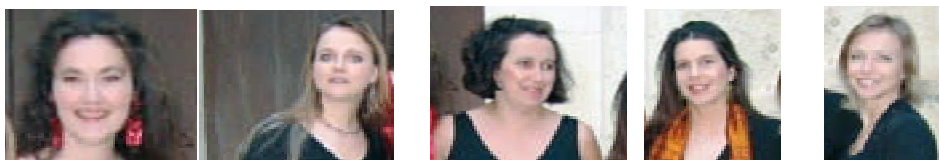
Les différentes pièces instrumentales intercalées entre les airs de Lully ont été composées par Pierre Gautier, dit Gautier de Marseille du nom de cette ville où il s'était installé et qui joua un rôle décisif dans le goût des provençaux pour la musique parisienne. Il fut directeur d'opéra, chef d'orchestre et compositeur reconnu. Lully l'autorisa même à fonder un opéra à Marseille, le premier dans les provinces françaises.

La deuxième cantate donnée ce soir est la **Médée de Nicolas Bernier**. L'épisode choisi appartient aux événements dit " corinthiens " de la vie de Médée c'est-à-dire de l'époque où l'héroïne était réfugiée à Corinthe. Durant cette période de sa vie, Médée avait fui avec Jason après avoir trahi son père et tué son frère pour l'amour de Jason. Ils trouvent refuge à Corinthe mais Jason, perfide et ingrat, se détourne de Médée après lui avoir donné deux enfants. Le roi Créon accorde sa fille Creuse à Jason, ce qui provoque la colère et le désir de vengeance de Médée. Nicolas Bernier, compositeur né à Mantes, dans les Yvelines, et qui finira sa vie à Versailles où il succéda à Michel Delalande comme maître de chapelle, a composé Médée dans les premières années du 18^e siècle. Elle fait partie de son premier livre de cantates publié en 1703. Influencé par le style musical italien, Bernier introduit l'expressivité des mélodies italiennes dans son style vocal. On retrouve dans cette cantate une écriture contrastée, un lyrisme certain dans le phrasé, allié à une élégance typiquement française. Au contraire des " Médée " précédemment dépeintes dans ce programme, Bernier choisit de montrer une Médée profondément humaine, amoureuse et donc blessée par la trahison de Jason.

La **Cantate Médée de Louis-Nicolas Clérambault** est sans doute la plus connue des œuvres présentées ce soir ; elle est unanimement célébrée comme un véritable joyau du genre. Écrite en 1710, elle devait d'ailleurs connaître très rapidement un succès retentissant lors de ses exécutions publiques au Concert spirituel (première société de concerts publics créée par Philidor en 1725). Très théâtrale, elle se présente comme un petit drame, dans lequel on retrouve le personnage de Médée sous ses principales différentes facettes : la Médée amoureuse, la Médée magicienne (dans l'Invocation), et la Médée vengeresse qui accomplit son acte barbare.

Des extraits de la sonate de Clérambault **La Magnifique** permettent de découvrir sa musique instrumentale où il se révèle, comme son contemporain François Couperin, ardent défenseur des Goûts Réunis

D'après un texte d'Héloïse Gaillard



STEPHANIE D'OUSTRAC

Elle a fait des études d'art dramatique au C.N.R. de Rennes, puis de chant au CNSM de Lyon. Elle est lauréate des Prix Bernac en 1999, des Radios Francophones en 2000 et obtient enfin les Victoires de La Musique en 2002. Elle aborde avec le même bonheur le concert et la scène, l'opéra baroque et classique ou l'opérette. Elle y exprime un tempérament ardent qui l'a immédiatement révélée à la critique et au public. Parmi les nombreux rôles qu'elle a abordés, retenons seulement celui d'Ottavia dans le *Couronnement de Poppée* de Monteverdi, de Médée dans *Thésée* de Lully, le même rôle dans *Médée* de Marc-Antoine Charpentier, Didon dans *Didon et Enée* de Purcell, Ruggiero dans *Alcina* de Haendel, Zerline dans *Don Giovanni* de Mozart, Chérubin dans *Les Noces de Figaro* de Mozart, Annio dans *La Clémence de Titus* de Mozart, Mercedes dans *Carmen* de Bizet, le rôle titre dans *La Périchole* d'Offenbach, le rôle titre dans *Phaedra* de Britten, Sesto dans *Jules César* de Haendel, le rôle-titre dans *La Belle-Hélène* d'Hoffenbach... Elle a chanté sous la direction de William Christie, Gabriel Garrido, Jean-claude Malgoire, Marc Minkowski, John Eliot Gardiner, Myung-whun Chung, Hervé Niquet, Christopher Hogwood,

Jesus Lopes-Cobos, Jun Maerkl. Elle s'est produite sur de nombreuses et prestigieuses scènes, entre autres le Théâtre du Châtelet, l'Opéra Comique et le Théâtre des Champs-Élysées à Paris, le Festival d'Aix-en-Provence, les opéras de Marseille, Bordeaux, Montpellier, Lyon, Nancy ainsi que ceux de Baden-Baden, Luxembourg, le Grand Théâtre de Genève, Lausanne, St Gallen, le Teatro de La Zarzuela de Madrid, le Barbican de Londres, le Bunkamura de Tokyo. Cela ne l'empêche pas de s'impliquer dans de nombreux projets de musique de chambre baroque avec les ensembles Amarillis, Il Seminario Musicale, Les Paladins, La Bergamasque, l'Arpeggiata ... Elle a évidemment participé à plusieurs enregistrements discographiques et DVD : le *Stabat Mater* de Pergolèse pour le label Eloquentia, les DVD des *Troyens* de Berlioz et des *Paladins* de Rameau au Châtelet, de *Didon et Enée* de Purcell à Caen...

AMARILLIS

Amarillis est un ensemble à géométrie variable qui compte aujourd'hui parmi les formations baroques les plus originales en Europe. L'ensemble s'est très vite distingué par sa recherche sonore, sa haute technique instrumentale et l'accueil enthousiaste du public.

L'ensemble a commencé par remporter en septembre 1997, le Premier Prix et le Prix du public au concours Sinfonia présidé par Gustav Leonhardt. En 1999, Amarillis a été distingué par les révélations classiques de l'Adami. Amarillis collabore très régulièrement avec les meilleurs chanteurs de la jeune génération : Patricia Petibon, Sandrine Piau, Stéphanie d'Oustrac, Gaële Le Roi, Raffaella Milanese, Valérie Gabail, Robert Getchell, Arnaud Marzorati... et au gré de la programmation, réunit dans un même esprit de musique de chambre des musiciens au talent confirmé. L'ensemble a reçu les plus vifs éloges de la presse nationale et internationale pour l'ensemble de sa discographie paru sous le label Ambrosie : *Furioso ma non troppo* ; *Amour et mascarade* ; *Jeux de dames à la cour* ; J.S.Bach : *Aria* ; G.F. Handel : *Recorder and oboe sonatas* ; A. Vivaldi : *Concerti per flauto e per violoncello* et bien d'autres CD... Le dixième disque d'Amarillis, *Médée furieuse*, avec Stéphanie d'Oustrac est sorti en mars 2008 en coproduction avec la Cité de la musique de Paris. Le programme a été donné notamment à l'Opéra de Nantes, à la Cité de la Musique à Paris dans le cadre d'un projet soutenu par la DRAC et la Région Pays de la Loire.

Amarillis est soutenu par le Ministère de culture -Drac pays de la Loire- et la Région Pays de la Loire.



Ensemble Kaena :
Monica Baltanas Luque
Miguel Munoz
Yves Ricou

Le **flamenco** ou *cante flamenco* est un art créé par le peuple gitan et andalou, sur la base d'un folklore populaire issu des cultures musulmane, juive et andalouse qui s'épanouissent au long des siècles en Espagne. À l'origine, le flamenco était un simple chant (*cante*) a cappella. Puis sont apparus les claquements des mains (*palmas*), la danse (*el baile*) et la guitare (*toque*). La danse et la guitare s'expriment désormais souvent seules, mais c'est le chant qui est toujours considéré comme le cœur de la tradition. Il existe de nombreuses théories concernant la provenance exacte du mot *flamenco*. La plus répandue est celle de Blas Infante dans son livre *Origines du flamenco*. Selon le père de l'autonomie andalouse, le mot *flamenco* est une adaptation des termes arabes *felah-enkum*, qui associés, signifient *paysan errant*. Musicologues, et chercheurs s'accordent à penser aujourd'hui que le quartier de Séville, la Triana, est le berceau du flamenco. C'est en effet dans cette ville que poètes et musiciens persécutés trouvèrent refuge au XIII^e et XVI^e siècle. Le monde du flamenco est un univers en perpétuelle évolution. Sa science appartient aux générations de danseurs, musiciens et chanteurs qui en composent la famille disparate. Chacun peut y inventer son style, c'est pourquoi le flamenco a su rester éternellement jeune, rebelle et poétique. Sans se détourner de leurs racines, les musiciens et danseurs de la compagnie **Kaena** ont eux aussi trouvé une expression personnelle et innovante du flamenco dont le spectacle de ce soir est le fruit.

Monica Baltanas Luque est originaire de Valence, et réside à Caën. Elle s'attache à transmettre avec fougue et passion l'art du *baile*. Créant des spectacles depuis plusieurs années, sa recherche se situe entre la tradition et la modernité.

Miguel Munoz baigne dans le *cante* depuis l'enfance. D'abord spécialisé dans la rumba catalane, il s'est tourné depuis quelques années, vers le *cante jondo*. Ses sources sont surtout gitanes. Le chanteur Camaron de la Isla reste sa référence majeure.

Yves Ricou après avoir découvert le flamenco très jeune, fera son apprentissage de la guitare auprès de *Los Hermanos Sanchez*, du guitariste Paco El Lobo et de la danseuse Marisol Jimenez. Aujourd'hui, il enseigne la guitare, participe à de nombreuses formations et enregistre, en 2003, son premier album solo intitulé *Carmina*.

dimanche 9 août > 21 h

église de canville-la-rocque

heures musicales

MUSIQUE ET DANSE FLAMENCA

Dans le Flamenco, le chant a un statut à part vis à vis de la guitare et de la danse. Rappelons qu'à l'origine, la plupart des chants s'interprétaient "a palo seco", c'est-à-dire sans accompagnement. C'est encore le cas pour certains chants comme les *Tonás*. Dans les fêtes privées, les gitans se passaient souvent d'instruments et se contentaient des *palmas* (frappes des mains) qui accompagnaient le chant ou la danse. La guitare est devenue un élément important par la suite. Actuellement, le chant, la danse et la guitare occupent chacun une place tout aussi honorable, et l'existence de cette harmonieuse trilogie est l'une des grandes richesses du Flamenco.

Le flamenco est un art perpétuellement en création et sa science n'appartient à personne...Trop nomade pour céder aux nationalismes, trop gitan pour être embrigadé, le flamenco est insaisissable. Bref, le flamenco revendique aujourd'hui son éternelle jeunesse avec les mots de la douleur et de la joie, ceux de tous les jours et de toutes les nuits, qui glissent en funambules, s'accrochent à une voix rauque ou jaillissent dans l'étincelle d'un *zapateado*.

Par le chant sa matrice, la fluidité magique des bras, l'embrasement du rythme d'un compas... Naissance d'une osmose qui amène à cette rare jouissance d'un présent enflammé, cette distinction baptisée du nom mystérieux de «*duende*».

Le "*duende*" ou l'état de grâce : Il est des mots qui, dans le langage de l'art sont difficilement explicite, tant leur sens même appartient à l'inexprimable. Le "*duende*" est ce moment particulier "*ce coup de foudre qui terrasse l'auditeur quand la musique est trop intense ou la danse trop belle.*" S'imprégner du *Cante*, laisser le rythme des compas prendre possession de soi... Le *duende* fait mal, il blesse tout autant qu'il porte à l'enthousiasme, mais il ne se produit qu'à l'improviste et reste à jamais fugace. Les mots sont impuissants et chercher le *duende*, c'est déjà le perdre. Il y a dans le *duende*, la trace impalpable du sacré et du mystérieux qui constitue l'émotion humaine.

Texte de présentation de JeanClaude Lemenuel
Ethnomusicologue

Informations pratiques
3 exécutants
Durée du concert : environ 1h 30 mn

E N S E M B L E K A E N A

MONICA BALTANAS LUQUE
MIGUEL MUNOZ
YVES RICOU

DANSE
CHANT
GUITARE



Coupoles de Saint-Paul Cathedral
Peinte par Sir James Thornhill
Londres. Royaume-Uni

« Haendel approcha la lumière du manuscrit et lut : *The Messiah*. [...] Aux premiers mots il tressaillit : « *Comfort Ye* », « *Console-toi!* » On eût dit qu'ils étaient magiques, ces mots – mais non, ce n'était pas des mots, c'était une réponse donnée par Dieu, la voix d'un ange, qui, du haut des cieux, retentissait dans son cœur désolé : « *Comfort ye* » - comme elle résonnait, comme elle ranimait son âme affaiblie, cette parole féconde. Et à peine l'eût-il lue, à peine l'eût-il pesée, que déjà Haendel l'entendait transposée en musique, en notes chantantes, frémissantes, vibrantes, éclatantes. Oh! Joie, les portes étaient ouvertes, il sentait, il entendait de nouveau en musique ».

STEFAN SWEIG

Les heures étoilées de l'humanité,
Traduction d'Alzir Hella, Paris, Grasset,

Le **Messie** a été écrit en 1741 à Londres en 21 jours (cf. page 44) sur un livret de Charles Jennens inspiré de plusieurs versions de la Bible anglaise : l'*Authorized version* de 1611 et la Grande Bible de 1539 conservé dans le *Book of Common Prayers*, dont Jennens s'inspire pour les psaumes. *Le Messie* sera créé le 13 avril 1742 lors d'un gala de charité au Temple Bar de Dublin. C'est assurément l'œuvre la plus populaire de Haendel - seules les suites *Water Music* et *Music for the Royal Fireworks* (Musique pour les feux d'artifice royaux) ont une notoriété comparable. Ce monument de la musique baroque reste extrêmement populaire en concert, dans le monde anglo-saxon et ailleurs. Le texte réfère principalement à la résurrection du Messie et à sa rédemption. L'œuvre fut écrite pour Pâques et jouée pour la première fois lors de cette fête. Cependant, il est devenu de tradition, depuis la mort du compositeur, de la jouer pendant l'Avent plutôt qu'à Pâques. Dans son usage liturgique, pendant l'Avent, assez souvent, l'œuvre n'est donnée que partiellement avec la première section concernant l'Annonce de la venue du Christ et sa naissance, ainsi que chœur de l'alléluia. Pendant les offices du temps Pascal, ce sont surtout les parties concernant la Résurrection qui sont données séparément. Quelquefois tel ou tel air sera isolé pour être donné dans d'autres occasions notamment lors de funérailles ; c'est souvent le cas de l'air de la soprano *I Know that my Redeemer Liveth*. Une tradition ou une légende, on ne sait plus très bien, veut que les cinquième et sixième mesures de cet air aient servi de base à la composition de l'air du carillon de Big Ben à Londres, à la fin du XVIII^e siècle. En concert, comme c'est le cas ce soir, l'œuvre est la plupart du temps donnée dans son intégralité. En mars 1743, lors de la création britannique du *Messie*, les réactions furent pour le moins contrastées. D'un côté une cabale de dévots provoqua une guerre des libelles qui devait durer plusieurs mois et empêcher Haendel de donner l'œuvre plus de deux fois pendant l'année. D'un autre côté, lors de cette première, le roi Georges II, en entendant le tonnerre de la phrase de l'Hallelujah, *For the Lord God omnipotent*, se serait dressé spontanément (malgré sa goutte) donnant ainsi naissance à la tradition britannique qui perdure encore souvent de nos jours et qui veut que la salle se lève à ce moment précis de l'œuvre.

mardi 11 août > 21 h

heures musicales

église abbatiale de lessay

GEORG FRIEDRICH HAENDEL

MESSIAH HWV. 56

Le Messie

Oratorio sur un livret de Charles Jennens

PART I

Sinfonia (Grave: allegro moderato) 2. Comfort Ye 3. Every Valley 4. And the Glory of the Lord 5. Thus saith the Lord 6. But who may abide 7. And He shall purify 8. Behold, a virgin shall conceive 9. O thou that tellest good tidings to Zion 10. For behold, darkness shall cover the Earth 11. The people that walked in darkness 12. For unto us a child is born 13. Sinfonia pastorale (Pifa) : Larghetto e mezzo piano 14a. There were shepherds 14b. And lo, the Angel of the Lord 15. And the Angel said unto them 16. And suddenly there was with the Angel 17. Glory to god 18. Rejoice greatly 19. Then shall the eyes of the blind be opened 20. He shall feed his flock 21. His yoke is easy

PART II

22. Behold the lamb of god 23. He was despised 24. Surely he hath borne our griefs 25. And with his stripes 26. All we, like sheep 27. All they that see him laugh him to scorn 28. He trusted in God 29. Thy rebuke hath broken His heart 30. Behold and see 31. He was cut off 32. But Thou didst not leave 33. Lift up ye heads, o ye gates 34. Unto which of the Angels 35. Let all the Angels of God worship Him 36. Thou art gone up on high 37. The lord gave the word 38. How beautiful are the feet 39. Their sound is gone out 40. Why do the Nations 41. Let us break their bonds asunder 42. He that dwelleth in heaven 43. Thou shalt break them 44. Hallelujah.

PART III

45. I Know that my redeemer liveth. 46 Since By man came death. 47. Behold, I Tell you a mystery. 48. The trumpet shall sound. 49. Then shall be brought to pass. 50. O Death, where us thy sting. 51. But thanks be to God. 52. If God be for us. 53. Worthy is the lamb that was slain. 54. Amen

LE CONCERT DE L'HOSTEL DIEU

ORCHESTRE
CHŒUR

FRANCK - EMMANUEL COMTE

MARINA VENANT
PAULIN BÜNGDEN
JULIEN BERH
BENOÎT ARNOULT

SOPRANO
CONTRE-TÉNOR
TÉNOR
BASSE

Informations pratiques
50 exécutants
Durée du concert : 2 h 30 mn



La descente de croix (détail)
par Pierre Paul Rubens
vers 1616-1617
Musée des Beaux Arts de Lille. © F.R.

PREMIERE PARTIE

Le Messie est écrit pour quatre voix solistes bien qu'Haendel lui-même, lors de ses exécutions, en ait utilisé toujours plus (par exemple un contre-ténor et un contralto femme), orchestre et chœur. C'est le chœur qui tient le rôle le plus important dans l'œuvre.

Introduite par une *ouverture à la française* en deux sections, le Messie se présente comme un triptyque. L'œuvre, d'une façon générale, affectionne la symbolique de la triade, de la Trinité qu'elle utilise à plusieurs reprises dans son architecture.

La première partie est consacrée à l'annonce de la venue du Sauveur chrétien et à son incarnation. Une grande ouverture sert de portique d'entrée. Intitulé *Sinfonia*, elle est plus sèche, moins grandiose que les ouvertures auxquelles Haendel a habitué son public. Pour la première fois, le compositeur y emploie donc la forme de l'*ouverture à la française* et y introduit une magnifique modulation en mi majeur qui ouvre sur l'espérance prophétique d'Isaïe. Le récitatif accompagné *Comfort Ye* est le plus complexe de tous ceux qui se trouvent dans l'œuvre ; il crée d'emblée une grande intensité dramatique. Le reste de cette première partie par contre est plutôt écrit dans une tonalité pastorale qui culmine dans un chœur simple et facilement mémorisable : *For Unto Us a Child Is Born*. Comme l'usage le faisait couramment pratiquer chez les musiciens baroques, Haendel a emprunté le matériau mélodique de ce chœur à sa propre cantate italienne à deux voix *Nô di voi vo' fidarmi*. La courte symphonie pastorale, *Pifa*, qui suit, parachève ce contenu champêtre et doit son nom aux musettes des bergers, *les pifferi*, dont elle s'applique à reproduire les sonorités. La première partie continue de se dérouler sur une suite d'airs aimables et joyeux ponctués par quelques chœurs splendidement théâtraux comme le chœur *Glory to God* où les trompettes font une première entrée avec l'indication *da lontano e un poco piano*. Quelques magnifiques airs vont suivre dont le célèbre *Rejoice greatly* pour soprano, plein d'effets faisant valoir les coloratures à l'italienne. Lui succédant, avec à peine le temps d'un bref récitatif, intercalaire, une autre aria somptueuse *He Shall feed his Flock*, sans doute la plus richement orchestrée de toute l'œuvre précède le chœur final de cette première partie : *His yoke is easy*.

Haendel y réemploie là encore un matériau déjà utilisé dans un duo italien très antérieur *Quel fior che all' lba ride* qu'il a déjà cité dans le n° 7 (*And We shall Purify*). Dans chacune des séquences qui composent cette première partie, récitatifs, airs de solistes et chœurs, l'auditeur peut prendre toute la mesure de la façon dont Haendel construit une progression dramatique intense avec une incomparable maîtrise du style de l'opéra italien. Excellent dans ce style virtuose et ornementé, le compositeur se livre parfois à des démonstrations de perfection technique en composant des fugues vertigineuses. Exactement comme dans les grands chefs-d'œuvre de la peinture baroque, tout est ici, constamment en mouvement : l'ampleur du geste, le clair obscur, l'architecture sonore aussi majestueuse et spectaculaire qu'une composition de Rubens.

SECONDE PARTIE

Beaucoup plus sombre et dramatique que la première partie, la couleur de la seconde partie s'installe d'emblée dès l'austère chœur *Behold the Lamb of God*. Dans son analyse de l'œuvre, Christopher Hogwood dit : " *Le tragique pressentiment du drame s'installe avec le ton de sol mineur* ". Suit immédiatement la longue déploration d'alto *He Was Despised*, qui signifiait tant pour Haendel (cf. page 44) et qui est aussi intensément évocatrice qu'une certaine aria de la *Passion selon St Matthieu* de J. S. Bach. Au registre des anecdotes qui truffent le parcours de ce *Messie*, cet air apporte son lot : écrit pour Mme Ciber dont la réputation n'était pas sans tâche, bien quelle fut la sœur du compositeur Thomas Arne, elle le chanta si bien lors de la première exécution à Dublin, qu'un auditeur, le Révérend Delaney, se dressa à la fin de l'exécution et cria :

" *Femme, pour ceci, que tes péchés te soient pardonnés* ". Pour rajouter à l'intensité dramatique, Haendel a pris soin dans cet air magnifique de pas trop recouvrir la voix par les cordes, la laissant même s'exprimer, par endroit, *a capella*. On a voulu souvent établir des rapprochements entre cette œuvre d'un Haendel au sommet de l'art Baroque et les Passions luthériennes de Bach. Et il vrai que ces récitatifs non accompagnés (secs), ces chœurs agités et douloureux où la foule intervient, ces airs d'intense émotion dans lesquels la virtuosité est au service de la rhétorique du mot conduisent à établir un

1. La Sainte Famille
(détail)
par Rembrandt
en 1640

2. Flagellation du Christ
(détail) par
Michelangelo Merisi
dit le Caravage.
Vers 1606.
Musée des Beaux Arts
de Rouen

3. Bénédiction du Christ
(détail)
par Raphaël. 1506.
Florence



rapprochement avec les passions luthériennes qui n'est pas absurde. Ce rapprochement va bien au-delà du fait qu'Haendel ne se prive pas d'emprunter, à plusieurs reprises, des motifs musicaux aux chorals luthériens et surtout au choral *Wachet Auf* dans le chœur n° 35 *Let all the angel*. Et jusque dans le célèbre *Hallelujah*, considéré par d'aucuns comme une sorte de second hymne britannique ! En effet le troisième des deux thèmes musicaux constitutifs de l'*Hallelujah* emprunte au choral *Wachet Auf* et notamment, toujours selon l'analyse de Christopher Hogwood, sur les mots " *and he shall reign for ever and ever*". Ce célèbre *Hallelujah* conclut cette seconde partie dans une spirale ascensionnelle propre à emporter n'importe quel auditeur vers le miracle de la Résurrection voir de la douleur transformée en gloire, pour les plus agnostiques.

TROISIEME PARTIE

La troisième partie, plus brève, non narrative, doit beaucoup au service funèbre anglican. C'est une méditation sur la confiance chrétienne dans le Sauveur, et dans sa Rédemption. La première aria *I know that my Redeemer Liveth* est connue pour être une des rares arias de tout *Le Messie* qui n'ait jamais été retouchée. Elle introduit le mystère de la Rédemption et doit remplacer le sentiment d'attente qui circule tout au long de la première et deuxième partie, par une certitude. Le chœur *Since by man came death*, quelquefois chanté par un demi-chœur, alterne avec une grande intensité dramatique des passages lents non accompagnés et des passages plus vifs soutenus par l'orchestre. Peu à peu l'auditeur est conduit vers le Jugement Dernier, annoncé par le grand air de basse avec solo de trompette *The Trumpet Shall Sound*, (le seul vrai

solo instrumental de tout l'oratorio). C'est un air indiqué *pomposo ma non allegro* qu'Haendel s'est refusé à traiter comme une marche malgré le militarisme du texte et dans lequel, d'une façon générale, la musique ne suit presque jamais l'intention du texte. Cette bizarrerie a donné à penser à de nombreux experts soit que la partition avait été massacrée à cet endroit précis par des copistes indéclicats, soit qu'Haendel avait délibérément choisi de ne pas servir les mots, mais pour d'obscures raisons qui nous échappent encore. Après le duo *O death where is thy sting*, le chœur *But Thanks to god*, (réemploi de sa cantate italienne *Se tu non lasci amore*) et l'aria *If God be for us* (où le compositeur replace une citation du choral luthérien *Aus Tiefer Not*), l'œuvre s'achève par la triade de chœurs *Worthy is the Lamb that was slain*. Cette dernière triade imposante est véritablement extraordinaire. Symétrique de celle qui ouvrirait la seconde partie de l'oratorio, elle combine la complexité du langage contrapuntique avec une simplicité très trompeuse. Hogwood qui fait remarquer à propos de ce passage que " *rien ne peut être plus fastidieux qu'une jubilation qui se prolonge en refusant de prendre congé* " prend soin d'indiquer à quel point les esquisses conservées au Fitzwilliam Museum de Cambridge témoignent d'un Haendel œuvrant durement pour permettre à cette séquence de produire l'effet désiré. A l'apogée de la spirale vers lequel l'auditeur est aspiré, l'entrée des trompettes marque le triomphe céleste. Un long et sévère *Amen* referme cette partition magnifique écrite d'un seul trait de plume par Haendel. En tête de la partition entière Haendel a noté : " *Saturday angefangen den 22, August 1741*" (Commencé le 22 août 1741). Après le dernier chœur il a inscrit : " *S.D.G. Fine dell' Ortorio G.F. Handel. Septemb' 12. 1741* ". Il s'était écoulé exactement 21 jours.



GEORG-FRIEDRICH HAENDEL
(1685 - 1759)

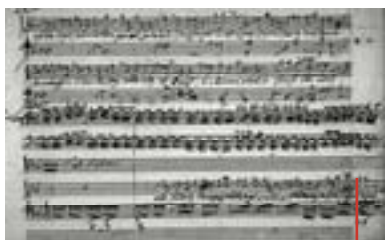
Portrait peint par Thomas Hudson.

Compositeur allemand naturalisé britannique. Le nom de ce célèbre compositeur connaît plusieurs graphies : Händel en allemand peut aussi s'écrire (en transcription du *umlaut*) Haendel. Après son installation en Angleterre, l'intéressé l'écrivait lui-même sans tréma et signait Handel. Aujourd'hui, il n'y a pas vraiment de règle qui prévaille en la matière.

«Et cependant, une force vivait encore en lui, une curiosité étrange qui le poussait et contre laquelle son impuissance ne pouvait lutter. ».

STEFAN SWEIG

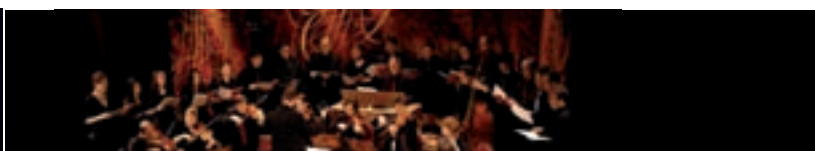
(La résurrection de Haendel)



Partition manuscrite du Messie

Partition autographe de Haendel. 1741. Londres

Haendel a composé le Messie en vingt et un jours dans un des pires moments de sa vie. Criblé de dettes, se remettant avec difficulté d'une crise d'apoplexie qui le paralysa pendant 4 mois, épuisé par l'hiver rigoureux de 1739 où la Tamise gèle, déprimé par la mort de la reine, cet homme qui est physiquement un véritable colosse, erre dans Londres ne se résignant ni à la mort ni à la fuite dans les vapeurs d'alcool. Le 21 août 1741, il reçoit une lettre inattendue de Jennens, poète et auteur des livrets des oratorios *Saul* et *Israël in Egypt*. La lettre contient un manuscrit qu'il rejette d'abord avec dégoût. Puis, comme le rapporte Stefan Sweig dans la citation déjà donnée plus haut, ne parvenant pas à trouver le sommeil : " *Haendel approcha la lumière du manuscrit et lut : 'The Messiah'. Aux premiers mots il tressaillit : 'Comfort ye', (Console-toi !)* ". La suite " *He was despised... (Il était méprisé et rejeté des hommes... Il cherchait quelqu'un qui eut pitié de lui, mais ne trouvait personne pour le reconforter...)* " Cela semblait s'adresser directement à lui. A partir de ce moment précis et pendant 21 jours et 21 nuits, Haendel ne sera plus qu'une oreille. Une oreille attentive aux sons, aux harmonies, à l'architecture prodigieuse qu'il montera autour du poème de Jennens ; au canal par où s'écoulera le torrent de la joie ayant vaincu le désespoir, couple inséparable, comme l'avert et le revers d'une médaille. Haendel emporté comme un esquif sur la mer de la musique ne donnera à son corps que le pain et l'eau lui permettant de supporter physiquement le déferlement de l'inspiration. Puis, il s'écroulera dans un sommeil sans fin, une sorte de coma, semblable à la mort. Lorsque affolé, son domestique alerte son médecin, celui-ci le trouve à nouveau debout, en train de dévorer un demi jambon d'York arrosé de quatre pintes de bière !!! " *Le diable m'emporte ! s'écria le docteur Jenkins, stupéfait. Qu'avez-vous ? Quel élixir avez-vous bu ? Vous éclatez de santé ! Que vous est-il arrivé ?* " La légende veut - mais ce n'est pas une légende - c'est une réalité qui deviendra légende, que pour toute réponse, Haendel se soit mis au piano et, en souriant d'abord, se soit lancé dans l'attaque le récitatif : " *Befold, I tell you a mystery* " (Écoutez, je vais vous révéler un mystère). Puis il déroula toute l'œuvre. D'un seul trait. Stefan Sweig raconte : " *Quand enfin Haendel se leva, le docteur Jenkins était là comme abasourdi. Il ne trouvait pas les mots pour lui exprimer son admiration. ' Mon ami, lui fit-il, pour dire quelque chose, je n'ai jamais entendu rien de pareil. Vous avez le diable au corps ! ' [...] Haendel se détournait et dit d'une voix si basse qu'on pouvait à peine l'entendre : ' Je crois plutôt que c'est Dieu qui était à mes côtés'.* " Haendel est mort en 1759 : on célèbre donc cette année un 250^e anniversaire.

**FRANCK-EMMANUEL COMTE**

Directeur musical du Concert de l'Hostel Dieu depuis sa création, il est diplômé des classes d'écriture et de direction du Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Lyon. Chef des chœurs de l'Opéra de Nantes et des Pays de la Loire de 1994 à 1997, il est actuellement directeur artistique du festival des *Musicales en Auxois*. Il participe régulièrement à des festivals de renommée internationale tels que le Festival d'Ambronay, de Comminges, de Saint-Guilhem, de la Chaise-Dieu... Ces dernières années, on a pu notamment l'entendre diriger Bach à l'Auditorium National de Madrid, *Les Indes Galantes* à Barcelone, le *Miserere* d'Arvo Pärt à l'Auditorium de Dijon, Scarlatti au Festival d'Ambronay, l'*Orfeo* de Rossi à l'Opéra National de Lyon, *Le Martyr de Sainte-Ursule* de Scarlatti au Festival de la Chaise-Dieu... Ses six derniers enregistrements ont reçu les critiques élogieuses de Diapason, du Monde de la Musique, d'Opéra International, du Monde, de la Lettre du Musicien, de Répertoire ... Parmi ses projets, citons la direction de la *Johannes Passion* de Bach à Philadelphie et Chicago et un enregistrement du Requiem de Campra en partenariat avec le festival de la Chaise-Dieu et Radio-France.

LE CONCERT DE L'HOSTEL DIEU

Le Concert de l'Hostel Dieu, sous la direction de son fondateur Franck-Emmanuel Comte, redécouvre la richesse et la diversité des œuvres et des formes musicales des XVII^e et XVIII^e siècles. Cet ensemble s'attache à valoriser le patrimoine musical régional baroque, de la région Rhône-Alpes trait d'union entre l'Italie et la France, créer des programmes musicaux interdisciplinaires, relire les grandes pages du répertoire baroque. Le Concert de l'Hostel Dieu, en résidence à Lyon depuis 1993, présente son travail dans le cadre d'une saison musicale thématique. Les productions sont ensuite diffusées tant en région Rhône-Alpes que sur l'ensemble du territoire national et à l'étranger. Ainsi, avec plus de 500 concerts à son actif, l'Ensemble est régulièrement présent dans tous les festivals de la Chaise-Dieu à Ambronay, du Festival d'Île-de-France, au Palau de la Música à Barcelone, de Madrid au festival des Cinq perles à Rome, à l'Abbaye de Montserrat... En complément de cette activité, le Concert de l'Hostel Dieu développe un programme de formation pour de jeunes chanteurs professionnels (dans le cadre de l'Atelier vocal), des parcours pédagogiques pour des lycéens ou collégiens, des actions de sensibilisation à destination du public autour du répertoire baroque.

LES SOLISTES VOCAUX**Marina VENANT**

Après une formation de pianiste au CNR de Tours puis au CNSM de Lyon, elle s'oriente vers une carrière de cantatrice. Sa rencontre avec Nicole Corti la conduit à rejoindre le chœur professionnel féminin Benjamin Britten dont elle est, depuis, chanteuse permanente et soliste. Elle aborde aussi bien le répertoire contemporain que baroque.

Paulin BÜNGDEN

Diplômé de chant du CNSM de Lyon, ce contre-ténor chante régulièrement avec les meilleurs ensembles baroques (Les Agréments, Doulice Mémoire, le Concert Spirituel, Akadémia, Les Paladins, Elyma et surtout La Fenice (Jean Tubéry) avec lequel il travaille depuis plusieurs années. Sa carrière de soliste le mène sur les plus grandes scènes internationales où il se produit beaucoup.

Julien BEHR

Après avoir abandonné ses projets de carrière d'avocat, il est admis en 2005 au CNSMD de Lyon en classe de chant lyrique où il poursuit actuellement ses études. En 2009 il a été sollicité pour le rôle titre de *Orphée aux Enfers* d'Offenbach au Festival d'Aix-en-Provence.

Benoît ARNOULD

Nommé « révélation lyrique classique de l'Adami 2007 », il a créé en 2008 à la Maison de la musique de Nanterre un opéra de Thierry Pécou, *Les Sacrifiées*.



Marina VENANT



Paulin BÜNGDEN



Julien BEHR



Benoît ARNOULD

Le Concert de l'Hostel Dieu reçoit le soutien du Ministère de la Culture et de la Communication (DRAC Rhône Alpes), de la Ville de Lyon, de la Région Rhône Alpes, de l'ADAMI et de la SPEDIDAM. Le Concert de l'Hostel Dieu est membre de la Fédération des Ensembles Vocaux et Instrumentaux Spécialisés (FEVIS) et du syndicat ProFévis



Voûtes et clefs de voûtes de la Lady Chapel
Rosslyn Chapel
Dessiné et construite par William Sinclair de 1440 à 1480
Roslin. Écosse. Royaume-Uni

« Le roi Charles II était si avide de plaisirs qu'il employa toutes sortes de moyens pour se procurer de l'argent. C'est dans ce but qu'il vendit à son cousin Louis XIV, la ville de Dunkerque, et en reçut pendant longtemps une pension. Il ne laissa aucun héritier légitime mais eut plus de 16 enfants illégitimes presque tous ducs ou comtes et près d'une vingtaine de maîtresses officielles. Son règne est surtout remarquable par les progrès de la littérature, de la musique des arts en général, et la fondation de la Royal Society."

ALEXANDRE DUMAS

in *Notes pour le Vicomte de Bragelonne*
Paris 1847.

Les prédécesseurs de Purcell à la *Chapel Royal* de Westminster eurent à travailler pendant une des périodes de transition les plus sombres de l'histoire britannique. Elle se situe à la fin du règne des Tudor avec l'avènement de la République de Cromwell et avant l'arrivée des Stuart dont Purcell fut le chantre. Sursaut de puritanisme d'un côté pendant lequel la musique instrumentale est bannie des églises au profit des seules psalmodies ; grande liberté de création de l'autre côté, avec l'avènement de Charles II Stuart qui, comme son cousin germain Louis XIV, aime la danse et le théâtre. Purcell est entre les deux, dans les deux. Pour ses prédécesseurs par contre, la marge de manœuvre artistique était plus étroite et il était devenu très compliqué non seulement d'écrire de la musique instrumentale mais aussi de la musique vocale ! En 1645, la salle des masques de Whitehall (autrement dit le théâtre) est purement et simplement détruite. En 1648, même l'orgue construit dans la cathédrale de Worcester par Thomas Tomkins est détruit et les choristes interdits de pratiquer le chant ! Le concert de ce soir composé de musiques sacrées vocales de cette période plutôt tourmentée, s'ouvre sur une pièce de **Charles John Stanley** (1712–1786) qui n'est pas un prédécesseur mais un successeur de Purcell. Ami de Haendel dont il termina des œuvres, il a laissé trois volumes de *Voluntaries* pour orgue dont nous écoutons un exemple. **William Byrd** (1543-1623), prédécesseur de Purcell, est sans conteste un des plus grands compositeurs de la Renaissance anglaise. Il est nommé à la *Chapel Royal* en 1572 où il tient l'orgue avec Thomas Tallis (1505-1585). Alors qu'au XVII^e siècle son œuvre instrumentale (orgue et virginal) marque le début de la musique baroque anglaise, sa musique vocale sacrée, de rite anglican puis catholique reste résolument ancrée dans le style de la Renaissance. **Orlando Gibbons** (1583-1625) est nommé organiste à la *Chapel Royal* en 1604. Plutôt célèbre pour ses œuvres instrumentales, il a écrit toutes ses compositions vocales sacrées pour le rite protestant ; ce sont deux de ces œuvres rares que nous entendons. **Thomas Tomkins** (1572-1656) est un important représentant de l'école des madrigalistes et des virginalistes. Il fut nommé à la *Chapel Royal* comme organiste principal en 1625. Son langage polyphonique reste celui de la Renaissance en plein cœur du XVII^e siècle.

vendredi 14 août > 21 h

église abbatailale de lessay

heures musicales

PURCELL AND HIS PREDECESSORS AT THE CHAPEL ROYAL

JOHN STANLEY

> VOLUNTARY : OVERTURE : THE POWER OF MUSIC

HENRY PURCELL

> MAGNIFICAT AND NUNC DIMITTIS IN G MINOR
> MUSIC FOR THE FUNERAL OF QUEEN MARY
- Man that is born of a woman
- In the Midst of Life
- Thou knowest Lord

WILLIAM BYRD

> MISERERE
> TRISTITIA ET ANXIETAS

HENRY PURCELL

> JEHOVAH, QUAM MULTI

WILLIAM BYRD

> FANCIE IN C (Pièce d'orgue)

ORLANDO GIBBONS

> HOSANNA TO THE SON OF DAVID
> O CLAP YOUR HANDS

THOMAS TOMKINS

> ALMIGHTY GOD, THE FOUNTAIN

HENRY PURCELL

> HEAR MY PRAYER

THE TALLIS SCHOLARS

PETER PHILLIPS

DIRECTION MUSICALE

XAVIER DEPREZ

ORGUE

Informations pratiques
10 chanteurs + organiste
Durée du concert : environ 1h30 mn

mécénat Michael et Sally Payton

**HENRY PURCELL**

(1659 - 1695)

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

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

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

**Charles II Stuart, roi d'Angleterre**

Par Sir Peter Lely en 1745

Fasciné par les fastes de Versailles, il les exporta dans sa cour de White Hall et contribua grandement au renouveau culturel de son temps.

Henry Purcell est né à Westminster. On estime sa date de naissance en 1659, si bien que beaucoup célèbrent cette année, son 350^e anniversaire. Il se peut qu'il soit le fils de Henry Purcell I, *maître des chœurs de l'Abbaye de Westminster*... mais il se peut tout aussi bien qu'il soit le fils de son oncle Thomas, musicien tout aussi estimé. Enfance agitée et douloureuse qui rencontre la musique à l'âge de 10 ou 11 ans, quand il est admis, à son tour, comme choriste à la Chapelle Royale. Lorsque Charles II rentre de son exil en France, son souhait est de rivaliser avec le faste de Versailles et cela passe, entre autres, par la revalorisation de la musique, de la danse et du théâtre chanté. Le jeune Purcell fait partie des espoirs musicaux du nouveau règne. Dès l'âge de 13 ans, il est nommé *Conservateur, Réparateur et Accordeur des instruments à vent du Roi*. À l'âge de 17 ans, après le décès de Matthew Locke, il est nommé *Compositeur des violons du Roi*, ce qui suppose qu'il a en charge la composition de toute la musique de danse et des airs à chanter. Un an plus tard, il est promu *Accordeur des orgues de l'abbaye de Westminster* où l'organiste John Blow devient son professeur et ami si bien qu'à l'âge de 19 ans, il lui succède aux orgues de Westminster. À 22 ans, il est *Organiste à la Chapelle Royale* et *Chargé de l'entretien des orgues et clavecins du Roi*. Il se révèle dès lors un musicien très fécond et très sollicité. À la mort de son protecteur Charles II, son successeur James II, de religion catholique, commandera moins d'œuvres sacrées à Purcell, ce qui lui permettra de se consacrer plus au théâtre. Malgré une durée de vie courte, Purcell laisse une œuvre immense qui comporte un très grand opéra (*Dido & Enea*) et 5 *semi-operas* dont *Diocletian*, *King Arthur*, *The Fairy Queen* et *The Indian Queen*, 53 musiques de scène, 25 odes, 10 cantates, 68 anthems... Bien qu'organiste et claveciniste, Purcell n'a pas laissé beaucoup de traces écrites pour ces instruments sur lesquels il improvisait. C'est pour la viole qu'il a surtout écrit ses premiers chefs-d'œuvre et c'est surtout grâce à ses œuvres vocales qu'il a su capter l'admiration de ses contemporains. Purcell mourut dans sa demeure de Dean's Yard, à Westminster, en 1695, au sommet de son art ; il avait seulement 36 ans. Avant de s'éteindre à l'automne 1695, sur son lit d'agonie, percevant de façon plus aigüe sans doute un texte qui devait s'inscrire dans une pièce légère (*Don Quixote*), il compose une prière absolument déchirante en forme de testament artistique : "Ah! Ah! 'its in vain, 'its in vain, Death and despair must end the fatal pain...". Elle exprime cette fascination de la mort présente dans toute l'œuvre de cet immense compositeur de l'ère baroque.



PETER PHILLIPS

Après avoir obtenu une bourse d'études à Oxford en 1972, Peter Phillips a étudié la musique de la Renaissance avec David et Denis Wulstan Arnold. Il a fondé le Tallis Scholars, en 1973, avec lequel il a donné près de 1500 concerts et enregistré 50 CD, ouvrant la voie à un véritable renouveau mondial de la polyphonie. En dehors des Tallis Scholars, il travaille avec d'autres ensembles parmi lesquels le Collegium Vocale de Ghent, l'Ensemble Vocal Vox de New York, le Musix de Budapest ou les BBC Singers. Il donne chaque année de nombreuses masterclasses très suivies partout dans le monde. Il est également directeur des *Tallis Scholars Summer School* qui ont lieu au Royaume-Uni, aux Etats-Unis et en Australie. Il est aussi connu comme auteur de nombreux ouvrages de musicologie et comme journaliste pour *The Spectator* et comme propriétaire et éditeur de *The Musical Times*, la plus ancienne publication musicale du monde. En 2005, Peter Phillips a été fait Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres par le ministre français de la Culture. Depuis 2008, il a été nommé directeur de la musique au Merton College d'Oxford, où il a projeté de mettre en place une nouvelle chorale.

THE TALLIS SCHOLARS

Il s'agit d'un ensemble vocal britannique de 10 chanteurs composé de telle façon qu'il y ait deux chanteurs par tessiture. Créés en 1973 par Peter Phillips, les Tallis Scholars sont devenus, au fil des ans, à travers leurs concerts et leurs enregistrements, la référence mondiale en matière de musique vocale de la Renaissance et peuvent s'enorgueillir d'avoir ouvert la voie d'un véritable renouveau du chant choral. Par un travail permanent sur la justesse et le mélange des timbres, Peter Phillips a su développer un son caractérisé par sa clarté et sa pureté pour servir au mieux le répertoire de la renaissance en permettant l'audition de chaque détail des différentes lignes musicales. Les Tallis Scholars se produisent annuellement dans environ soixante-dix concerts. En avril 1994, l'ensemble eut le privilège de chanter dans la chapelle Sixtine pour célébrer la fin des travaux de rénovation des fresques de Michel-Ange, concert retransmis en direct par les télévisions italienne et japonaise. En 1998, ils ont fêté leurs 25 ans d'existence lors d'un concert exceptionnel à la National Gallery de Londres. Ils y ont créé une œuvre de John Tavener spécialement composée pour l'ensemble et dans laquelle le chanteur Sting intervint comme narrateur.

Ces dernières années, les Tallis Scholars se sont produits en Allemagne, Espagne, Italie, Russie, au *Concertgebouw* d'Amsterdam, au *Mostly Mozart Festival* de New York, en Chine, au Japon, en Australie, à Singapour et dans les plus prestigieuses salles britanniques. Parmi celles-ci, le *Bridgewater Hall in Manchester*, le *Wigmore Hall*, et le *Royal Albert Hall in London* pour les BBC Proms. En France, l'ensemble a notamment chanté au festival de la Chaise-Dieu, à la Folle Journée de Nantes, à la Cité de la Musique, au festival de Musique Baroque de Lyon, à l'Arsenal de Metz... Les Tallis Scholars continuent à travailler régulièrement avec des compositeurs contemporains. En 2006, ils créent *In the Month of Athyr* de John Tavener avec la participation de Vanessa Redgrave comme narratrice. Les CD des Tallis Scholars, en exclusivité pour le label *Gimell Records* créé par Peter Phillips et Steve Smith en 1981, ont été récompensés de nombreux prix.

Xavier DESPREZ

Organiste de l'Orchestre baroque de Namur "*Les Agréments*" dirigé par Jean Tubéry et Guy Van Waas, il est organiste-titulaire de l'orgue Loret-Thomas de l'église du Notre-Dame du Finistère à Bruxelles, et organiste à la Cathédrale des Saints-Michel-et-Gudule de Bruxelles.



COMPOSITION DES TALLIS SCHOLARS

Sopranos

Amy Haworth
Kirsty Hopkins
Helen Parker
Amy Wood

Altos

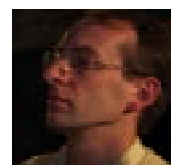
Patrick Craig
Caroline Trevor

Ténors

Mark Dobell
George Pooley

Basses

Donald Greig
Rob Macdonald

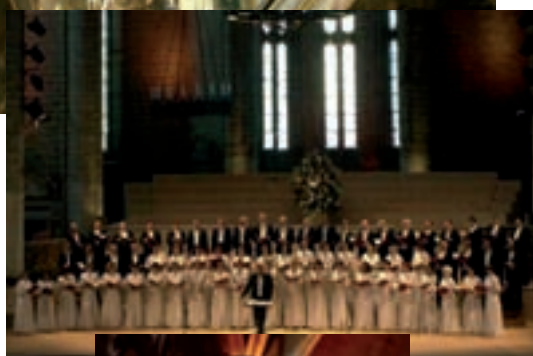


Xavier DESPREZ, orgue



Coupole, voûtes et plafond de la nef (détail)

Peint par Viktor Vasnetsov Cathédrale St Volodymyr. 1882-1896
Kiev, Ukraine.



Il est très rare qu'un ensemble musical quel qu'il soit, et à fortiori un ensemble choral, réussisse à perdurer pendant plus de 80 années. Quand cet ensemble doit traverser une histoire aussi mouvementée et tragique que celle que l'Est de l'Europe a connue au XX^e siècle, la difficulté à survivre devient quasiment insurmontable.

C'est pourtant l'exploit qu'a réussi le **Chœur Dumka** fondé en 1919. Pour durer ainsi il faut se situer à de telles hauteurs d'exigence que l'on peut sans le moindre doute prétendre au qualificatif de " *Trésor National* " ukrainien puisqu'aujourd'hui la ville de Kiev a retrouvé son pays d'origine : l'Ukraine. Ce ne sont pas moins de huit générations de chanteurs qui se sont succédées dans le chœur et l'ont porté au sommet où il est désormais. Le répertoire du Chœur couvre les chefs d'œuvre de musique chorale en général, accompagnée ou non d'orchestre symphonique, ce qui incluant la plupart des grandes Messes et Requiem du grand répertoire européen. Le Festival de Lessay garde d'ailleurs encore en mémoire la prestation du chœur Dumka dans le Requiem Verdi et dans la Missa Solemnis de Beethoven donné ici même voici quelques années. Mais, au-delà des grands chefs-d'œuvre du répertoire européen, au-delà de Bach, Beethoven, Brahms, Verdi, Malher, Rachmaninoff ou Stravinsky, le Chœur Dumka tient aussi à interpréter les compositeurs ukrainiens du passé et les compositeurs contemporains qu'il sert avec un égal talent. Ainsi le chœur a grandement participé à la reconnaissance internationale de compositeurs ukrainiens tels que Dmitry Borntniansky ou Evgueni Stanckovitch. Quel que soit le répertoire interprété, la presse Internationale, de Philadelphie à Tokyo en passant par Paris, est unanime à saluer à chacune des apparitions publiques du chœur, l'exceptionnel talent de ces interprètes. C'est en particulier le timbre feutré de l'ensemble choral, qualifié de " *timbre de velours inoubliable* " par Le Figaro, qui rend ses performances aussi uniques et inégalables. Le chœur se produit chaque année dans tous les grands festivals (La Chaise Dieu, St Maximin, Festival Berlioz etc.) et sur toutes les grandes scènes internationales.

levgen Savchuk est à la tête du chœur depuis 1984 et il est également professeur à l'Académie Nationale d'Ukraine (ex Conservatoire Tchaikovsky). Il a également dirigé le Chœur populaire Ukrainien d'État de 1975 à 1978 et le Chœur National d'hommes de 1978 à 1984. Depuis la tournée en Europe de 1997, le chœur a pris l'habitude de chanter *a capella* des œuvres du répertoire ukrainien. C'est un de ces programmes qui est proposé ce soir.

mardi 18 août > 21 h

église abbatiale de Lessay

heures musicales

MUSIQUE RELIGIEUSE ORTHODOXE ET CHANTS POPULAIRES D'UKRAINE ET DE RUSSIE

KIRILO STETSENKO -

LOUE LE SEIGNEUR, OH MON ÂME

MIKOLA LEONTOVITCH -

DANS TON ROYAUME

SERGUEI RAKHMANINOV -

LOUEZ LE NOM DU SEIGNEUR

EVGUENY KOZAK -

MES PENSÉES

LESSIA DITCHKO

LES FORÊTS LOINTAINES

EVGYENY SAVCHOUK

UNE FOIS J'AI EU UNE JOLIE FILLE

MIKOLA LEONTOVITCH

OH, LE COUCOU GRIS

YAKIV YATSINEVITCH

LA VOISINE

EVGUENY STANKOVITCH

LES CHANTS DE KOUPAL

VOLODIMIR ZOUBITSKY

- MES MONTAGNES

- DRIMBA

EVGUENY SAVTCHOUK

LA CLOCHETTE MONOTONE

MIKHAILO RAKOV

DOUB-DOUBA

DMITRY BORTNIANSKY

LONGUE VIE

Informations pratiques:

50 à 55 Choristes

Durée du concert : environ 1 h 15 mn

CHŒUR DUMKA

IEVGEN SAVCHUCK

DIRECTION



Apothéose de Sainte Anne
Plafond peint Daniel Gran en 1730
Annakirche. Vienna. Autriche

« Un correspondant en Allemagne apprend que la *Missa in angustis* en ré mineur de Joseph Haydn y est connue sous le nom de Nelson... mais la raison pour laquelle on lui donne ce titre particulier, il n'a pas pu me l'expliquer. »

VINCENT NOVELLO
Bach Tome I, Ed. Fayard. 1829

La messe "*in angustis*" en ré mineur, " messe pour les temps difficiles " est l'une des quatorze messes écrites par Joseph Haydn. Créée le 23 septembre 1798, elle a été composée, entre son retour de Londres en 1795 et l'arrêt de sa carrière de compositeur en 1802. Elle est, du fait de son souffle dramatique continu, de sa sonorité spécifique et de sa tonalité sombre la messe la plus populaire de Haydn et l'un des ouvrages aujourd'hui considérés comme le point culminant de la composition liturgique de Haydn. Le manuscrit autographe, daté du 31 août 1798, à Eisenstadt, et conservé à Vienne, porte simplement l'intitulé " *Missa* " sans plus de précisions ni commentaires. La *Messe en ré mineur* n'a donc, pas plus que les autres messes écrites par Haydn, de titre spécifique. Pourtant, dès le premier catalogue de ses œuvres, (*Entwurf-Katalog*), l'appellation *Missa in Angustiis* (avec l'orthographe alors courante) est présente. Une expression, suffisamment rare à cette époque pour être remarquée et qui peut se traduire par *Messe dans l'angoisse*, ou " *dans les temps d'angoisse* " ou " *pour des temps difficiles* " mais qui peut aussi signifier " *composée en peu de temps* " ; en l'occurrence la cinquantaine de jours qu'il fallut à Haydn pour l'écrire. Le surnom *Nelson*, quant à lui, est apocryphe mais s'explique généralement par le fait que le glorieux amiral vainqueur de Napoléon 1^e assista à Vienne à une représentation de cette messe dirigée par Haydn en personne, pour lequel l'amiral ne cachait pas son admiration. A l'issue de cette représentation des cadeaux furent échangés : l'amiral offrit sa montre à Haydn et Haydn... peut-être une dédicace. Aucune attestation du titre *Nelson*, de la main de Haydn, n'existe. Pourtant plusieurs documents datant de la fin de sa vie témoignent de l'appellation.

Exaltabo te de Johann Michael Haydn est une des nombreuses œuvres de musique sacrée que ce maître du genre, frère de Joseph Haydn, écrivit. Les Mozart père et fils et ses contemporains en général le tenait en haute estime et l'avait érigé en référence du genre injustement éclipsé par son frère...

François-Xavier Richter (1709-1789) compositeur morave, représentant de l'École de Mannheim, succéda à J. Garnier comme maître de chapelle de la Cathédrale de Strasbourg où il eut comme assistant Ignace Pleyel, le célèbre élève de Joseph Haydn.

vendredi 21 août > 21 h

église abbatiale de lessay

heures musicales

JOSEPH HAYDN

MISSA "IN ANGSTIIS" (MESSE "POUR LES TEMPS DIFFICILES") DITE "NELSON" (édition de 1808)

I. Kyrie. Allegro moderato : ré mineur ; « Christe » : fa majeur ; Kyrie : ré mineur.
Forme sonate.

II. Gloria. Allegro - Adagio - Allegro : ré majeur.

: A : « Gloria... » ; B : « Qui tollis... miserere nobis ». Adagio : si bémol majeur ; A' : « Quoniam... ». Allegro : ré majeur. « Amen » final fugué.

III. Credo. Allegro con spirito - Largo - Vivace : ré majeur.

1. Credo.. Allegro con spirito 2. Et incarnatus est... . Largo : sol majeur - sol mineur
(« Crucifixus ») ; « Et resurrexit ». Vivace : si mineur - ré majeur.

IV. Sanctus. Adagio : ré majeur ; Benedictus . Allegretto : ré mineur ; Osanna in excelsis . Allegro : ré majeur.

V. Agnus Dei. Adagio - Vivace : sol majeur - ré majeur.

Agnus Dei. Adagio : sol majeur ; Dona nobis pacem . Vivace : ré majeur

JOHANN MICHAEL HAYDN

> EXALTABO TE

pour soprano, chœur, orchestre

FRANZ XAVER RICHTER

> TE DEUM LAUDAMUS

pour soprano, chœur, orchestre

LE PARLEMENT DE MUSIQUE
orchestre sur instruments d'époque
CHŒUR DE LA MAÎTRISE DE BRETAGNE

MARTIN GESTER

DIRECTION

IVANNA KLADARIN
IWONA SAKOWICZ
MATHIAS VIDAL
ALAIN BUET

SOPRANO
ALTO
TÉNOR
BASSE

Informations pratiques
55 exécutants
Durée du concert : environ 1h 25 mn



Adoration de la Sainte Trinité
dite "Retable de Landauer"
Par Albrecht Dürer. 1511
Kunsthistorisches Museum. Vienne

LA MISSA IN ANGUSTIIS

Le texte, légèrement modifié, est tiré du latin de la messe tridentine de l'Église catholique. Il comprend les sections habituelles : *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei*.

Dès le début de cette messe, dès le **Kyrie**, Haydn installe une atmosphère de confusion que certains de ses contemporains qualifieront de "terreur". Même si ce mot ne résonne plus tout à fait de la même façon aux oreilles d'un auditeur du XXI^e siècle, il faut avouer que l'on a rarement entendu *Kyrie eleison* et *Christe eleison* plus angoissé. Comme si Haydn cherchait à signifier, dès cette introduction, la survenue imminente d'une catastrophe d'une ampleur incompréhensible et forcément disproportionnée. La confusion angoissée (et angoissante) qui imprègne tout le début de cette messe suffirait, à elle seule, à justifier son titre ! Mais de quelle angoisse s'agit-il en réalité ? De l'angoisse quotidienne et somme toute très prosaïque d'Haydn devant une partition à finir en urgence ? de celle, non moins matérielle, du prince Nicolas Esterházy forcé de faire des économies de musiciens ? De l'angoisse incommensurable de l'Homme, d'Adam et d'Ève, devant leur destin ? Ou, puisqu'il s'agit là d'une messe, de l'angoisse du Christ face à sa propre mort ? (à la façon dont elle fut peinte par certains artistes). La réponse n'a jamais été apportée clairement ni par Haydn ni par quiconque d'autre, d'ailleurs. Chaque spectateur croyant ou non de cette *Missa* y placera donc sa propre interprétation. Toujours est-il que le résultat est terriblement efficace, puisque de toutes les œuvres de musique sacrée qu'Haydn a composées, celle-ci est restée la plus célèbre et plus jouée.

Le **Gloria**, qui suit le *Kyrie* en est l'exact opposé. C'est un chant de louange, une exaltation à la gloire du créateur du monde. C'est une gloire totale et sans nuance, presque naïve dans sa conception, radicalement lumineuse en contraste absolu avec les zones d'ombre du *Kyrie*. Haydn traite le thème sans ironie, persuadé que même si le monde est en proie à des dangers et des terreurs, il ne cesse jamais d'être un monde glorieux, ouvert aux miracles et à l'espoir. Le chœur tisse à loisir cette joyeuse et angélique louange qui n'est pas sans rappeler la fraîcheur de certaines pages de son oratorio "La Création".

Le **Credo** est sans conteste un très grand moment musical. Il commence sur un canon engageant les altos et les basses à répéter exactement ce qui est chanté par les sopranos et les ténors. La répétition des voix en canon est un moyen ingénieux, si ce n'est simple, d'insister sur cette déclaration de foi entre toutes qu'est le Credo. Ce premier postulat dans la croyance divine une fois posé, Haydn ouvre une section très spectaculaire introduite par la soprano solo sur les mots "et incarnatus est". Cette affirmation du Nouveau Testament selon laquelle Dieu a pris forme humaine pour venir sur terre, signe le début d'un nouvel espoir mais aussi d'un drame. Parce que chaque naissance terrestre annonce une mort à venir, l'**incarnatus est** devient la porte d'entrée de la dramaturgie de la Crucifixion. La musique ne va pas manquer de se faire le reflet de cette agonie à venir. Dans un des moments sans doute les plus élevés spirituellement et musicalement de cette messe, un trio de solistes assure l'auditeur que la naissance et la mort du Dieu fait homme n'ont pas été vaines, mais ont été vécues "dans notre intérêt" (*pro nobis, pro nobis, pro nobis*), répété trois fois, pour, selon certains, évoquer le pouvoir de la Trinité. Le **Et resurrexit** prévisible et attendu, tire le Credo vers une conclusion glorieuse conduite par des violons enthousiasmants, avant de conclure sur un somptueux "Amen".

Dans le "Benedictus", Haydn décide de se concentrer sur une seule partie du texte "Au Nom du Seigneur". Ensemble, la soprano soliste et le chœur apporte la délivrance de ce message dans une pompe très britannique (souvenir du récent séjour londonien de Haydn ?). A la fin de cette pièce, l'intervention insistante des trompettes apportent au *Benedictus* cet aspect martial qui a valu son surnom à cette messe et que beaucoup ont interprété comme un hommage à Lord Nelson.

L'**Agnus Dei** fournit l'opportunité d'une intimité jusque-là absente entre le compositeur et Dieu. C'est une prière presque personnelle du compositeur, un appel à Sa bénédiction dans un rapport d'une grande humilité. Dans le *Miserere nobis*, les quatre solistes, sans le chœur sont chargés de l'exprimer.

La messe s'achève par un très heureux **Dona nobis pacem** qui finit par transporter l'auditeur des profondeurs désespérantes du *Kyrie* initial à une joie incommensurable.

1. Crucifixion (détail)
Par Juan de Flandres
vers 1509-1518
Musée du Prado
Google Prado



1. Le partage des vêtements de Jésus (détail)
Par Bernhard Strigel.
Musée du Prado /
Gemäldegalerie, Berlin



3. Descente de croix
Roger van Weyden. 1435.
Musée du Prado /
Google Prado



Les " temps difficiles " selon les Esterházi

Le prince Nicolas I^{er} Esterházi ruina littéralement sa famille en voulant transformer, à l'image de Louis XIV, le pavillon de chasse ancestral en un somptueux château baroque. Sept années furent nécessaires à cette transformation (1763 à 1770) ; plus d'un siècle d'endettement colossal s'en suivra ! 126 chambres, 230 hectares de parc et jardin, un théâtre de marionnettes, un opéra, un orchestre symphonique au grand complet et les services de Joseph Haydn comme compositeur... Voici égrainée une petite partie des fastes du château de la famille princière au sommet de sa gloire. Les représentations d'opéras avaient lieu tous les soirs à 18 heures. Joseph Haydn fut le musicien officiel de cette cour pendant plus de vingt ans, et c'est là qu'il composa la plupart de ses œuvres. Pendant deux décennies donc, ce que toute l'Europe du XVIII^e siècle connaissait sous le nom de *Festivités Esterházi*, étalées sur 2 à 3 semaines, (le premier grand festival avant la lettre) faisaient du château l'un des centres culturels majeurs de l'Europe des Lumières. L'impératrice Marie-Thérèse le visita en 1773. Mais après la mort de Nicolas Esterházy en 1790, la famille, gravement endettée, décida de quitter le château, et s'installa en Autriche à Eisenstadt, à 50 km de Esterháza (les fameux temps difficiles !). En 1798, année de composition de la *Missa in Angustiis*, Nicolas II Esterházi, décide donc de faire des économies ! Il pratique des coupes drastiques dans le budget de la musique. Première victime : son ensemble de hautbois, clarinette, cors et bassons. Ces instruments, n'apparaissent donc ni dans la *Missa in Angustiis*, ni (sauf 2 clarinettes) dans la *Theresienmesse* qui date de l'année suivante. Mais c'est bel et bien la *Missa in Angustiis* qui inaugure cette période de " vaches maigres ". La " *sonorité entièrement nouvelle* " de la version originale de la *Messe en ré mineur in angustiis* est

en partie due à cette instrumentation sans bois avec trois trompettes, timbales, cordes et orgue.

On sait que, préparant pour le compte de Joseph Haydn, une édition de l'ouvrage en 1803, Griesinger a écrit à Breitkopf (4 décembre 1802) : " Haydn m'a dit avoir pour la messe en question confié les parties habituelles de vents à l'orgue, car à l'époque le Prince Esterházi avait congédié ses instrumentistes à vent. Mais il vous conseille pour l'impression de confier à des vents tout ce qui dans la partie d'orgue apparaît obligé ". Dans l'édition de 1803, puis dans la définitive de 1808, les bois remplacent donc l'orgue, avec, semble-t-il, l'assentiment de Haydn. L'arrangement avec bois, sans orgue, paraît avoir été confié par Breitkopf à August Eberhard Müller. Certaines parties de trompettes en sont fréquemment altérées. Mais le texte de la partition pose d'autres problèmes aux musicologues. Les économies de tessiture n'existant pas, on ne sait en effet pas vraiment pour quelles raisons Haydn retoucha à plusieurs reprises les notes hautes des sopranos dans le *Kyrie* et des ténors dans le *Gloria*. Une version dite *grave*, qui prend en considération ces corrections a été enregistrée par Nikolaus Harnoncourt. Si elle est historiquement intéressante, elle ne présente cependant pas un intérêt musical majeur, c'est pourquoi sans doute la plupart des chefs contemporains choisissent de ne pas tenir compte de ces corrections.

La *Missa in Angustiis* possède donc deux instrumentations distinctes :

Instrumentation originale (1798) :

Chœur : sopranos, alti, ténors, basses. Quintette à cordes, 3 trompettes, timbales, orgue.

Édition de 1803-1808 (celle choisie ce soir par Martin Gester).

Chœur : sopranos, alti, ténors, basses. Quintette à cordes, flûte, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 2 cors, 3 trompettes, timbales.

COMPOSITION DE L'ENSEMBLE LE PARLEMENT DE MUSIQUE

Plamena Nikitassova, vl1

James Jennings, vl
Michèle Sauvé, vl
Sophie Iwamura, vl
Ursula Garnier, vl
Benjamin Chénier, vl
Camille Antoinet, vl
Muhlethaler Clara, vl
Cécile Garcia, vl

Caroline Gerber, vla
Anne-Irène Kempf, vla
Joseph Cottet, vla

Lisa Erbès, vlc
Patrick Langot, vlc

Elodie Peudepièce, cb

Roland Callmar, trp
Krisztian Kovats, trp
Hans - Jakob Bollinger, trp 3

Nahom Kuya, timbales

Ricardo Rappoport, basson,

Aline Zylberajch, orgue



JOSEPH HAYDN

Ce grand portrait de Joseph Haydn est sans doute celui qui est le plus proche de la réalité vers la fin de sa vie. La toile est conservée de nos jours, au château Esterházy. Le compositeur y est représenté à sa table de travail face à une sculpture représentant Euterpe, la Muse de la musique instrumentale (et de la danse) que l'on opposait volontiers à Erato, la Muse de la musique vocale (Chant et élégie). Ceci pour souligner un peu plus le qualificatif de " *père de la musique instrumentale* " qui lui fut attribué dès alors. Derrière lui, sur la droite, dans le fond du tableau, on peut deviner un buste, pas toujours visible sur les reproductions. C'est celui de Johann-Sebastian Bach.



HAYDN CONDUISANT UN QUATUOR

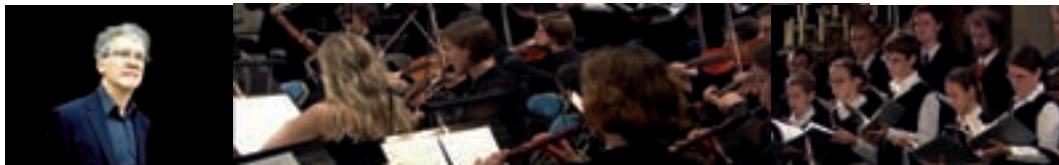
Peinture anonyme exécutée en 1790
StaatsMuseum de Vienne

HAYDN VIELLISSANT DÉCRIT PAR STENDHAL EN 1804

Cet Haydn que vous aimez tant, cet homme rare - dont le nom jette un si grand éclat dans le temple de l'harmonie, vit encore, mais l'artiste n'est plus. A l'extrémité d'un des faubourgs de Vienne, du côté du parc impérial de Schoenbrunn, on trouve, près de la barrière de Maria-Hilff, une petite rue non pavée, et où l'on passe si peu qu'elle est couverte d'herbe. Vers le milieu de cette rue, s'élève une humble petite maison, toujours environnée par le silence ; c'est là, et non pas dans le palais Esterházy, comme vous le croyez, et en effet comme il le pourrait s'il le voulait, qu'habite le père de la musique instrumentale, un des hommes de génie du XVIII^e siècle, qui fut l'âge d'or de la musique. Cimarosa, Haydn et Mozart viennent seulement de quitter la scène du monde. On joue encore leurs ouvrages immortels ; mais bientôt on les écartera : d'autres musiciens seront à la mode, et nous tomberons tout à fait dans les ténèbres de la médiocrité. Ces idées remplissent toujours mon âme quand j'approche de la demeure tranquille où Haydn repose. On frappe, une bonne petite vieille, son ancienne gouvernante vous ouvre d'un air riant ; vous montez un petit escalier de bois et vous trouvez, au milieu de la seconde chambre d'un appartement très simple, un vieillard tranquille, assis devant un bureau, absorbé dans la triste pensée que la vie lui échappe, et tellement nul dans tout le reste, qu'il a besoin de visites pour se rappeler ce qu'il a été autrefois. Lorsqu'il voit entrer quelqu'un, un doux sourire paraît sur ses lèvres, une larme mouille ses yeux, son visage se ranime, sa voix s'éclaircit, il reconnaît son hôte, et lui parle de ses premières années, dont il se souvient bien mieux que des dernières : vous croyez que l'artiste existe encore mais bientôt il retombe à vos yeux dans son état habituel de léthargie et de tristesse. Cet Haydn tout de feu, plein de fécondité, si original, qui, assis à son piano, créait des merveilles musicales, et, en peu de moments, enflammait tous les coeurs, transportait toutes les âmes au milieu de sensations délicieuses ; cet Haydn a disparu du monde.

Le papillon dont Platon nous parle a déployé vers le ciel ses ailes brillantes, et n'a laissé ici-bas que la larve grossière sous laquelle il paraissait à nos yeux. Je vais de temps en temps visiter ces restes chéris d'un grand homme, remuer ces cendres encore chaudes du feu d'Apollon ; et si je parviens à y découvrir quelque étincelle qui ne soit pas tout à fait éteinte, je sors l'âme pleine d'émotion et de tristesse. Voilà donc ce qui reste d'un des plus grands génies qui aient existé !

Vies de Haydn, de Mozart et de Metastase par Stendhal (Henry Beyle). Lettre de 1804. Michel Lévy Frères, Libraires-Éditeurs. Paris. Édition révisée. 1854



MARTIN GESTER ET LE PARLEMENT DE MUSIQUE

Une curiosité et un goût de la recherche qui lui font mettre à jour des chefs-d'œuvres ignorés, une approche originale du travail avec les musiciens, un goût prononcé pour le travail avec les chanteurs, une attention portée vers les musiques de tradition orale, la danse et les arts de la scène: ce sont quelques traits qui caractérisent le style et les interprétations de Martin Gester, qu'il soit à la tête d'un orchestre symphonique ou baroque, à la direction de chœur ou devant le clavier. Quand il fonde, à Strasbourg, en 1990, le Parlement de Musique, un ensemble variable formé à son goût, davantage lieu d'expérimentations qu'instrument de diffusion à grande échelle, il a déjà derrière lui des années d'études littéraires et musicales. Actuellement, il dirige aussi bien les *Vêpres* de Monteverdi que les ouvrages lyriques de Scarlatti ou Händel, ou les symphonies de Haydn ou Mendelssohn, franchissant volontiers les barrières traditionnelles trop étroites entre les écoles dites ancienne et moderne. A la tête du Parlement de Musique, il a dirigé une quarantaine d'enregistrements discographiques (Opus 111, Naïve, Accord-Universal, Assai, Calliope et

Tempéraments-Radio-France). La plupart ont été primés par la critique internationale, dans des répertoires variés : sa *Passion Anonyme d'Uppsala* est l'un des CD les plus primés de l'histoire. Il s'est produit dans des salles prestigieuses (Théâtre des Champs-Élysées, Châtelet, Château de Versailles, Festivals d'Ambronay, de la Chaise-Dieu, de Strasbourg, de Sans-Souci à Potsdam, Schleswig-Holstein, de Halle, Wrocław etc) et sur les 4 continents.

Il a aussi dirigé le New York Collegium, le Collegium Vocale Gent, La Chapelle Royale, l'Orchestre Symphonique du Rhin-Mulhouse, l'Orchestre des Pays de Savoie. Martin Gester est professeur au Conservatoire de Musique de Strasbourg et donne nombre de masterclasses. Il a aussi fondé une structure de formation et de diffusion : *Génération Baroque*.

LA MAÎTRISE DE BRETAGNE

La Maîtrise de Bretagne a été créée en septembre 1989, à l'initiative du Ministère de la Culture, du Ministère de l'Éducation Nationale et des collectivités locales. avec pour objectif de donner aux enfants une formation aussi complète que possible autour de la voix. Depuis 1996, elle poursuit une fructueuse collaboration avec Le Parlement de Musique avec lequel elle a enregistré les *Motets* de Delalande chez Opus 111.

LES SOLISTES VOCAUX

Ivanna KLADARIN

Cette jeune soprano a fait ses débuts en 2001 au Théâtre National Croate de Zagreb dans *Suor Angelica* de Puccini. Au Théâtre National de Sarajevo, elle a obtenu un grand succès dans le rôle d'Aska dans l'opéra *Aska und der Wolf* du compositeur contemporain bosniaque Asim Horozic.

Iwona SAKOWICZ

Interprète recherchée pour l'oratorio et le lied, elle s'est produite aux festivals d'Aix en Provence, d'Edinburgh, de Baden Baden, de Salzbourg... On l'a entendu dans *Elektra* de R. Strauss dirigé par Christian Thielemann à Baden Baden.

Mathias VIDAL

Ténor d'origine niçoise, son répertoire s'étend de la musique baroque à l'opéra-comique, de l'opéra lyrique léger italien à la musique allemande et anglaise. En 2009, il fait ses débuts au Festival d'Aix-en-Provence dans *Orphée aux Enfers* d'Offenbach sous la direction d'Alain Altinoglu.

Alain BUET

Ce baryton basse, originaire d'Alençon et habitué du Festival de Lessay, mène une triple carrière de chanteur, de pédagogue au Conservatoire de Paris et de directeur musical du groupe *Les Musiciens du Paradis* qu'il a fondé il y a 18 ans. C'est avec cet ensemble qu'il a donné à Lessay une splendide version de la *Maddalena ai piedi di Cristo* de Caldara.



Ivanna KLADARIN



Iwona SAKOWICZ



Mathias VIDAL



Alain BUET

Le Parlement de Musique est subventionné par : Le Ministère de la culture et de la communication - Direction Régionale des Affaires Culturelles d'Alsace, Strasbourg Ville de Culture, la Région Alsace, le Conseil Général du Bas-Rhin, Le Groupe Rhénan d'Entreprises



Allegorie de la Paix et du Paradis

Détail du Plafond

Prunksaal - Bibliothèque Nationale d'Autriche

Peint par Daniel Gran en 1730

Vienne, Autriche.

«Je ne me mets jamais au lit sans me
rappeler que peut-être - si jeune que je
sois - le lendemain je ne serai plus.»

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Lettre à son père Léopold Mozart

4 avril 1787

Les deux œuvres inscrites en complément de programme du *Requiem* sont celles qui le précèdent le plus immédiatement chronologiquement : la *Flûte enchantée* qui ne remporta pas le succès escompté et le *Concerto pour clarinette* (pour Stadler) qui présente une transparence triste et tendre déjà venue d'ailleurs. Le *Requiem en ré mineur* a été écrit par Mozart dans une période de sa vie où il se tourne, pour des raisons matérielles, vers la musique sacrée. En juin 1791, il achève son *Ave Verum Corpus*, premier pas, espère-t-il vers un poste de maître de chapelle de la Cathédrale Saint-Étienne de Vienne. Au cours de la même année, dans les circonstances que l'on sait, il reçoit commande d'un *Requiem* de la part d'émissaires anonymes agissant pour l'excentrique comte Franz de Walsegg. La moitié des honoraires accompagne la commande. Mozart se conforme à la forme traditionnelle du texte du Requiem. Au fur et à mesure que la composition avance, la santé de Mozart décline. A sa mort, l'œuvre est esquissée de façon suffisamment éloquente pour donner une juste idée de ce qu'elle sera. Elle va alors devenir une œuvre ouverte et bien des questions se posent toujours. Concrètement, il est certain que Mozart a écrit les premières mesures de l'Introït *Requiem Aeternam* pour tous les instruments et le chœur. Pour le *Kyrie* et la majeure partie de la Séquence du *Dies Irae* (de *Dies Irae* à *Confutatis*), seules les voix du chœur et de la basse continue ont été écrites par lui. Au-delà, quelques parties importantes de l'orchestre sont ébauchées comme le solo de trombone du *Tuba Mirum* où les voix des premiers violons. Le *Lacrimosa* se termine à la 8^e mesure (une ébauche de fugue de l'*Amen* concluant le *Lacrimosa* a été découverte en 1960). Le *Domine Jesu Christe* et le *Hostias*, sont élaborés pour le chœur et une partie de la basse continue. Il manque le *Sanctus*, le *Benedictus*, l'*Agnus Dei*, et la *Communion*. Constanze Mozart confie alors la tâche d'achever l'œuvre à des compositeurs tous élèves de Mozart. Joseph Eybler travaille au *Dies Irae* et au *Lacrimosa* et porte directement ses ajouts sur la partition autographe de Mozart. Puis c'est Franz Xaver Süssmayr qui complète l'œuvre en réécrivant la partition originale et les ajouts. En plus des notes manuscrites éparées de Mozart, il y a alors deux partitions : celle qui contient l'écriture de Mozart et les ajouts d'Eybler, et celle de Süssmayr. C'est cette version qui est donnée ce soir. D'autres compositeurs, comme Maximilian Stadler et Franz Jakob Freystädter ont aussi contribué à cette version.

lundi 24 août > 21 h

église abbatiale de lessay

heures musicales

WOLFGANG-AMADEUS MOZART

> OUVERTURE DE LA FLÛTE ENCHANTÉE

> CONCERTO POUR CLARINETTE EN LA MAJEUR K.622

1. Allegro 2. Adagio 3. Rondo

> REQUIEM EN RÉ MINEUR K.624

I. Introït : Requiem aeternam, Adagio, ré m (Chœur, soprano solo, chœur)

II. Kyrie, Allegro, ré m (double fugue) (Chœur)

III. Séquence

1. Dies irae, Allegro assai, ré m (Chœur)
2. Tuba mirum, Andante, sib M (Quatuor solo)
3. Rex tremendae, sol m (Chœur)
4. Recordare, fa M (Quatuor solo)
5. Confutatis, Andante, la m (Chœur)
6. Lacrimosa, ré m (Chœur)
7. (Amen), ré m (Chœur)

IV. Offertoire

1. Domine Jesu Christe, Andante con moto, sol m (chœur, quatuor solo)
fugue Quam olim Abrahae (chœur)
2. Hostias, mi dièse M (Chœur) et répétition de la fugue *Quam olim Abrahae*

V. Sanctus, Adagio, ré M et fugue Osanna (Chœur)

VI. Benedictus, Andante, si M (Quatuor solo) et fugue Osanna (Chœur)

VII. Agnus Dei, ré m (Chœur)

VIII. Communion : Lux aeterna, Adagio, ré m (soprano solo, chœur) + Allegro, ré m (double fugue, chœur) (=Introït et Kyrie de Mozart)

LE CERCLE DE L'HARMONIE ORCHESTRE

LES ÉLÉMENTS CHŒUR

JÉRÉMIE RHORER DIRECTION MUSICALE

CORNELIA GÖTZ
RENATA POKUPIC
STEFANO FERRARI
ANDREAS WOLF

NICOLAS BOUD

SOPRANO
MEZZO-SOPRANO
TÉNOR
BASSE
CLARINETTE DE BASSET

Informations pratiques
63 exécutants
Durée du concert : environ 1h 30 mn

Ce concert est enregistré par





Wolfgang Amadeus Mozart (détail du visage)
Portrait posthume peint par Barbara Krafft en 181

Le Requiem de Mozart

Le Requiem a été écrit pour quatre solistes (soprano, alto, ténor et basse), un chœur à quatre voix et un orchestre classique réduit, dont sont absents les bois aigus (flûtes, hautbois) et le cor d'harmonie. 2 cors de basset, 2 bassons. 3 trombones, 2 trompettes, timbales, cordes et orgue composent l'orchestre du *Requiem*. La sonorité globale se trouve donc fortement définie par les sons graves des cors de basset et les sons souples des cordes. Cette orchestration sobre renforce la gravité de l'œuvre, et crée une atmosphère sombre et austère. L'influence, voir les emprunts directs à plusieurs œuvres d'autres compositeurs, y est sensible comme une sorte d'hommage musical à tous ceux que Mozart avait admiré : Michael Haydn, François-Joseph Gossec, Georg Friedrich Händel et Johann Sebastian Bach... Ce *Requiem* a souvent été présenté comme une somme du savoir-faire musical de Mozart dans le domaine de la musique religieuse. Il mélange des idées traditionnelles et des idées nouvelles. Ainsi contrairement à tout ce que l'on peut entendre chez ses contemporains, c'est le chœur à quatre voix qui occupe le devant de la scène (à l'exclusion de quelques courts passages purement instrumentaux). Dans ce Requiem, la plupart du temps, l'orchestre est là pour servir le chœur. C'est aussi le cas des chanteurs solistes qui apparaissent comme en recul devant le chœur, essentiellement employés en quatuor comme un ensemble musical (sauf dans le *Tuba mirum*). Les *Arias* et autres exercices de virtuosité soliste, si répandus au XVIII^e siècle y compris dans d'autres œuvres de Mozart, sont totalement absents de ce *Requiem*. La tonalité principale du *Requiem* est ré mineur, tonalité souvent associée (comme lors des scènes du Commandeur de *Don Giovanni*) à la gravité ou à l'au-delà. Mozart, comme l'a souligné Brigitte Massin, était plus obsédé qu'absorbé par cette commande dont le rituel strict n'était plus en phase avec ses idéaux d'amitié et de franc-maçon. Des échos sonores se répondent entre les rites d'initiation de la *Flûte* et l'approche musicale de la "meilleure amie de l'homme", la mort. Le Requiem de Mozart existe plus par sa beauté vocale, son élévation, que par son orchestration, mais après deux siècles de légende, il reste encore une des plus grandes œuvres de musique capable de consolation et... capable, à elle seule, d'offrir l'éternité à Mozart.

Introït

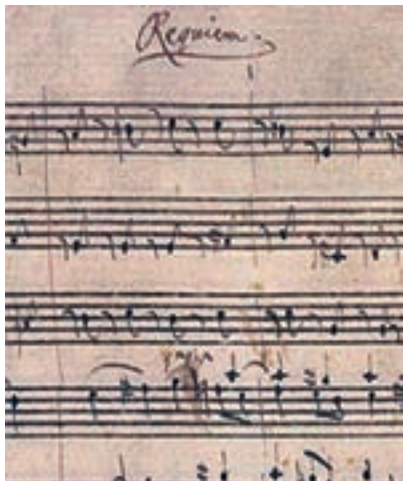
Sept mesures confiées à l'orchestre ouvrent le *Requiem*. Sept mesures dans lesquelles les bois - les bassons, puis les cors de basset - présentent le thème principal de l'œuvre dans un enchaînement entrelacé. Le modèle de ce thème est clairement *The Ways of Zion Do Mourn* composé par Georg Friedrich Händel, pour les funérailles de la reine Caroline. C'est un thème architecturé sur une suite montante de noires dont l'impact sonore n'a pas échappé à Mozart. Plusieurs phrases du *Requiem* font référence à ce thème notamment dans les vocalises de la fugue du *Kyrie* et, plus tard, en conclusion du *Lacrimosa*. Puis ce sont les trombones qui annoncent l'entrée du chœur, qui entonne le thème. Le début du Requiem exprime la profession de foi du compositeur avec cette douce résignation, ce sourire un peu triste propre à sa vision de la Mort. Aux portes de l'inaudible, la musique s'installe avec des sonorités étranges et graves utilisant les cordes divisées, les cors de basset et les bassons. Le chœur apparaît sur une plainte douloureuse mais ferme, et il appartiendra à la soprano solo d'évoquer la louange de Dieu.

Kyrie

Grand monument fugué, il représente le versant austère et péremptoire dévolu au chœur. Pour la basse, le thème principal sur le texte du *Kyrie eleison* ; pour l'alto, le contre-sujet sur *Christe eleison*. Sans pause (*attacca*) suit la fugue du *Kyrie* proprement dite. Encore une fois elle en réfère explicitement à Händel dont Mozart connaissait bien la partition du *Messie* pour en avoir fait un arrangement. Le contre-sujet du thème de la fugue est emprunté au chœur final du *Dettingen Te Deum* de Händel. Certains passages se révèlent exigeants en particulier pour les voix sopranos. Le Kyrie se termine avec un tempo ralenti (*Adagio*) sur une quinte vide, qui sonne archaïque, comme un retour volontaire au passé.

Dans ce *Kyrie*, des ajouts et une orchestration de la main de Joseph Eybler apparaissent directement inscrits sur la partition autographe de Mozart. Süssmayr quant à lui après avoir recopié sur une feuille l'original de Mozart et les ajouts d'Eybler, écrit les voix des trompettes et des timbales ainsi qu'une partie des indications de la basse continue. D'autres passages comme les parties *a colla parte*, proviennent d'une autre main... sans doute celle de Franz Jakob Freystädter.

1. Première page de la partition du *Requiem K. 626* de Mozart complétée par Süssmayr.



2. Le début du *Dies Irae* dans le manuscrit autographe de Mozart avec l'orchestration d'Eybler. En haut à droite, la note de Nissen : " *Tout ce qui n'est pas clôturé à la plume est de la main de Mozart jusqu'à pagina 32.* "



Séquence - Dies Irae [

Ce *Dies Irae* qui commence sans introduction et avec puissance, l'orchestre et le chœur jouant au complet, est plus proche des sortilèges de la *Reine de la nuit* que du jour de colère de Dieu. Dès le début la violence des appels du chœur est renforcée par un trémolo de l'orchestre et des syncopes insérées dans les pauses chorales. Ce *Dies Irae* est dramatique, mais surtout pas théâtral même dans un passage à effets, répété trois fois, comme le *Quantus tremor est futurus*. La partition autographe de Mozart aujourd'hui conservée à la Bibliothèque Nationale d'Autriche porte la trace des interventions de Joseph Eybler dans l'orchestration de *Dies Irae*. Une note de Nissen en haut à droite, du manuscrit précise : " *Tout ce qui n'est pas clôturé à la plume est de la main de Mozart jusqu'à pagina 32.* " Les parties "clôturées" sont les vents ainsi qu'à partir de la mesure 5 les seconds violons et les altos. Les voix des premiers violons, du chœur et la basse chiffrée sont entièrement de Mozart.

Le **Tuba Mirum** reprend la tradition salzbourgeoise en confiant à un trombone ténor solo, la voix de l'au-delà, à laquelle se confronte celle terrestre de la basse soliste, puis du ténor moins véhément et plus concerné, suivi de façon similaire par l'alto soliste et la soprano soliste, sur un ton assez dramatique.

Le texte *Cum vix justus sit securus* devient une strophe homophone chantée par les quatre voix solistes. Elles articulent sans accompagnement les mots "cum" et "vix" sur les temps forts de la mesure (1 et 3), pendant que sur les temps faibles (2 et 4), les violons et le continuo répondent. Cet effet interruptif est entendu tour à tour *sotto voce* (voix étouffée), puis *forte* et immédiatement après *piano*, pour conduire enfin, dans un crescendo, à une cadence parfaite.

Le **Rex tremendae** insistant annonce le juge, le " *Roi d'une majesté redoutable* " clamé trois fois par le chœur à pleine voix sur la syllabe *Rex* pendant les pauses d'un orchestre plein de bruit et de fureur. Puis le chœur reprend le rythme ponctué de l'orchestre, un effet assez connu dans le domaine de la musique

Baroque. La séquence qui se déploie sur seulement 22 mesures est d'une extraordinaire richesse. Viennent alors les 130 mesures de la plus longue séquence de l'œuvre, la dernière musique écrite de la main même de Mozart, le **Recordare**, dans lequel pas moins de six strophes du *Dies Irae* sont traitées. en utilisant toutes les techniques contrapunctiques des grands maîtres du passé, Bach en tête. Ce *Recordare* est un moment d'absolu ; il est humble, suppliant, inquiet et miséricordieux à la fois ; déroule de longues phrases instrumentales, hymne à la pitié universelle dans lesquelles beaucoup s'accordent à reconnaître la plus belle musique que Mozart ait, peut-être, écrite. La vision dramatique du *Confutatis* mélange les flammes et la consolation.

Le **Lacrymosa**, même s'il est de Mozart seulement jusqu'à la 8^e mesure, reste comme une bouleversante berceuse de la mort. Très proche de la cantate BWV 82 de Bach, *Ich habe genug*, c'est une musique de déploration... mais aussi de consolation. Il paraît important de se rappeler que c'est en tentant d'achever ce moment ineffable que Mozart, précisément, mourut. La fin du *Lacrymosa* fut complétée, comme l'on sait, par Süssmayer.

Offertoire, puis Sanctus, Benedictus, et Agnus Dei sont aussi de la main de Süssmayer qui les a vraisemblablement bâtis à la fois à partir de notes éparses laissées par Mozart, notes que Constanze qualifiait, avec amertume de " *Ruines* " et de " *bouts de papiers* ", d'esquisses peut-être laissées par Mozart et d'autres œuvres de jeunesse. L'âme de Mozart était déjà partie. Un sentiment de frustration peut être à juste titre ressentie par l'auditeur devant un certain " *vide de l'orchestration* " présent malgré l'usage fidèle et appliqué de la palette instrumentale de Mozart. Il manque en effet le souffle indescriptible et la tendresse que l'on peut entendre par exemple dans le *Concerto pour clarinette* tout proche mais comment rester insensible à cette partie ouverte d'une œuvre interrompue par cette mort même qui en est le sujet ? la force de ce symbole est intemporelle !

LES VERSIONS COMPLÉTÉES

F.-X. Süssmayr (1792)
première version complétée, basée sur les indications de Mozart et les reconstructions de l'œuvre de **Josef Eybler** et **F.-Josef Freystädtler**. La version contient des erreurs grammaticales.

Marius Flothuis (1941)
Elaborée pour le chef Eduard van Beinum, elle se réfère à celle de Süssmayr mais corrige les fautes grammaticales de ce dernier et contient des modifications des parties des trombones.

Franz Beyer (1981)
Correction des fautes grammaticales et légère extension de l'*Hosanna*.

Richard Maunder (1986)
Essaye d'effacer toute trace de Süssmayr (suppression du *Sanctus*, *Benedictus* et *Agnus Dei*) en restaurant l'*Amen*.

Robert Levin (1995)
Autre restauration de l'*Amen*, correction des trombones, correction des fautes grammaticales extension de l'*Hosanna*. Réécriture de la transition *Benedictus - Hosanna*. Réécriture des dernières mesures du *Lacrymosa* avant l'*Amen*. Modifications dans l'*Agnus Dei*



W. - A. MOZART
(1756-1791)

De tous les portraits de Mozart qui circulent les plus ressemblants seraient, d'après les experts, le dessin découvert récemment (ci-dessus) réalisé vers 1783 et attribué à Joseph Hickel et celui exécuté en 1789 à la pointe d'argent par Doris Stock (ci-dessous)



Le crâne conservé depuis plus d'un siècle par la Fondation internationale du Mozarteum de Salzbourg, est bien celui du compositeur. Le voile de ce mystère a été levé en 2006 après une analyse ADN pratiquée par d'éminents experts à l'occasion du 250^e anniversaire de Mozart.

Un génie de la stature de Mozart ne pouvant avoir une fin ordinaire, plusieurs versions de sa mort ont été données. La première hypothèse, celle de l'empoisonnement criminel perpétrée par le mari de la maîtresse supposée de Mozart, n'a jamais été très crédible. La seconde hypothèse, à ranger au rayon des rumeurs, a cependant trouvé un écho jusque dans le film de Milos Forman, *Amadeus* : elle suspecte le compositeur Salieri, jaloux du succès de Mozart. La jalousie professionnelle peut certes faire beaucoup de ravages, mais dans le cas précis, Salieri, maître de chapelle de l'empereur d'Autriche, admirait beaucoup trop Mozart pour qu'un tel acte soit probable. Pour certains médecins, Mozart aurait été simplement victime d'une crise d'urémie ; pour d'autres c'est une fièvre rhumatismale, plus grave que celles qu'il avait déjà connues qui l'aurait emporté. D'autre part, on sait qu'à l'époque de sa maladie, une épidémie de streptococcie faisait des ravages dans la ville de Vienne. Reste enfin la dernière hypothèse émise par un médecin américain : la trichinose, maladie parasitaire transmise par ingestion d'aliments avariés. Mozart aurait reconnu, dans une lettre datée du 8 octobre, avoir mangé une côte de porc peu fraîche. Son agonie coïnciderait avec la durée d'incubation de cette infection alimentaire. Mais pour d'autres, dont Stendhal, Mozart qui avait toujours été d'une santé fragile était, en 1791, à bout de souffle. Stendhal note : « *Souvent, au milieu de son enthousiasme, ses forces l'abandonnaient. Il tombait en faiblesse, et l'on était obligé de le porter sur son lit. Tout le monde voyait que cette rage de travail ruinait sa santé* ». En juillet 1791, Mozart reçoit la fameuse commande du mystérieux mécène dont la seule parole dont on soit sûr est : « *Composez-moi un requiem* ». Selon Georg Nikolaus Nissen, second époux de Constance Mozart et auteur d'une biographie de Mozart : « *Il se mit tout de suite à sa messe des morts ; mais son indisposition s'accrut en proportion et le plongea dans la mélancolie. Il se surmenait tant qu'il tombait sans forces et qu'il fallait le porter sur son lit* ». Dans la deuxième moitié d'octobre, un état de confusion mentale l'envahit : il imagine écrire son propre Requiem. Le 19 novembre, il se rend à la *Brasserie du Serpent d'or* et avoue à un ami : « *Je suis saisi d'un froid que je ne puis m'expliquer* ». De retour chez lui, son corps se met à enfler, sa peau se couvre de macules rouges. Il ne peut plus rien ingurgiter. Son médecin l'estime perdu. Le 3 décembre, il trouve encore assez d'énergie pour organiser, dans sa chambre, une répétition. « *Comme ils arrivaient au premier verset du Lacrimosa, Mozart eut soudain la certitude qu'il n'achèverait pas son œuvre, il se mit à sangloter et écarta la partition.* »



JÉRÉMIE RHORER

Né en 1973 Jérémie Rhorer entre en 1991 au CNSM de Paris. Il y obtient 4 Premiers Prix dont trois à l'unanimité. En 1994, il fonde l'orchestre de chambre *Les Musiciens de la Prée*. Il devient ensuite l'assistant de Marc Minkowski et de William Christie et participe à leurs productions en tant que chef associé. En 2005, il fonde avec Julien Chauvin (photo centrale) *Le Cercle de l'Harmonie*. Il enregistre alors avec cet ensemble un programme d'airs d'opéras de Salieri, Mozart et Righini avec la soprano Diana Damrau. En 2007, il dirige *Le Cercle de l'Harmonie* à Deauville dans le cadre du Festival de Pâques, au festival de la Chaise-Dieu, à Beaune dans la production des *Noces* reprise au Théâtre des Champs-Élysées. En 2008, il a été invité par l'Orchestre Philharmonique de Radio-France et a dirigé *L'infedeltà delusa* de Haydn au Festival d'Aix-en-Provence.

LE CERCLE DE L'HARMONIE

A la fin de sa vie, le chevalier de Saint-George fonde un orchestre qu'il baptise *Le Cercle de l'Harmonie*. En avril 2005, en relevant le nom du *Cercle de l'Harmonie*, Jérémie Rhorer et Julien Chauvin, violoniste, décident de réunir autour d'eux leurs partenaires de prédilection, afin de servir le grand répertoire symphonique et

lyrique de la fin du XVIII^e siècle. Défendant ardemment les plus grands chefs-d'œuvre de Mozart et Haydn, ils se sentent naturellement attirés par le répertoire français. Dès son lancement, l'ensemble a été l'invité de nombreux festivals et institutions musicales comme le Théâtre des Champs-Élysées, le Centre de Musique Baroque de Versailles, le Festival de la Chaise-Dieu et le Festival d'Aix-en-Provence...

En 2009 paraissent chez Virgin Classics deux disques Mozart : un nouvel enregistrement avec Diana Damrau et un second, consacré aux symphonies n°25, 26 et 29 ; un troisième enregistrement, consacré aux concertos de Joseph Haydn et L. Hofmann, dirigés par trois solistes de l'orchestre, est paru en avril sous le label Eloquentia.

LES ÉLÉMENTS

Cet ensemble toulousain, créé en 1997 par Joël Suhubiette, est un chœur de chambre composé de 20 à 40 chanteurs professionnels. En quelques années, il s'est affirmé comme l'un des principaux acteurs de la vie chorale française.

En 2005, il est lauréat du Prix Liliane Bettencourt pour le chant choral décerné par l'Académie des Beaux-Arts de l'Institut de France. En 2006, il a remporté la distinction « ensemble de l'année » aux Victoires de la Musique classique.

LES SOLISTES VOCAUX

Cornelia GÖTZ

Soprano, elle a fait ses débuts en 1994 à la Nürnberg Opera House. En 2000 elle a chanté *Zerbinetta* à Tokyo avec l'orchestre de l'opéra de Vienne sous la direction de Sinnopoli. Le rôle fétiche de cette mozartienne reste celui de la *Reine de la nuit* qu'elle a chanté à Dresde, Munich, Leipzig et Cologne.

Renata POKUPIC

Mezzo-soprano Croate, elle a fait ses débuts au Châtelet dans *Les Troyens* de Berlioz sous la direction de Sir John Eliot Gardiner. Elle a triomphé dans l'*Orfeo* de Monteverdi au Châtelet dirigé par E. Haim. Elle a également chanté Idamante dans *Idomeneo* de Mozart dirigé par Jérémie Rhorer et *Medoro* dans *Orlando* de Haendel dirigé par Ottavio Dantone.

Stefano FERRARI

Ténor italien, il a fait ses débuts à la Fenice dans le répertoire des oratorios sous la direction de chefs tels que Riccardo Mutti. On a pu l'entendre au Festival de Salzburg en 2006 dans *Lucio Silla* de Mozart.

Andreas WOLF

Ce jeune baryton basse allemand a déjà un CV bien rempli ! En 2007 on a pu l'entendre dans l'*Orfeo* de Monteverdi au Festival d'Aix-en-Provence où il retourne en 2008 pour *L'infedeltà delusa* de Haydn dirigée par Jérémie Rhorer.



Cornelia GÖTZ



Renata POKUPIC



Andreas WOLF

En résidence à Deauville, Le Cercle de l'Harmonie bénéficie depuis 2007 du soutien de la Fondation Orange et de Swiss Life.

L'ASSOCIATION HEURES MUSICALES DE L'ABBAYE DE LESSAY

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

LE MINISTÈRE DE LA CULTURE
ET DE LA COMMUNICATION-
DIRECTION RÉGIONALE DES AFFAIRES CULTURELLES
DE BASSE-NORMANDIE

LE CONSEIL RÉGIONAL DE BASSE-NORMANDIE

LE CONSEIL GÉNÉRAL DE LA MANCHE

LA VILLE DE LESSAY
LA COMMUNAUTÉ DE COMMUNES DU CANTON DE LESSAY

LA COMMUNE DE CANVILLE-LA-ROCQUE

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

CHARPENTES FRANÇAISES,
AREVA, FLORETTE, PRIMEAL,
MICHAEL ET SALLY PAYTON

avec le soutien de :

CAISSE DES DÉPÔTS ET CONSIGNATIONS, ADAMI *
* L'Adami gère les droits des artistes-interprètes (comédiens, chanteurs,
musiciens, chefs-d'orchestre, danseurs...) et consacre une partie des droits perçus
à l'aide à la création, à la diffusion et à la formation.

avec la participation de :

FRANCE MUSIQUE
RADIO CHRÉTIENNES EN FRANCE (RCF), TENDANCE OUEST

ainsi que :

LES BÉNÉVOLES
LE PERSONNEL COMMUNAL DE LESSAY ET DE LA
COMMUNAUTÉ DE COMMUNES DU CANTON DE LESSAY
qui apportent leur aide à l'organisation matérielle

16^e FESTIVAL DE LESSAY

Président d'honneur et co-fondateur

Jean-François Le Grand

Président du Conseil général et sénateur de la Manche

Président et co-fondateur

Edme Jeanson

Vice-présidente, responsable de la programmation

Nicole Desmoulin

Vice-présidente, responsable de l'administration

Marie-Agnès Legoubey

Programme, brochures et blog Francis Rousseau

Régisseur Franck Hellet

Trésorière Marine Leprieur

LE FESTIVAL DE LESSAY EST MEMBRE
DE " FRANCE FESTIVALS "

Références documentaires / Bibliographie

- p. 4 - 7 - BROCK, M. *La relation entre la Vierge et le Christ mort dans la peinture siennoise et florentine*. C.N.R.S. Tours, 2001
- CORBIN, S., *L'Église à la conquête de sa musique*, Ed. Gallimard, Paris, 1960
- KIRKPATRICK Ralph, *Domenico Scarlatti*, Princeton University Press, 1953.
- Entretien avec Paul Agnew paru dans *altamusica.com*
- p. 8 - 9 - NOSKE, Frits. 1988. *Oxford Studies of Composers*, vol. 22: *Sweetlinck*. Oxford England. Oxford University Press
- p. 10 - 11 - APEL, Willi. *The History of Keyboard Music to 1700*. Indiana University Press. 1972. Traduit par Hans Tischler d'après la publication originale *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik*. Bärenreiter-Verlag, Kassel. vers 1700
- p. 12 - 15 - Article *Alessandro Scarlatti*, dans *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, éd. Stanley Sadie, Macmillan Publishers Ltd., London, 1980
- p. 16 - 19 - *Archivio Storico*. Conservatorio di musica di San Pietro a majella. <http://www.sanpietroamajella.it/it/Home.html>
- p. 20 - 25 - CHANDLER, Howard /LANDON, Robbins, *Haydn: Chronicle and Works*, vol. 2 : *Haydn at Eszterháza, 1766-1790*, Indiana University Press, Bloomington.
- BARBAUD Pierre, *Haydn* - Éditions du Seuil, 1963
- VIGNAL Marc, *Haydn et Mozart* - Ed. Fayard, 2001
- CHANDLER, Howard /LANDON, Robbins. *The Symphonies of Joseph Haydn*, Macmillan, New York, 1956.
- p. 26 - 27 - ZHU XIAO-MEI. *La rivière et son secret*. Editions R. Laffont
- p. 28 - 33 - POIRIER, Jacques, *Judith. Échos d'un mythe biblique dans la littérature française*, Presses Universitaires de Rennes, 2004
- p. 34 - 37 - HARDOUIN, P. *Notes sur quelques musiciens français du XVII^e siècle*. Revue de Musicologie, volume 38. Paris, 1956
- DE LA GORCE, Jérôme, *Jean-Baptiste Lully*. Fayard. Paris, 2002
- BEAUSSANT, Philippe, *Lully ou le musicien du soleil*, Ed. Gallimard, Paris, 1992.
- CESSAC, Catherine, *Nicolas Clérambault*, Editions Fayard, Paris, 1998
- BENOÎT, Marcelle, *Musiques de Cour : Chapelle, Chambre, Écurie, 1661-1733*. Ed. Picard, Paris, 1971
- p. 40 - 45 - ZWEIG, Stefan, *Les heures étoilées de l'humanité*, (traduction d'Alzir Hella), Ed. Grasset. Paris (sans date de publication).
- BURROWS, Donald. *Handel*. Oxford University Press, 1994.
- KEATES, Jonathan. *Handel, the man and his music*. Ed. V. Goland
- HEINEMANN, Michael, *Georg Friedrich Handel*, Reinbek, 2004
- PARKER-ALE, Mary Ann, *G. F. Handel: a guide to research*, Ed. Garland, New York, 1988
- REESE, G. *Music in the Renaissance*. Ed. W.W. Norton & Co., New York, 1954.
- p. 46 - 49 - J.A. WESTRUP, *Purcell* (traduction Annette Dieudonné). Ed. La Flûte de Pan - J. B. Janin, 1947
- DEMARQUEZ, Suzanne, *Purcell*, La Colombe, Éditions du Vieux Colombier, 1951
- CHRISTIE, William et D. KHOURY, Marielle, *Purcell, au cœur du Baroque*, Ed. Gallimard, Paris, 1995.
- CHANDLER, Howard /LANDON, Robbins. *Haydn: Chronicle and Works*, vol. 5 : *Haydn: The Late Years, 1801-1809*, Indiana University Press, Bloomington.
- CHANDLER, Howard /LANDON, Robbins & D. WYN JONES, *Haydn : His Life and Music*, Indiana University Press, Bloomington, 1988
- *The New Groves Dictionary of Music and Musicians (2nd Edition Groves Dictionaries)*: *Michael Haydn*. Ed. Stanley Sadie New York, 2000
- STENDHAL (Henry Beyle) : *Vies de Haydn, de Mozart et de Metastase*. Lettre de 1804. Michel Lévy Frères, Libraires-éditeurs. Édition révisée. Paris, 1854
- p. 52 - 57 - CHANDLER, Howard /LANDON, Robbins.
1791 : la dernière année de Mozart, traduction de Dennis Collins, Ed. Fayard, Paris, 2005 (ISBN 2-213-62734-7)
- SOLLERS, Philippe, *Mystérieux Mozart*, Gallimard, 2001
- ÉLIAS, Norbert, *Mozart. Sociologie d'un génie*, Seuil, 1991
- MASSIN, Jean et Brigitte, *Mozart*, Ed. Fayard, coll. Les Indispensables de la musique, Paris, 1990
- BRION, Marcel, *Mozart*, Ed. Perrin, 2006
- EINSTEIN, Alfred, *Mozart, l'homme et l'œuvre*, traduction de Jacques Delalande (1951), Ed. Gallimard, coll. Tel réédition Paris, 1991 (ISBN 2-07-072194-9)
- p. 58 - 63

Crédits photographiques

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

> Page 7 : Paul Agnew / Le Chœur des Arts Florissants © Philippe Matsas > Page 24 : David Guerrier © Christophe Abramovitz - Radio-France
> Page 25 : Les Siècles © Clacquesin > Page 15 : Zhu Xiao Mei © Julien Mignot > Page 45 : Franck-Emanuel Comte © Vincent Dargent / Benoit Arnould © Jean-Pierre Rosenkranz > Page 63 : Jérémie Rhorer © Alix Laveau / Julien Chauvin © Claude Doaré / Renata Pokupic © Chris Gloag / Andreas Wolf © Tanya Danelsk

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

LES HEURES MUSICALES DE L'ABBAYE DE LESSAY. BP 31.
50430. LESSAY. MANCHE. BASSE-NORMANDIE
<http://lesheuresmuses.blogspot.com>

