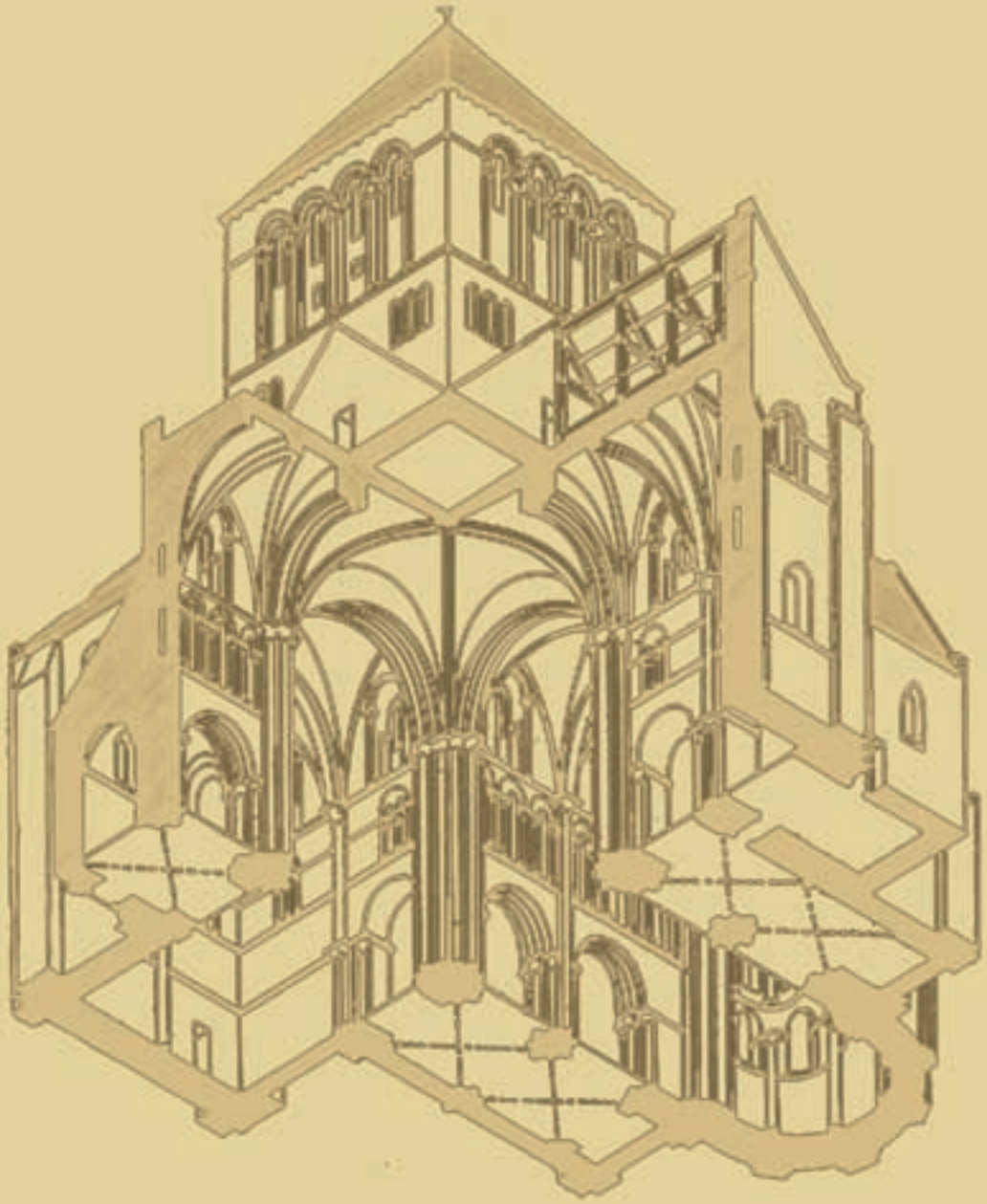
PROGRAMME

LESSAY 2008



15e heures musicales

sommaire

édito

Notre département concentre à lui seul les plus grands festivals de musique de Basse Normandie, et chaque année du printemps à la toute fin de l'automne la Manche résonne aux accents du jazz, de sonorités amplifiées de musiques savantes ou bien encore de voix exceptionnelles. Le public ne s'y trompe pas, chaque année plus fidèle mais aussi plus nombreux ; aujourd'hui ce sont prés 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. 15 ans maintenant que ce festival nous convie pour un voyage musical riche en émotions au cœur du répertoire baroque. Autant d'années que se succèdent en l'église abbatiale romane de Lessay, à Canville la Rocque ou bien encore au manoir de Gonfreville grands ensembles et musiciens à découvrir.

La saison qui s'annonce verra se croiser Michel Corboz et l'ensemble de Lausanne, Les Arts florissants ou bien encore le Café Zimmermann, formations d'exception auxquelles le public reste profondément attaché ; elle sera aussi l'occasion d'accueillir de jeunes et brillants interprètes comme Laurent Korcia ou le chœur Chanticleer.
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 **Mardi 15 juillet**
Les Arts Florissants dirigé par Paul Agnew - *Programme Handel*

8-11 **Vendredi 18 juillet**
Café Zimmermann dirigé par Pablo Valetti- Programme J.-S. Bach
Divers concerti et Concerto Bandebourgeois n° 2

12-15 **Mardi 22 juillet**
Récital au Manoir de Gonfreville : Laurent Korcia, violon avec la participation d'Hélène Desmoulin, piano et de Cyril Dupuy, cymbalum.

16-21 **Vendredi 25 juillet**
Le Concert Spirituel dirigé par Hervé Niquet
Missa Assumpata et Te Deum de Marc-Antoine Charpentier

22-23 **Dimanche 27 juillet**
Récital d'orgue - Dong Ill Shin, Grand prix de Chartres 2007

24-29 **Mardi 29 juillet**
Le Cercle de L'Harmonie - Les Eléments (chœur)- Jérémie Rhorer
Orphée et Eurydice de Gluck, opéra en 3 actes (version de concert)

30-31 **Vendredi 1er août**
Eglise de Canville La Rocque - *Du Grand siècle à l'Europe des Lumières*
Récitals à deux clavecins par Bibiane Lapointe et Thierry Maeder

32-35 **Mardi 5 août**
The Sixteen - dirigé par Eamonn Dougan. *Musiques à la Chapelle sixtine*
Œuvres de Palestrina, Allegri, Anerio, Marenzio...

36-39 **Vendredi 8 août**
Capriccio Stravagante dirigé par Skip Sempé - *Ouvertures Baroques*
Œuvres de J.- S. Bach et C.- P. Telemann

40-41 **Dimanche 10 août**
Récital trompette et orgue - Dominique Preschez et Thierry Caens

42-47 **Mardi 13 août**
Les Passions (orchestre) Les Eléments (chœur) dirigés par Jean-Marc Andrieu
Requiem de Jean Gilles (1668-1705)

48-51 **Dimanche 17 août**
Chanticleer, dirigé par Joseph H. Jennings - *My spirit sang all day*

52-57 **Mardi 19 août**
Ensemble Vocal et Instrumental de Lausanne dirigé par Michel Corboz
Messe en si mineur de Johann-Sebastian Bach

58-63 **Vendredi 22 août**
La Chambre Philharmonique dirigé par Emmanuel Krivine
Symphonie n° 6 et *Symphonie n° 7* de Ludwig van Beethoven

64 Références documentaires, crédits photographiques, remerciements

MEZZO

CLASSIC - JAZZ TV

Mezzo, partenaire des festivals

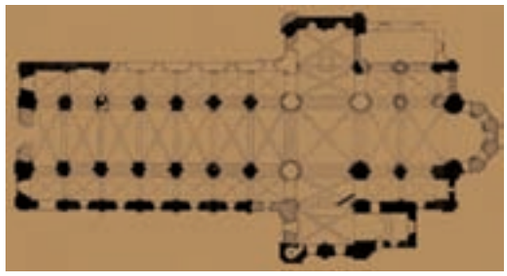
Tous les jours à 10h00, 17h00 et 20h30 un grand spectacle musical : concert, opéra, ballet, comédie musicale...

MEZZO est disponible sur

www.mezzo.tv

ÉTÉ 2008

les lieux de concerts



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 XVe siècle, le manoir a été remanié dans la première moitié du XVIe, époque à laquelle l'on a plaqué sur ses façades austères les magnifiques décors Renaissance que l'on peut y voir aujourd'hui. 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

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

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

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

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.

Plafond du Painted Hall. Greenwich Palace
The triumph of Peace and Liberty over Tyrany.
Peint par James Thornhill de 1698 à 1717
Londres. Royaume-Uni.

Un des derniers actes du roi George Ier de Grande-Bretagne avant de mourir en 1727 fut de signer l'acte de naturalisation de George Frideric Handel. Et la première commande passée à Handel, en tant que citoyen britannique nouvellement naturalisé, consista à écrire la musique du couronnement de George II et de la reine Caroline qui eut lieu le 11 octobre 1727. Les quatre **Coronation Anthems,** ont toujours été très populaires. Régulièrement rejoués en concert durant toute la vie de Handel (et bien au delà), il en réemploya de nombreux passages dans plusieurs oratorios, notamment *Esther* et *Deborah*. Trois de ces quatre hymnes sont donnés ici ce soir. **Zadok the Priest** est un hymne-pilier de la monarchie britannique. Ses paroles adaptées du Premier Livre des Rois ont été chantées à chaque couronnement depuis celui d'Edgar en l'an 973 ; et l'arrangement de Handel l'a été à chacun des couronnements depuis 1727 jusqu'à celui de la Reine Elizabeth II. Afin que ce texte puisse être entendu le plus distinctemement possible, il n'y a volontairement aucun contrepoint et peu de surprises harmoniques. A partir de ces moyens simplifiés à l'extrême, Handel parvient pourtant à créer une pièce tout à fait grandiose. **My Heart Is Inditing** est une adaptation des Psaume 45 et Isaïe 49, déjà utilisée par Henry Purcell pour le couronnement de 1685. En 1727, il fut chanté à la fin du service, pour le couronnement de la reine Caroline, l'adaptation de Handel renvoyant à des paroles plus appropriées pour une reine. La musique se caractérise d'ailleurs par une allure plus raffinée que les autres hymnes. **The King Shall Rejoice** qui reprend un texte du psaume 21 se compose de 4 mouvements remplis d'une pompe si festive qu'elle vaudra à Handel sa réputation de musicien de la grandiloquence. Les fanfares y éclatent sans complexe au début et à la fin et finissent par constituer, effectivement la musique idéale que tout souverain peut rêver d'entendre éxécuter pour son couronnement. C'est une perfection du genre à l'audition de laquelle on ne peut que se délecter.

Ode to St Cécilia est une œuvre inhabituelle de sobriété composée en seulement neuf jours et dont la première eut lieu le fameux hiver où la Tamise gela. C'est une œuvre toute en concision et passion, le contraire en somme des grandes machineries dont Handel était coutumier. Inspirée de la musique de Muffat, réemployant allégrement des extraits du *Messie*, cette pièce est si novatrice qu'elle annonce déjà une œuvre comme *La Création* de Haydn.

Ode, en grec signifie « chant ». Dans la littérature antique, c'est un poème lyrique en strophes, accompagné de musique. Par extension, une ode est un poème célébrant un personnage ou évènement. C'est un genre élevé, l'équivalent poétique de l'épopée. L'ode anglaise prend pour modèle celle du poète antique Horace. Le genre sera illustré au XVIe et XVIIe siècles par des poètes tels qu' Edmund Spenser, Abraham Cowley, Andrew Marvell ou John Dryden (1631-1700) qui est précisément l'auteur de *Ode on St. Cecilia's Day* qu'Handel mettra en musique. Dryden est une figure à ce point majeure de la Renaissance Anglaise qu'il a laissé son nom à toute cette période littéraire, connue aussi sous le nom de *Age of Dryden*.

mardi 15 juillet > 21 H

église abbatiale de Lessay

heures musicales

GEORG FRIEDRIC HANDEL

> CORONATION ANTHEMS (1727)

1. Zadok the Priest | *Zadok le prêtre* | HWV 258
2. My Heart is inditing | *Mon coeur se sent coupable* | HWV 261
3. The King shall rejoice | *Que le Roi se réjouisse* | HWV 260

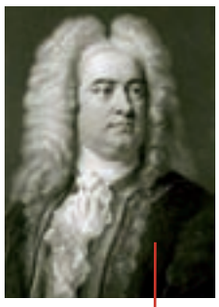
> ODE TO ST CECILIA DAY | HWV 76

1. Overture: Larghetto, e staccato
2. Allegro
3. Minuet
4. Recitative: From harmony, from heav'nly harmony
5. Aria: When Nature underneath a heap
6. Chorus: From harmony, from heav'nly harmony
7. Aria: What passion cannot Music raise and quell!
8. Aria and Chorus: The trumpet's loud clangour
9. March
10. The soft complaining flute
11. Aria: Sharp violins proclaim
12. Aria: But oh! What art can teach
13. Aria: Orpheus could lead the savage race
14. Accompagnato: But bright Cecilia rais'd the wonder higher
15. Solo and Chorus: As from the pow'r of sacred lays

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

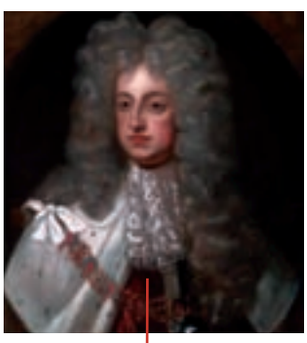
LES ARTS FLORISSANTS

PAUL AGNEW	DIRECTION
Nicolas MAZZOLENI	PREMIER VIOLON
Sophie DANEMAN	SOPRANO
Ed LYON	TÉNOR



GEORG-FRIEDRICH HANDEL
(1685 - 1759)
Compositeur allemand naturalisé britannique
Le nom de ce célèbre compositeur connait plusieurs graphies : en allemand, Händel peut aussi s'écrire (en transcription du *umlaut*) Haendel. Après son installation en Angleterre, l'intéressé l'écrivait sans tréma : Handel. C'est aujourd'hui la manière qui est retenue de façon internationale.

La production de Handel est très importante tous genres confondus et son catalogue (HWV pour *Händel-Werke-Verzeichnis)* comprend plus de 600 numéros. Un seul numéro pouvant s'appliquer à un simple menuet comme à un opéra complet.



LE ROI GEORGE II (1683 – 1760)
George Augustus, Grand électeur de Hanovre, Duc de Brunswick-Lüneburg, Prince-Electeur du Saint Empire Romain a été couronné Roi de Grande Bretagne et d'Irlande le 11 Juin 1727.

On ne peut imaginer personnnage plus adulé et plus détesté que ne le fut Handel. Le succès des œuvres données ce soir et notamment des *Coronation Anthems* a sans doute beaucoup contribué à forger l'image populaire de Handel compositeur grandiloquent et capricieux, exigeant sans arrêt des effectifs de plus en plus importants de chanteurs et d'instrumentistes. *« Plus il y en a, mieux c'est ! »* aurait-il même déclaré. Au milieu du XIXe siècle, le personnage aura une réputation si détestable que Berlioz, que la grandiloquence n'effrayait pourtant pas non plus, le traitera de « barrique de bière hors de contrôle » ! C'est d'autant plus injuste que le maître n'était plus là pour lui répondre depuis plus d'un siècle. En réalité Handel, qui n'a jamais une seule seconde quitté le cœur du peuple anglais, a toujours essayé d'adapter sa musique aux occasions pour lesquelles on lui demandait de l'écrire. Était-ce sa faute si les opportunités étaient toutes plus grandioses les unes que les autres ! Le style cérémonieux des *Anthems* (Hymnes) écrites pour un couronnement, par exemple, comme celles que nous écoutons ce soir, diffère tout à fait de la musique qu'il écrivait pour le théâtre, ou de celle qu'il écrivait pour les feux d'artifice (conçue pour être interprétée en extérieur) ou encore des concertos instrumentaux. Il est vrai qu'il atteint son meilleur dans la gestion des contrastes importants de timbres plutôt que la gestion des couleurs délicates, mais il faisait remarquer lui même qu'il composait pour une abbaye (Westminster) dans laquelle la réverbération spatiale était très importante et que dans un tel cas il était inutile de focaliser sur les points de détail. La musique de Handel visait à l'efficacité. Et dans ce sens, ce musicien atteint pleinement son but. Les moyens dont il disposa étaient très importants pour l'époque : le chœur de la Chapelle royale fut augmenté de 47 personnes avec un orchestre dont on pense qu'il a peut-être atteint jusqu'à 160 personnes ! Handel connut, tout au long de sa vie, de retentissants revers de fortune et eut à souffrir pendant près de 22 ans (de l'âge de 52 ans à sa mort survenue à 74 ans) de graves problèmes de vision qui se transformèrent, dans les 8 dernières années de sa vie, en cécité. 3000 personnes assistèrent à ses funérailles qui eurent lieu dans l'abbaye de Westminster. Handel ne se maria jamais et prit un soin jaloux à conserver à sa vie privée, un caractère très secret. La seule famille qu'on lui connaissait était une nièce allemande qui, avec quelques uns de ses domestiques et des bonnes œuvres, héritèrent de la confortable fortune (20.000 livres sterling de l'époque) que son talent de compositeur lui avait permis d'acquérir.

PAUL AGNEW

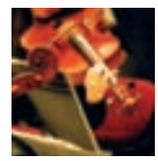
Né à Glasgow, Paul Agnew intègre le chœur du Magdalen College d'Oxford, où il reçoit un enseignement musical. Spécialisé dans les répertoires baroque et classique, il travaille avec les chefs de file de la musique ancienne, parmi lesquels William Christie, Marc Minkowski, Ton Koopmann, John Eliot Gardiner, Phillippe Herreweghe . Il se produit à leurs côtés en concert et sur la scène lyrique. Considéré comme un interprète de premier plan pour les rôles de haute-contre des œuvres baroques françaises, Paul Agnew a fait ses débuts à l'Opéra Garnier dans le rôle-titre de *Hippolyte et Aricie* de Rameau. Depuis 2006, il dirige Les Arts Florissants ; à ce propos, il déclare dans un entretien à Alta musica.com : « *C'est une idée de William Christie, qui éprouve de plus en plus le besoin de diriger d'autres orchestres, comme il lui arrive de le faire à Glyndebourne ou à Zurich. Mon rôle est donc d'aider les Arts Florissants, et je le fais avec d'autant plus de plaisir que je connais les musiciens depuis de nombreuses années(…). C'est un véritable cadeau que de les diriger. J'espère que cette expérience sera un succès.Quand à devenir chef, pour le moment, la direction est une activité qui m'intéresse et me permet de varier un peu ma saison, mais je suis chanteur avant tout* ».

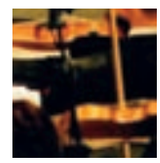
LES ARTS FLORISSANTS

En quinze éditions des Heures Musicales de Lessay, Les Arts florissants ont été présents 10 fois. C'est dire les liens privilégiés qui unissent le festival et cet ensemble auquel un hommage particulier est rendu cette année en ouverture de saison. 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 XVIIe et XVIIIe siècles. En faisant travailler de jeunes solistes,
il a joué le rôle d'une véritable pépinière de talents parmi lesquels on retrouve tous les grands noms de la musique baroque.
Les membres des Arts Florissants, comme la plupart des musiciens baroques, ne travaillent pas uniquement au sein de cet ensemble mais jouent dans plusieurs autres formations. Cet état d'esprit semble bien correspondre à leur appétit de musiques nouvelles, leur curiosité, leur autonomie et leur indépendance. Depuis bientôt 30 ans cet ensemble, à géométrie variable, a choisi Caen comme ville de résidence privilégiée.
En raison de ce partenariat étroit avec cette ville et la Région Basse-Normandie, Les Arts Florissants assurent, au-delà de leur activité nationale et internationale, une importante série de concerts en Basse-Normandie. Les Arts Florissants s'illustrent aussi bien dans des productions scéniques que dans le répertoire de musique de chambre profane et sacrée, oratorios, versions de concert d'opéras et ont aussi une intense activité sous la direction de leur chef historique William Christie.

LES SOLISTES VOCAUX

Sophie Danneman a fait ses études de chant à la Guildhall School of Music and Drama. Elle a chanté principalement des oratorios de Monteverdi, Bach, Handel, Mozart, Britten, Schoenberg et Berio. Elle se produit aussi en récital dans des programmes de lieder. Ses futurs engagements lui permettront d'interpréter le rôle titre dans *Semele* avec Nicholas Mac Gegan et de revenir au Bavarian State Opera dans une nouvelle production de *Dido & Enea*.
Ed Lyon a fait ses études au St. John's College de Cambridge, et à la Royal Academy of Music. Il a fait ses débuts dans la *Passion selon St Matthieu* de Telemann et dans *Cantata Misericordium* de Britten. En 2007 il a chanté le rôle titre de l'*Orfeo* de Monteverdi au Festival d'Aix. Cette année ses projets incluent le *Requiem* de Mozart avec Colin Davis, et *L'Enfance du Christ* de Berlioz à Salzburg.





La liste complète des talentueux musiciens composant l'Orchestre et 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.

Plafond du château d'Alteglofsheim
Le triomphe d'Apollon
Peint par Cosmas Damian Asam en1730
Allemagne

Le programme proposé ce soir présente un Bach concertiste et symphoniste, précisément celui qui fréquentait le Café Zimmermann de Leipzig une fois à deux fois par semaine.

Le **Concerto pour violon en la mineur** est, comme tous ses concerti pour violon, très inspiré de Vivaldi pour lequel Bach nourrissait une grande admiration : ritournelles, passages solo dans les premiers et derniers mouvements, cantilènes expressives et basses obstinées dans les mouvement lents. Des harmonies Vivaldiennes certes, mais qui ne tardent pas à se confronter au contrepoint de Bach tout de suite perceptible et intégré à la texture de la ritournelle. **Ouverture en si mineur** plus connue sous le nom de *Suite n°2* (on a surnommé *Ouverture* les *Suites pour orchestre* à cause de l'importance de leur premier mouvement), cette pièce révèle donc un Bach à l'opposé de l'image que l'on se fait de lui habituellement. De ce Bach volontiers léger et enjoué de Cöthen, la postérité a retenu la superbe *Badinerie* devenue célèbre à juste titre, et qui est un morceau de bravoure pour tous les flûtistes bien que sa difficulté soit tout à fait abordable

Dans le **Concerto Brandebourgeois n°2 en fa majeur**, que nous entendons ce soir les cordes sont divisées en trois groupes qui dialoguent. C'est un dialogue assez sombre dans le premier mouvement, et plus enlevé dans le troisième. On retrouve ce premier mouvement, sous le nom de *Sinfonia,* en ouverture de la *Cantate sacrée BWV 174*. La partition de l'adagio central de ce concerto est une courte succession d'accords, une cadence. L'allegro final est inspiré de la *Pastorale BWV 590*. Les solistes concernés sont flûte à bec, trompette, hautbois, violon. *Les Concertos Brandebourgeois* sont un ensemble de six concertos de Bach qui comptent parmi les plus renommés qu'il ait composés. Le qualificatif de *brandebourgeois* est du à Philipp Spitta, qui suivant l'usage germanique, fait référence au dédicataire, le margrave Christian Ludwig de Brandebourg. Les six concertos sont d'une diversité étonnante, tant du point de vue de la structure formelle que de l'appareil instrumental. À partir du moment où ils ont été ont rédécouverts, ces concertos brandebourgeois sont devenus des grands classiques. Très enregistrés et souvent donnés en concert, ils sont parvenus cependant à conserver toujours une surprenante fraîcheur.

Café Zimmermann était le nom d'un établissement qui se situait à Leipzig, rue Sainte-Catherine. Il était tenu par Gottfried Zimmermann. Au XVIIIe siècle, chaque semaine, le *Collegium Musicum*, ensemble fondé par Georg Philipp Telemann, et dirigé par Johann Sebastian Bach entre 1729 et 1739, avait pris l'habitude d'y donner un concert de cantates profanes ou de musique instrumentale. À l'époque, Leipzig attirait beaucoup de musiciens venus voir le Cantor ou simplement participer à la vie musicale de la ville. Du coup le répertoire du café est très vaste, composé déjà des œuvres de Bach, de ses fils, de Telemann, mais aussi de celles des plus grands compositeurs européens qui circulaient alors soit par les partitions soit dans la mémoire des musiciens de passage à Leipzig.

Vendredi 18 juillet > 21 H

église abbatiale de Lessay

heures musicales

JOHANN SEBASTIAN BACH

> CONCERTO POUR VIOLON EN LA MINEUR

1. Allegro 2. Andante 3. Allegro Assai

> TRIPLE CONCERTO POUR FLÛTE, VIOLON, CLAVECIN ET CORDES

> OUVERTURE EN SI MINEUR

1. Ouverture 2. Lentement 3. Rondeau 4. Sarabande 5. Bourrée I
6. Bourrée II 7. Polonaise 8. Double 9. Menuet 10. Badinerie

> CONCERTO BRANDEBOURGEOIS N°2 EN FA MAJEUR AVEC TROMPETTE, HAUTBOIS ET FLÛTE

1. Sans indication de tempo 2. Andante 3. Allegro Assai

Informations pratiques
11 éxécutants
Durée du concert : environ 1h 30 mn

Avec le soutien de l'Office de Diffusion et d'Information Artistique de Normandie.

CAFÉ ZIMMERMANN
PABLO VALETTI DIRECTION & VIOLON

David PLANTIER | VIOLON
Patricia GAGNON | ALTO
Ludek BRANY | CONTREBASSE
Michael FORM | FLÛTE À BEC
Hannes RUX | TROMPETTE
Guadalupe del MORAL | VIOLON
Balazs MATE | VIOLONCELLE
Céline FRISCH | CLAVECIN
Patrick BEAUGIRAUD | HAUTBOIS
Diana BARONI | TRAVERSO

CHRISTIAN-LUDWIG DE BRANDEBOURG
par Antoine Pesne (1710)
Margrave de Brandebourg ,
Commanditaire à Johann-Sebastian Bach
des 6 concerti qui portent son nom

« Il y a d'abord Bach ... et puis il y a tous les autres. »

PABLO CASALS

LE CAFÉ ZIMMERMANN
La façade du café de la rue Ste Catherine telle qu'au XVIIIe siècle. Le lieu n'existe plus de nos jours.

À partir de 1717, Bach se fait engager comme maître de chapelle à la cour du prince Léopold d'Anhalt-Köthen, beau-frère du duc de Weimar qu'il rêvait de quitter depuis un moment déjà. Ce prince calviniste, brillant musicien qui jouait avec talent du clavecin, du violon et de la viole de gambe et nourrissait une réelle passion pour la musique. Cette passion aidant, il a su rapidement faire de sa petite principauté un important centre musical, doté d'un orchestre de cour de 18 instrumentistes tous d'excellent niveau, et tous transfuges de la cour de Berlin. L'ambiance à la cour de Köthen était plutôt informelle : le prince traitait ses musiciens comme ses égaux et non pas comme ses domestiques. Il les emmenait à Carlsbad *prendre les eaux* et jouait souvent avec eux, voir même chez eux, comme ce fut le cas au domicile même de Bach, lorsque sa royale mère s'irritait de la présence perpétuelle de tous ces musiciens au palais. Ce poste offre à Bach tout le confort matériel et amical qu'il pouvait souhaiter. Le prince Léopold est d'ailleurs le parrain de Leopold Augustus Bach, le dernier enfant de Maria Barbara. Cette période heureuse de la maturité du compositeur est propice à l'écriture de grandes œuvres instrumentales pour luth, flûte, violon (*Sonates et partitas* pour violon solo), clavecin (premier livre du *Clavier Bien Temperé*), violoncelle (*Suites pour violoncelle seul*), et les *Six concertos brandebourgeois*. Mais un évènement va faire basculer la vie de Bach : la mort de sa femme Maria Barbara dont il apprend le décès et l'enterrement à son retour d'un voyage à Dresde. Il attend un an et demi avant de se remarier avec Anna Magdalena, fille d'un grand musicien et choriste de la cour de Köthen. Il commence alors à songer à quitter cet endroit trop plein de souvenirs et ce, d'autant que l'occasion ne lui est plus fournie, dans cette cour calviniste, de composer cette musique sacrée qu'il aime tant. De plus, le prince, qui doit contribuer toujours plus aux dépenses militaires prussiennes, peine à entretenir un orchestre aussi conséquent. Bach cherche un autre poste : il se produit dans un concert très remarqué à la Jacobikirche de Hamburg et s'en voit presque proposer un. Il envoie ses *Six concertos brandebourgeois* au margrave de Brandebourg qui lui avait marqué un certain intérêt deux ans auparavant. Enfin, il postule à Leipzig, où le poste de Cantor est vacant. Il obtient ce poste inférieur à celui qu'il occupait chez le prince et compose, encore à Köthen, la *Passion selon Saint Jean*, première œuvre sacrée à venir. En 1729, il reprend la direction du *Collegium Musicum* créé par Telemann. Il a l'occasion alors de donner, un concert hebdomadaire de musique profane, quelquefois deux, au Café Zimmermann de Leipzig.

PABLO VALETTI

Né à Buenos Aires, où il effectue ses études de violon, il entre en 1991 à la Schola Cantorum de Bâle dans les classes de Chiara Banchini et Jesper Christensen. Il a collaboré régulièrement comme soliste ou comme premier violon avec les principaux ensembles et orchestres baroques tels que Le Concert des Nations et Hesperion XXI, Les Arts Florissants, Concerto Köln, Les Musiciens du Louvre, Concerto Vocale, Les Talens Lyriques, Stylus Phantasticus, et s'est produit sur les scènes prestigieuses d'Europe, d'Asie, d'Amérique du Nord et du Sud. En 1998, il a fondé, avec la claveciniste Céline Frisch, l'ensemble Café Zimmermann, avec lequel il enregistre régulièrement pour l'éditeur Alpha à Paris. Ses enregistrements dédiés aux Concerts avec plusieurs instruments de J.S. Bach, aux Concerti Grossi de Charles Avison et aux Sonates pour violon et clavecin de Johannes Mattheson ont reçu les principales distinctions de la critique internationale : Diapason d'Or, Choc du Monde de la musique, Recommandé par Classica et 10 de Répertoire... En 2003, il a également fondé l' Ensemble Rincontro. Parmi ses projets futurs : la poursuite de l'intégrale de l'œuvre orchestrale de J. S. Bach, l'enregistrement des cantates profanes de Bach sous la direction de Gustav Leonhardt, ainsi qu'un enregistrement dédié aux trios de Haydn.
Il enseigne à l'Escola Superior de Musica de Catalunya de Barcelone.

CAFÉ ZIMMERMANN

C'est en référence à l'esprit ouvert et convivial de ces rencontres entre public, répertoire et musiciens qui avaient lieu au Café Zimmermann de Leipzig au XVIIe et XVIIIe siècle, que Pablo Valetti et Céline Frisch ont fondé en 1998 l'ensemble Café Zimmermann, afin d'aborder la musique concertante de cette époque. Six musiciens se sont donc réunis, autour de cinq instruments à archet et d'un clavecin (Pablo Valetti, David Plantier, violons ; Patricia Gagnon, alto ; Petr Skalka, violoncelle ; Ludek Brany, contrebasse et Céline Frisch, clavecin).
S' ajoutent à ce groupe fixe d'autres cordes ou des instruments à vent en fonction des différents programmes.
Café Zimmermann a été invité à jouer pour des saisons et des festivals spécialisés : le Théâtre de la Ville à Paris, l'Automne musical du château de Versailles, les festivals de musique baroque de Pontoise, de Sablé sur Sarthe, de Lanvellec, le Printemps des Arts de Nantes, etc.
L'ensemble a également joué en tournée à travers l'Europe (Suisse, Portugal, Belgique, Allemagne, Pologne, Lettonie, Lituanie, Espagne, etc.) mais également en Turquie (Festival Bach d'Istanbul), aux Etats-Unis et en Amérique de Sud (Bolivie, Colombie, Brésil...)

LES SOLISTES

Céline FRISCH est régulièrement invitée des plus grandes manifestations internationales : festivals de la Roque d'Anthéron, Folle Journée de Nantes... En 2002 elle est la première claveciniste sélectionnée pour les Victoires de la Musique Classique.
Diana BARONI est d'origine argentine et a débuté sa carrière par la flûte moderne au Centre Expérimental du Teatro Colon de Buenos Aires. Elle arrive en Europe en 1995 et se consacre au traverso.
Hannes RUX
Spécialisé dans la pratique sur instruments anciens, il joue avec des ensembles de musique ancienne tels que Concerto Koln, Musica Antiqua Koln, Akademie en alte Musik, Tafelmusik, Philharmonia Baroque Orchestra de San Francisco. Il a plus de 100 CD à son actif.
Patrick BEAUGIRAUD
Apprécié de formations baroques telles que Le Concert D'Astrée, La Petite Bande, Ricercar Consort, Le Concert des Nations, Bach Collegium Japan, il enseigne aussi le hautbois baroque au CNSM de Lyon.

Céline FRISCH

Diana BARONI

Hannes RUX

Patrick BEAUGIRAUD

L'Ensemble Café Zimmermann reçoit le soutien de de la Direction Régionale des Affaires Culturelles de Haute-Normandie, et du Conseil Régional de Haute-Normandie. Café Zimmermann est membre de la FEVIS (Fédération des ensembles Vocaux et Instrumentaux Spécialisés).
Le concert de l'ensemble Café Zimmermann reçoit le soutien de la Spedidam

Grande verrière de la Gare d'Orsay.
Architectes : Victor Laloux (1898-1900),
Reconditionné en Musée de1979 à1986 par Renaud Bardon,
Pierre Colboc, Jean-Paul Philippon, Gae Aulenti. Paris. France

Ce programme s'articule autour des sources d'inspirations populaires de la musique classique, et en particulier des inspirations tziganes et slaves, toujours prétextes à virtuosité. Le premier à s'être intéressé aux musiques tziganes et à s'en faire l'ardent défenseur fut Franz Liszt, auquel il serait plus opportun, pour la circonstance, de restituer son nom hongrois de Ferenc Liszt. Seule sa présence en filigranne est inscrite au programme de ce soir...

La **Sonate pour piano et violon op. 105** de Schumann est la première d'un groupe de trois partageant en commun une sombre tonalité mineur et un caractère passionné ; écrite en trois mouvements, elle ne dépasse guère le quart d'heure.

Pièce pour cymbalum solo est l'œuvre d'une jeune compositeur et arrangeur, Flora Thalassa, qui est la sœur du cymbaliste Cyril Dupuy et à la tête d'un ensemble de musiciens qui porte son nom.

La **Danse Slave n° 2**, op 46 d'Antonin Dvoràk est une *dumka* ou rêverie mélancolique inspirée de mélodies ukrainiennes au caractère dolent.

Ces **Danses Hongroises** auxquelles Brahms se refusa à donner un numéro d'opus considérant qu'ils s'agissait d'arrangements de thème folklorique et non d'œuvres à part entière, lui valurent l'inimitié de nombreux nationalistes magyars.

Les 7 **Danses Populaires Roumaines,** écrites par Béla Bartók en 1915 pour le piano à 4 mains, sont une guirlande de courtes pièces adaptées pour le violon par Zoltán Székely. Elles fournissent à l'interprète l'opportunité de faire briller son archet, et ici surtout, son Stradivarius 1719 dit « le Zahn » !

Les 3 **Fantasiestücke op. 111** de Schumann datant de 1851 portent la marque d'une agitation, d'une fièvre qu'une certaine mélancolie vient apaiser sans pour autant masquer la douleur d'un homme qui n'a plus que cinq ans à vivre.

Les **Six Sonates** pour violon d'Eugène Ysaÿe éditées en 1924 écrites dans la même tonalité, seraient chacune le portrait musical de leur dédicataire. Ysaÿe les a composées après avoir écouté un récital du violoniste hongrois Joesph Szigeti dans les Sonates de Bach... Jeu en doubles cordes, acrobatie polyphonique, l'écriture associe deux qualités difficiles à concilier, virtuosité et intériorité.

Habeñera et **Tzigane** de Maurice Ravel sont des pièces tout à fait inspirées par cette verve musicale populaire qui occupa tant les compositeurs au XIXe et XXe siècles.

" Ce que font les doigts, c'est du bricolage ; mais la musique qui a raisonné intérieurement parle à tous et survit au corps périssable."

ROBERT SCHUMANN

Mardi 22 juillet > 17 H
> 21 H

Manoir de Gonfreville

heures musicales

RÉCITAL DE VIOLON

ROBERT SCHUMANN
> SONATE N°1, OP. 105, violon & piano

FLORA THALASSA
> DANSE POUR DEUX, cymbalum solo

ANTON DVORAK
> DANSE SLAVE N°2, OP.46, violon & cymbalum

JOHANNES BRAHMS
> DANSE HONGROISE N°2, violon & cymbalum

BELA BARTOK
> DANSES ROUMAINES, violon & cymbalum
n°1 Allegro moderato n°2 Allegro n° 3 Moderato n° 4 Moderato
n° 5 Allegro n° 6 Maruntsel n° 7 Maruntsel

ROBERT SCHUMANN
> PHANTASIESTÛCKE, OP. 111, piano

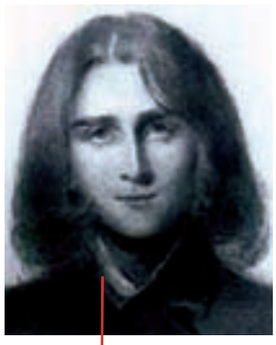
EUGÈNE YSAŸE
> SONATE, violon

MAURICE RAVEL
> HABANERA | TZIGANE, violon & piano

Informations pratiques:
3 éxécutants
Durée du concert : environ 1h 15 mn

LAURENT KORCIA VIOLON

Hélène DESMOULIN PIANO
Cyril DUPUY CYMBALUM



FRANZ LISZT (1811-1886)
Liszt à l'âge de 25 ans, 1836
Compositeur, pianiste et chef d'orchestre.
Né à Doborján (Hongrie,) actuellement Raiding en Autriche. Mort à Bayreuth.

« C'est le violon et la zimbala (cymbalum) qui constituent le principal intérêt de l'orchestre bohémien, le reste des instruments ne servant d'ordinaire qu'à doubler l'harmonie, à soutenir le rythme et à former l'accompagnement.»

FRANZ LISZT

GROUPE DE MUSICIENS TZIGANES
(vers 1850)
L' orchestre tzigane habituel comprend deux violons, un violoncelle et un cymbalum. Au XIXe siècle, les musiciens tziganes eurent leur entrée à la cour d'Autriche-Hongrie alors la première d'Europe, et le cymbalum commença à jouir dans l'Empire d'un engouement sans précédent.

De l'influence des musiques tziganes

Dans l'ouvrage qu'il a consacré, en 1859 aux musiques tziganes *Des bohémiens et de leur musique* (Editions Bourdillat - Paris) et qui est considéré aujourd'hui comme essentiel, Franz Liszt révèle son immense estime pour les musiciens tziganes. A l'intention d'une époque qui les connaissait mal, il se livre à une véritable reconnaissance aussi bien de leur talent de grands interprètes virtuoses que de compositeurs et de créateurs à part entière. C'est ce qui lui vaudra, post mortem, les foudres d'un Béla Bartok ou d'un Zoltan Kodaly et... dans la foulée d'une importante cohorte de musicologues et ce jusqu'au milieu du XXe siècle. Il faudra attendre les années 2000 pour que, dans son ouvrage *Les tsiganes de Hongrie* (Actes Sud, 2001), Patrick Williams, ethnologue et chercheur au CNRS, rende enfin justice aux écrits de Liszt. Force est de constater que Liszt a su, comme personne, réaliser une remarquable synthèse du fonctionnement culturel des tziganes à travers leurs parcours historiques aussi bien qu'à travers leurs errances géographiques. Il est parvenu à identifier très clairement les musiques des divers clans. Liszt a établi une distinction assez marquée entre les pratiques musicales des tziganes esclaves contraints aux plus dures corvées physiques et les pratiques de ceux qui, bien qu'étant toujours la propriété de châteaux ou monastères, ont été encouragés à se consacrer à leur art, ont été acceptés à la cour des princes et admis dans le cercle des notables. Dès sa tendre enfance, Liszt a écouté les musiciens tziganes de village. Plus tard il a assisté aux concerts de virtuoses tziganes prodigieux, notamment à celui d'un cymbaliste de grande renommée, Simon Banyak, qui le fascina. Ce virtuose reçut des mains de l'Impératrice Marie-Thérèse d'Autriche qu'il avait su émouvoir, un cymbalum entièrement en cristal. Séduit par la manière de jouer des tziganes, Liszt a voulu mettre ces couleurs et cette virtuosité dans ses œuvres écrites aussi bien que dans ses improvisations. Il fit entrer les œuvres tziganes dans le répertoire classique avec la série de *Rapsodies Hongroises* que l'on connaît mais il composa aussi certaines pièces spécifiquement pour le cymbalum : la *Rapsodie hongroise n°3*, le poème symphonique *La Bataille des Huns* (1862) et *Hungarischer Sturmmarsch* (1875). Ces œuvres classiques pour cymbalum, comme beaucoup des pièces d'inspiration tzigane écrites par les compositeurs du XIXe siècle gardent une coloration très folklorique. Il faudra une rencontre historique entre le virtuose hongrois Tzigane, Aladar Racs et Igor Stravinsky pour que le cymbalum fasse son entrée dans le monde de la musique moderne, dite sérieuse. Mais l'hommage demeure pour l'esprit visionnaire de Liszt !

LAURENT KORCIA

Parrainé dès son plus jeune âge par Pierre Barbizet et formé au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris par Michèle Auclair – elle-même disciple de Jacques Thibaud et de George Enesco –, Laurent Korcia a obtenu un Premier prix au CNSM de Paris et un Prix spécial *«for the most outstanding contribution to the College»* au Royal College of Music de Londres. Il remporte ensuite le Concours Paganini qui lui vaut de jouer sur le Guarnerius du maître, ainsi qu'un Grand prix au Concours Jacques Thibaud, le Premier grand prix au Concours International Zino Francescatti et le Concours Young Concert Artist de Londres. Laurent Korcia a reçu le titre de Chevalier des Arts et Lettres et a été nommé Soliste instrumental de l'année aux Victoires de la Musique 2002.
Ses enregistrements reçoivent les critiques les plus élogieuses. Il a reçu le Prix Georges Enesco de la SACEM et le Grand prix de l'Académie du disque Charles Cros. Il joue actuellement sur le Zahn, Stradivarius de 1719 qui lui est prêté par le groupe LVMH – Louis Vuitton-Moët-Hennessy. Il est considéré comme l'un des plus grands artistes de sa génération, une réputation qui, d'année en année, ne cesse de s'affirmer.

HÉLÈNE DESMOULIN

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

CYRIL DUPUY

Parallèlement au cymbalum qu'il étudie dès l'âge de huit ans dans la classe de Détlef Kireffer, il se forme aux percussions, à la musique de chambre et à la direction d'orchestre au conservatoire de Strasbourg. Marta Fabian, "la référence des cymbalistes" dans le domaine de la musique contemporaine, le remarque au concours Aladar Racz à Budapest et l'encourage. À 16 ans, il donne son premier récital au festival Musica de Strasbourg, puis, retenu par Lorin Maazel, il se produit de par le monde avec l'Orchestre Philharmonique de Vienne et d'autres formations prestigieuses. En 2000, Juventus le nomme jeune soliste européen.
Il est profondément reconnaissant aux compositeurs, chefs d'orchestres et interprètes qui lui accordent leur confiance et amitié, tels que, entre autres, les compositeurs Gilbert Amy, Henri Dutilleux, Graciane Finzi, György Kurtag, Michèle Reverdy, Flora Thalassa... ; l'Orchestre National de Lyon, l'Orchestre National de Radio France ; le groupe Tziganesh'ti, l'ensemble instrumental La Follia, le balafoniste Ba Banga...
Il garde pour objectif d'élargir le répertoire du cymbalum et de servir de son mieux la musique, avec pour devise : *Soli Deo Gloria*...

LE CYMBALUM
Instrument cordophone, Il fait partie de la famille des cithares et se joue à l'aide de baguettes.
On retrouve sa trace 3000 ans avant Jésus-Christ dans la région de l'Euphrate. Il est cité au verset 5, chapitre III du livre de Daniel dans la Bible. Variant par la forme et le nombre de cordes, il a été appelé : santour, santouri, Yang Qin, dulcimer, psaltérion, tympanon, cimbalom, zymbala... selon la culture et la région du monde où il a été joué.
Le cymbalum s'est répandu à travers le monde, en Afghanistan, Allemagne, Amérique, Angleterre, Cachemire, Chine, Europe Centrale, Grèce, Irak, Iran, Turquie...
Les fabricants de cymbalums d'aujourd'hui travaillent l'instrument avec un zèle consciencieux, à la mesure du regain d'intérêt dont il bénéficie.

Dôme de l'église Saint-Louis des Invalides
Jules Hardouin Mansart 1646-1708
Paris.

Charpentier composa peu d'œuvres instrumentales, mais certaines relèvent d'une grande originalité. Ainsi, la **Missa Assumpta est Maria *pour plusieurs instruments au lieu des orgues*,** dans laquelle les instruments (flûtes, hautbois, cromorne) sont choisis en raison de leur propriété à reproduire les divers registres de l'orgue français de l'époque, est un chef d'œuvre tout à fait unique en son genre, puisqu'en réalité, il n'existe aucune autre messe *instrumentale* du même type.

Le **Te deum en ré majeur** H 146 est l'un des quatre *Te deum* que Charpentier a écrit dans sa vie. Mais ce n'est pas n'importe lequel ; c'est celui qui contribuera à faire sortir le génial compositeur de l'oubli. Aujourd'hui c'est sans doute la pièce de musique française baroque la plus célèbre au monde. Surnommé le *Te Deum de l'Eurovision,* on en oublierait presque que c'est avant tout à la gloire de Louis XIV qu'il a été composé et pour célébrer l'éclatante victoire que celui-ci remporta à Steinkerque en 1692 ! Le prélude est composé dans le style des ouvertures des « tragédies mises en musique » : introduction lente et majestueuse, seconde partie rapide au traitement imitatif, parfois suivie d'une courte reprise de la première partie. La présence de tambours, trompettes et timbales donne un climat plus que militaire, franchement guerrier. Les autres grands *Te Deum* baroques, ceux de Lully et de Delalande, auront la même structure. Chez Charpentier, comme pour appuyer sur la symbolique du champ de bataille, le *Prélude* est joué sur des trompettes naturelles, sans pistons et les notes s'obtiennent en modulant le souffle et en obstruant l'ouverture avec la main. Dans le corps de l'œuvre, c'est la succession des versets qui permet une diversité de climats, comparable à celle de l'opéra. Climat solaire dans le *Te Deum laudamus* ; divin et céleste dans *Tibi cherubim et seraphim* ; majestueux voir monarchique dans le fameux *Pleni sunt caeli et Terra majestatis gloriae tuae* à double sens, tout comme le *Patrem immensae majestatis* ; plaintif dans *Salvum fac populum* et *Dignare Domine* ; joyeux et plein d'espoir dans *In Te, Domine, speravi*, large chœur entrecoupé par un bref passage de solistes très proche de l'écriture du chœur victorieux du *David et Jonathas*. Monument du baroque français, cette œuvre est aussi celle où la gloire de Dieu et celle du monarque ne font qu'une.

« Le Te Deum se célèbre à Notre-Dame de Paris, siège des célébrations qui ont lieu le même jour dans toutes les paroisses du royaume. Les drapeaux pris à l'ennemi sont pendus à la voûte. Des décors éphémères, des menuiseries somptueuses sont créées pour l'occasion. La fine fleur du royaume est présente en habits de cérémonie, le trajet vers la cathédrale permet au peuple d'admirer son monarque accompagné par la *Maison du Roy* en uniformes éclatants. La musique ne constituait qu'une infime partie du spectacle. Peintures, tapisseries, décorations éphémères, illuminations, le Te Deum est une véritable fête qui doit éblouir le peuple. »

PATRICIA RANUM
Music's fate in the Te Deum of February 8, 1687
in « Muse Baroque »

vendredi 25 juillet > 21 H

église abbatiale de Lessay

heures musicales

MARC-ANTOINE CHARPENTIER

> MISSA ASSUMPTA EST MARIA H. 513

Messe pour plusieurs instruments au lieu des orgues

> TE DEUM EN RÉ MAJEUR H. 146

` pour solistes, chœur, bois, trompettes, timbales, cordes, basse continue

1. Marche de timbales
2. Prélude
3. Te Deum laudamus 4. Te aeternum patrem 5. Tibi omnes angeli
6. Tibi Cherubim et Seraphim 7. Sanctus 8. Dominus Deus Sabaoth
9. Pleni sunt caeli et terra majestatis gloriae Tuae 10. Te gloriousos apostolorum
11. Te prophetarum 12. Te martyrum 13. Te per orbem
14. Patrem immensae majestatis 15. Venerandum Tuum 16. Sanctum quoque
17. Tu Rex gloriae 18. Tu Patris sempiternam 19. Tu ad liberandum
20. Tu, devicto mortis 21. Tu ad dexteram 22. Judex crederis
23. Te ergo quaesumus 24. Aeterna fac cum sanctis
25. Salvum fac populum tuum 26. Et rege eos 27. Per singulos dies
28. Dignare, Domine 29. Miserere 30. Fiat misericordia Tua
31. In Te, Domine, speravi.

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

LE CONCERT SPIRITUEL

HERVÉ NIQUET DIRECTION MUSICALE

Hanna BAYODI-HIRT	SOPRANO
Sophie BOYER	SOPRANO
François-Nicolas GESLOT	HAUTE-CONTRE
Romain CHAMPION	TÉNOR
Benoît ARNOULD	BASSE

Louis XIV et sa famille en 1711
par Nicolas de Largillière
The Wallace Collection, London.

LE GRAND MOTET VERSAILLAIS

Apparu au XIIIe siècle, le motet deviendra une composition de musique exclusivement sacrée deux siècles plus tard, sous l'influence de Guillaume Dufay. La langue vulgaire est alors remplacée par le latin et le nombre de voix augmenté jusqu'à correspondre à la définition donnée au XVIIe siècle par Sébastien de Brossard dans son *Dictionnaire de musique* : " *Composition de musique, fort figurée et enrichie de ce qu'il y a de plus fin dans l'art de la composition, à 1,2,3,4,5,6,7,8 et encore plus de voix ou de parties, souvent avec des instruments, (...) du moins avec une basse continue* ". Avant ce XVIIe siècle que Voltaire devait surnommer le *Siècle de Louis XIV*, il y eut de grands auteurs de motets, parmi lesquels il faut citer Andrea et Giovanni Gabrieli, Josquin Des Prés, Palestrina, Roland de Lassus, Tomás Luis de Victoria, Claudio Monteverdi, Heinrich Schütz, J.-S. Bach (les motets luthériens s'appuyant sur la langue vernaculaire).

Mais c'est au XVIIe siècle que le motet éclot véritablement en France et, en particulier, à la cour de Versailles. Il est alors divisé en deux grandes catégories, selon le degré de solennité de l'office fonction de la richesse de l'instrumentation et du nombre de chanteurs. Le motet simple, pourrait-on dire, et le *grand motet* appelé aussi *motet à grands chœurs*, qui est sans aucun doute le plus majestueux, voir le plus ostentatoire et pompeux. Beaucoup de musicologues sont d'accord pour affirmer que le *grand motet* relève de l'affirmation d'une identité nationale, de la création d'un genre véritablement français destiné à contrebalancer la prédominance de la musique italienne dans l'Europe du début du XVIIe siècle. Dans ce sens, le but est atteint puisque le *grand motet* est un genre exclusivement français. Bien que l'on attribue à Nicolas Formé l'origine du motet à double chœur sous Louis XIII, c'est bien Jean-Baptiste (de) Lully, *Sur-Intendant de la Musique de Sa Majesté*, qui en est le créateur inspiré. Mais, à sa grande désolation d'ailleurs, il ne sera pas le seul de son vivant, à l'illustrer puisque Marc-Antoine Charpentier, Michel-Richard Delalande et, au XVIIIe siècle, Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville en seront des défenseurs tout aussi inspirés. Le musicologue Jean Duron, repris par le magazine *Muse Baroque*, date de l'hiver 1664 la naissance du *grand motet* avec le célèbre *Miserere* pendant lequel Madame de Sévigné fondit en larmes ! Jean Duron écrit : « *C'est dans un contexte très particulier que Lully a écrit ce premier motet. Dans les années 1660, la question des "libertés de l'Eglise gallicane" est une nouvelle fois posée* ». Rappelons que le gallicanisme est ce courant qui revendiquait l'autonomie de l'Église et de la magistrature de France vis-à-vis de la centralisation du Saint-Siège, la séparation du temporel et du spirituel dans la lignée de la pensée de Machiavel. Un serpent de mer comme on dirait aujourd'hui puisque dans la *decretale per venerabilem* entérinée par le pape Innocent XIII en 1302, il est déjà clairement écrit que : *« Le Roy de France ne reconnoît pas de supérieur au temporel »*.

L'exécution de ce *Miserere* de Lully, fondateur du genre *grand motet*, a lieu précisément juste après la *Déclaration des Six articles du Parlement* demandant la nomination des évêques de France par le Roi, ce qui sera obtenu en 1682. Selon Jean Duron ce *Miserere* joué devant toute la Cour, montre *« un genre, un dessein inouï auparavant, à la mesure du souverain »* et l'invention de ce genre musical nouveau résonne comme une sorte de manifeste de l'affranchissement de la tutelle de Rome.

D'une façon générale, les grands motets mobilisent un vaste effectif. En réalité la totalité de la *Musique du Roy* c'est-à-dire *La Chapelle Royale* (chœurs et solistes, orgue et basse continue par quartiers de 50 musiciens), *La Chambre* (musique instrumentale de divertissements comprenant les « *24 (Grande bande) et les 21 (Petite bande) violons du Roy* » et la *Grande Ecurie* c'est-à-dire l'instrumentarium de la musique de cérémonie : violons, trompettes, bassons, fifres, tambours. L'œuvre elle-même se présente comme une sorte de *« chœur continu qui s'aère d'espaces moins brillants (...) fait d'ombres et de lumières* » (J. Duron). Le petit chœur répond au grand chœur dans un contrepoint d'une grande complexité de 5 à 10 parties réelles qui lui donne force et densité. Les passages pour solistes, très brefs semblent s'échapper du petit chœur. Mais ce qui fait la spécificité française du *grand motet* c'est l'imbrication des trois parties, chœurs, passages orchestraux et solistes, sous l'agencement des deux chœurs concertants. A cela s'ajoute, chez Lully, une couleur instrumentale qui lui est très spécifique privilégiant violons et hautbois.

Marie de Lorraine duchesse de Guise mécène de M.- A. Charpentier par C. Beaubrun

Louis de France, (dit Monseigneur ou Le Grand Dauphin) par Hyacinthe Rigaud en 1697

Élisabeth d'Orléans Duchesse d'Alençon dite Madame de Guise (1656-1696)

LE TE DEUM ET L'ÈRE BAROQUE

Grand motet par excellence, le *Te Deum*, ponctue la vie publique de l'ère baroque, célébrant mariages royaux, baptêmes princiers, guérisons royales, et surtout... victoires royales. Composé à la gloire de Dieu et du Roy, le *Te Deum* baroque n'hésitera pas à user de procédés très proches de ceux de l'opéra.

Ce rapprochement entre musique profane et musique sacrée sera à l'origine de nombreuses polémiques au sein même de la cour de Versailles. Car à l'origine, le *Te Deum* est une hymne chrétienne, titre abrégé du premier verset du texte *Te Deum laudamus* (Dieu, nous te louons). Dans les rites occidentaux, le *Te Deum* est chanté les dimanches et certains jours de fête dans le rite anglican, tandis que dans le rite latin, il est chanté tous les jours de l'année aux matines. Selon les pays, certaines coutumes locales en incluront même une exécution obligée à la fin de chaque baptême. Très tôt dans l'Histoire, au-delà de son usage dans l'office divin, le *Te Deum* va être employé comme hymne d'action de grâce liturgique dans toutes les circonstances particulières, *au choix et jugement de l'ordinaire du lieu*. C'est ainsi qu'une tradition commença à s'établir qui voulut que l'on chantât le *Te Deum* à la fin de chaque année civile ou en remerciement d'une faveur particulière comme l'élection d'un pape, la consécration d'un évêque, la profession d'un religieux ou pour la publication d'un traité de paix, pour un couronnement, pour la libération d'une occupation militaire et par extension, pour une victoire militaire. Le règne de Louis XIV n'aura pas son pareil pour transformer le sacré en spectacle, dût-il être martial ; la transformation du *Te Deum,* hymne liturgique, en spectacle à la gloire du roi s'inscrit dans un *« dévoiement généralisé de la musique sacrée »* pour reprendre l'expression utilisée par Madame de Maintenon.

D'ailleurs, confrontée quotidiennement elle-même au problème dans son *entreprise* de Saint-Cyr, elle ne cesse de combattre ce goût des religieuses et des élèves pour la musique. Elle fulmine contre *« cet écueil du chant dont aucune religieuse presque ne se sauve...»* et dénonce avec ironie cette façon *« de faire de son église un opéra, comme ont fait les filles de l'Assomption avec des désordres si scandaleux qu'il a fallu que M. le Cardinal de Noailles s'y soit opposé ».* Sur le même sujet, le musicologue normand Jean-Laurent Lecerf de La Viéville (1674-1707) écrivit dans *Comparaison de la musique italienne et musique française où, en examinant en détail les avantages des spectacles et le mérite des deux nations, on montre quelles sont les vraies beautés de la musique* (c'est le titre !) : *« Depuis quelques années, on loue des actrices qui derrière un rideau qu'elles tirent de temps en temps pour sourire à des auditeurs de leurs amis, chantent une Leçon du Vendredi Saint ou un motet à voix seule le jour de Pâques. On va les entendre à couvent marqué ; en leur honneur, le prix qu'on donne à la porte de l'Opéra, on le donne pour sa chaise à l'église... on bat des mains... et ces spectacles remplacent ceux qui cessent durant cette quinzaine ».* Selon d'autres récits de l'époque, on aura beau dénoncer, dans le sillage de Madame de Maintenon, cette pratique somme toute très italienne, de *« faire de son église un opéra »,* rien n'y fera ; la France devra d 'autant plus y souscrire que son Roi en personne encourage largement cette pompe et ces débordements très peu orthodoxes. Pour le *Te Deum* à Notre Dame, ce ne sont rien moins que l'Académie française et L'Académie royale de peinture qui sont chargées, par Louis XIV, des décors et de la mise en scène, peut-on dire dans ce cas, de la cérémonie. A l'opposé de cette royale pompe, Charpentier saura aussi composer en 1699, un petit *Te Deum* à 4 voix plein de ferveur, répertorié H 148.

TEXTE DU TE DEUM

Te Deum laudamus:
te Dominum confitemur.
Te aeternum patrem,
omnis terra veneratur.
Tibi omnes angeli,
tibi caeli et universae
potestates:
tibi cherubim et seraphim,
incessabili voce proclamant:
"Sanctus, Sanctus, Sanctus
Dominus Deus Sabaoth.
Pleni sunt caeli et terra
maiestatis gloriae tuae."
Te gloriosus Apostolorum
chorus,
te prophetarum laudabilis
numerus,
te martyrum candidatus
laudat exercitus.
Te per orbem terrarum
sancta confitetur Ecclesia,
Patrem immensae maiestatis;
venerandum tuum verum et
unicum Filium;
Sanctum quoque Paraclitum
Spiritum.
Tu rex gloriae, Christe.
Tu Patris sempiternus es
Filius.
Tu, ad liberandum
suscepturus hominem,
non horruisti Virginis uterum.
Tu, devicto mortis aculeo,
aperuisti credentibus regna
caelorum.
Tu ad dexteram Dei sedes,
in gloria Patris.
Iudex crederis esse venturus.
Te ergo quaesumus, tuis
famulis subveni,
quos pretioso sanguine
redemisti.
Aeterna fac
cum sanctis tuis in gloria
numerari.
Salvum fac populum tuum,
Domine,
et benedic hereditati tuae.
Et rege eos,
et extolle illos usque in
aeternum.
Per singulos dies
benedicimus te;
et laudamus nomen tuum in
saeculum,
et in saeculum saeculi.
Dignare, Domine, die isto
sine peccato nos custodire.
Miserere nostri, Domine,
miserere nostri.
Fiat misericordia tua,
Domine, super nos,
quemadmodum speravimus
in te.
In te, Domine, speravi:
non confundar in aeternum.

MARC-ANTOINE CHARPENTIER
(1643-1704)
Portait par Mr. Amboise
Compositeur français ; attaché simultanément au service de Marie de Lorraine, Duchesse de Guise et d'Elisabeth d'Orléans (1660 à 1688) ; maître de musique du collège Jésuite Louis-le-Grand et de l'église Saint-Louis (1688-1698), maître de musique de la Sainte-Chapelle du Palais (1698 à 1704)

« Charpentier a été un des plus savants et des plus laborieux musiciens de son temps, comme on peut le voir par la quantité de bons ouvrages qu'il a laissés. »

EVRARD TITON DU TILLET
Vies des Musiciens et autres Joueurs d'Instruments du règne de Louis le Grand (1732, 1743, 1755)

LOUIS XIV (1638-1715)
Par Charles Le Brun vers 1662
Roi de France et de Navarre, surnommé *Louis le Grand* ou le *Roi-Soleil*
Portrait en buste et en cuirasse.

Marc-Antoine-Charpentier fut presque complètement oublié jusqu'en 1953, date à laquelle le musicologue Carl de Nys redécouvrit son *Te Deum*. Ce fut un succès populaire immédiat grâce à son ouverture orchestrale qui servit et sert toujours d'indicatif à l'Eurovision et qui devint également l'hymne du Tournoi des six nations. À partir des années 1950, l'œuvre entier de Charpentier fut ainsi ressuscité par des musicologues et musiciens tels que Claude Crussard, Guy Lambert, et Jean-Claude Malgoire.

C'est dans le but de faire des études de peinture que Marc-Antoine Charpentier se rendit tout d'abord en Italie. Sa rencontre avec le compositeur Giacomo Carissimi en décidera autrement et ce sont des études de musique qu'il commence à Rome. En 1660, il revient à Paris et entre comme chanteur (haute-contre) et compositeur au service de Marie de Lorraine, princesse de Joinville, duchesse de Joyeuse et duchesse de Guise. Simultanément Charpentier est aussi au service d'Élisabeth d'Orléans (dite Madame de Guise) ce qui entretient un confusion dans les esprits d'aujourd'hui ; pour ces deux protectrices, il composera notamment *Les Arts florissants* et *Actéon*. En 1672, après la célèbre brouille entre Lully et Molière, ce dernier proposa à Charpentier de remplacer le célèbre Italien dans l'écriture de la musique des comédies-ballets au Théâtre-Français. C'est ainsi que Charpentier composa la musique des entractes de *Circé* et d'*Andromède*, ainsi que des scènes chantées dans *Le Malade imaginaire*. À la mort de mademoiselle de Guise en 1688, Charpentier fut employé par les Jésuites dans deux établissements parisiens. Il devient maître de musique du collège Louis-le-Grand, puis de l'église Saint-Louis, rue Saint-Antoine. C'est à cette époque qu'il composa la majeure partie de son œuvre sacrée. En 1698, Charpentier fut nommé maître de musique des enfants de la Sainte-Chapelle du Palais. Maître incontesté du *grand motet*, sa musique mélange volontiers les styles français et italien. Il a composé une œuvre colossale faite de musique sacrée dont 48 motets, 31 *Leçons de Ténèbres*, 83 psaumes, 4 Te Deum, 42 antiennes... mais aussi plusieurs opéras, des sonates, préludes pour orchestre, des noëls instrumentaux... M.-A. Charpentier est actuellement le compositeur baroque français le plus présent en concert et au disque, où la moitié de son œuvre a été enregistrée. Elle comprend 28 volumes de sa main, soit plus de 500 pièces classées par ses soins. Cette collection, connue sous l'appellation de *Mélanges*, est l'un des plus beaux ensembles de manuscrits autographes musicaux qui soit. Il a été acquis, en 1727, par la Bibliothèque Royale puis par la Bibliothèque nationale de France.

HERVÉ NIQUET

Après une formation complète de claveciniste, organiste, pianiste, chanteur, compositeur, chef de chœur et chef d'orchestre, il fait ses premiers pas en tant que chef de chant à l'Opéra national de Paris (1980). En 1987, il fonde *Le Concert Spirituel* avec lequel il explore depuis lors les répertoires de l'époque baroque, privilégiant le patrimoine français auquel il consacre la majeure partie de son énergie. C'est avec le même esprit de curiosité et de relecture du répertoire qu'il crée en 2002 à Montréal *La Nouvele Sinfonie*, orchestre canadien, dont la vocation est de défendre la musique baroque française en Amérique du Nord. En 2004, il est nommé chef et directeur artistique de l'orchestre symphonique *Beethoven Académie* à Anvers. En 2006, il crée un grand chœur symphonique régional en Languedoc Roussillon. Conservant une affection pour les musiques du XIXe siècle, Hervé Niquet est régulièrement invité à diriger chœurs et orchestres dans des ouvrages de Lesueur, Gounod, Chabrier, Offenbach, Berlioz, Franck, Dukas, Mendelssohn, Schumann. Depuis 2008, Hervé Niquet est chef associé et délégué aux relations artistiques du Palazzetto Bruzane à Venise (*Centre de musique romantique française*).

LE CONCERT SPIRITUEL

C'est en hommage à la première institution de concerts parisiens qu'Hervé Niquet choisit de baptiser cet ensemble créé en 1987 *Le Concert Spirituel* , y insufflant l'ambition, l'engagement, l'éclectisme et l'esprit d'équipe qui y régnait alors. Le Concert Spirituel est aujourd'hui devenu l'un des ensembles de référence dans l'interprétation de la musique baroque sur instruments anciens.

Il s'attache à redonner vie au grand répertoire français des XVIIe et XVIIIe siècles, mais aussi à Purcell, Bach, Handel, Mozart, Haydn et beaucoup d'autres... En vingt ans, Le Concert Spirituel s'est illustré dans les festivals les plus prestigieux en France et à l'étranger : Festival d'Ambronay, Bremen Musikfest, Boston Early Music Festival, Rheingau Musikfestival, l'Automne musical du Centre de Musique Baroque de Versailles, Festival de Beaune, Festival de Radio France et Montpellier, Festival de la Chaise-Dieu... Les grandes salles l'accueillent régulièrement comme le Concertgebouw à Amsterdam le Barbican à Londres, le Desingel (Anvers), l'Opéra Comique, la Salle Pleyel, le Théâtre des Champs-Élysées, le Théâtre du Châtelet et la Cité de la Musique (Paris) le Gulbenkian (Lisbonne), la Library of Congress (Washington)...

LES SOLISTES

Hanna BAYODI-HIRT intègre la classe de Glenn Chambers au Conservatoire de Paris dont elle sort diplômée en 2002. Remarquée par William Christie, elle chante tout d'abord avec *Les Arts Florissants*, puis fait ses débuts à la scène en 2003 à Caen et à New-York dans *Les Boréades* de Rameau.

Sophie BOYER est diplômée depuis Juin 2007 de la Guildhall School of Music and Drama de Londres, où elle vit et travaille, entre autres, avec Emma Kirby. Ses rôles d'opéra vont de *Pamina* à La Gouvernante (*The Turn of the Screw* de B. Britten).

François-Nicolas GESLOT a fait ses débuts dans le rôle du Chevalier de la Force (*Dialogues des Carmélites)* de Poulenc, au Palais Garnier. Il est membre de la troupe de l'Opéra Comique de Paris.

Romain CHAMPION a commencé à se produire avec le chœur Accentus puis en soliste. On a pu l'entendre sur scène notamment dans *Euridice* de J. Peri et dans l'*Europe galante* de A. Campra, dirigé par William Christie en 2005.

Benoît ARNOULD a rejoint le Concert Spirituel en 2001 et participé à de nombreuses productions de l'ensemble. En 2007/2008, il aborde le répertoire contemporain avec la création des *Sacrifiés*, opéra en 3 actes de Thierry Pécou.

Hanna BAYODI-HIRT

Sophie BOYER

François.-Nicolas GESLOT

Romain CHAMPION

Benoit ARNOULD

Le Concert Spirituel en résidence à Montpellier est subventionné par la DRAC Languedoc-Roussillon- Ministère de la Culture, la Communauté d'Agglomération de Montpellier, la Ville de Paris et le Sénat.
Le Concert Spirituel bénéficie du soutien de la Fondation BNP Paribas.
Depuis la création en 1987 du Concert Spirituel par Hervé Niquet, les docteurs Bru ont été les tout premiers à lui assurer un soutien indéfectible.
La fondation Bru créée en 2005 par Nicole Bru prend désormais le relais.

Cathédrale de Chartres. Détail de la charpente de couverture.
Architecte :Guy Nicot, architecte en Chef des Monuments Historiques. Entreprise : Eiffel C.M.1998
Chartres. France

Dong Ill Shin est né en 1974, en Corée. Il remporte le 1e prix du concours national de piano en Corée dès l'âge de 10 ans ! L'année suivante il fait ses débuts de concertiste avec orchestre. A 14 ans il découvre l'orgue et entreprend, dans cette discipline, des études musicales complètes à l'Université de Yon-sei, Séoul (Corée) où lui est décerné, en 1997, le diplôme de *Bachelor of Music*.

Il décide alors de poursuivre sa formation au Conservatoire National Supérieur de Musique de Lyon où il étudie l'orgue, l'harmonie, la fugue, l'analyse, la basse continue et l'improvisation. Il y remporte le Diplôme National Supérieur de Musique en 2000. Dong-Ill Shin décide alors de venir à Paris où, à partir de 2002, il suit le cycle de perfectionnement au Conservatoire National Supérieur de Musique. En 2004, il reçoit le diplôme d'artiste du Conservatoire de Boston (Etats-Unis).

Il est lauréat des concours internationaux de Tokyo, Prague, St Albans, et de l'American Guild of Organists *(National Young Artist Competition of Organ Performance*). Dans le domaine de l'orgue, ses professeurs ont été Dr Tong-soon Kwak, Jean Boyer, Olivier Latry, Michel Bouvard et James David Christie. Dong-Ill Shin s'est produit en France (Notre Dame de Paris, la Madeleine, Cité de la Musique), et dans de nombreux pays européens, aux Etats-Unis (Washington, New-York...), en Corée, au Japon...

Il a enregistré de nombreuses émissions de radios et TV dans ces différents pays.

Organiste-adjoint de l'église St-Martin des Champs à Paris, lors de son séjour parisien, il est actuellement organiste et directeur-adjoint de la musique de la First United Methodist Church à Hurst, Dallas (Texas), et enseigne l'orgue à la Texas Wesleyan University. Dong ill Shin est lauréat du Grand prix de Chartres 2007 d'orgue, dont il faut rappeler qu'elle est la plus haute récompense qu'un organiste peut espérer recevoir en France. Outre quelques grandes pièces du répertoire pour orgue dont le *Prélude et Fugue sur le nom de B.A.C.H.* de Liszt qu'il a inscrit au programme de ce soir, Dong ill Shin a aussi choisi de faire découvrir au public de Lessay une œuvre d'un compositeur contemporain vivant, Akira Nishimura (né en 1953), professeur au Tokyo College of Music, et membre du directoire de la Japan Federation of Composers.

Dimanche 27 juillet > 21 h

église abbatiale de Lessay

heures musicales

RÉCITAL D'ORGUE

JOHANN-SEBASTIAN BACH
> FANTAISIE ET FUGUE EN SOL MINEUR, BWV 542

ANTONIO VIVALDI
(Transcription J.-S. Bach)
> CONCERTO EN RÉ MINEUR

JOHANN-SEBASTIAN BACH
TOCCATA, ADAGIO ET FUGUE EN UT MAJEUR, BWV 564

FELIX MENDELSSOHN
> SONATE N°6

FRANZ LISZT
> PRÉLUDE ET FUGUE SUR LE NOM DE B.A.C.H.

AKIRA NISHIMURA
> VISION OF FLAME (1996)

Informations pratiques:
1 soliste
Durée du concert : environ 1h 30 mn

DONG ILL SHIN ORGUE
Grand Prix de Chartres 2007

Orphée et Eurydice par Paul-Alfred de Curzon.
Opéra de Paris. Palais Garnier. Plafond du foyer
1865-1875
Paris. France

Orphée et Eurydice est le 31e opéra de Christoph Willibald Gluck. C'est aussi son plus célèbre. Il existe en réalité trois versions différentes de cet opéra. L'œuvre originale, *Orfeo ed Euridice* a été créée à Vienne le 5 octobre 1762 sur un livret italien de Ranieri de Calzabigi, le rôle titre étant confié à un castrat. Lorsqu'il arrive à Paris, Gluck adapte son opéra aux possibilités de l'*Académie Royale de musique*, procède à de profonds remaniements de la partition et confie le rôle principal à un ténor. C'est la version donnée ici ce soir. Sous le titre *Orphée et Eurydice* et sur un livret traduit par Pierre-Louis Moline, elle remporte un triomphe à Paris le 2 août 1774. Le Cercle de l'Harmonie s'attache à révéler la spécificité française de cette version de 1774, et à retrouver les sonorités de cette fin du XVIIIe siècle français en adoptant les instruments et le diapason de l'Académie Royale (403Hz). Il existe enfin une troisième version, écrite par Hector Berlioz en 1859 pour permettre à Pauline Viardot de chanter le rôle d'*Orphée*. Cette version, très peu fidèle aux volontés du compositeur, a été chantée par de nombreuses altos et mezzo-sopranos dans une traduction italienne pendant un bon siècle ! Reconnaissons lui le mérite d'avoir contribué à maintenir ce chef-d'œuvre au répertoire.

Orphée et Eurydice se compose de 3 actes : après une ouverture enlevée, le rideau se lève à l'**acte I** sur une scène de déploration. Nymphes et bergers mènent avec *Orphée* les rites funéraires pour *Eurydice*. *Orphée* se lamente et reproche aux dieux leur cruauté. L'Amour lui révèle qu'il pourrait la ramener du royaume des morts grâce au pouvoir de la musique mais qu'il ne devrait pas la regarder avant qu'elle ne soit revenue dans le monde des vivants. À l'**acte II**, *Orphée* se trouve face à des démons et des furies lors de sa descente aux enfers. Ils les amadouent avec sa musique avant d'atteindre les Champs-Élysées, où dansent les *Ombres heureuses* et où il trouve *Eurydice*. À l'**acte III,** les deux époux remontent vers la terre mais *Eurydice* s'inquiète de l'indifférence d'*Orphée*. À l'écoute de ses reproches, il ne peut s'empêcher de se retourner. Elle expire dans ses bras. Orphée se plaint alors auprès de l'Amour, dans le célèbre *« J'ai perdu mon Eurydice »* et l'émeut au point qu'il ressuscite Eurydice. L'opéra s'achève par des célébrations dans le temple de l'Amour.
Un happy end très peu conforme à la mythologie !

ORPHÉE

J'ai perdu mon Eurydice,
Rien n'égale mon malheur.
Sort cruel, quelle rigueur!
Rien n'égale mon malheur,
Je succombe à ma douleur.
Eurydice... Eurydice...
Réponds-moi, quel supplice !
C'est ton époux fidèle;
Entends ma voix qui t'appelle...
J'ai perdu mon Eurydice, etc.
Eurydice... Eurydice...
Mortel silence, vaine espérance,
Quelle souffrance!
Quels tourments déchirent mon coeur!
J'ai perdu mon Eurydice, etc.

PIERRE-LOUIS MOLINE
Llvret d'Orphée et Eurydice (1774)

mardi 29 juillet > 21 h

église abbatiale de Lessay

heures musicales

CHRISTOPH-WILLIBALD GLUCK

ORPHÉE ET EURYDICE

Tragédie-Opéra en trois actes

Version parisienne, créée à l'Académie Royale de Musique le 2 août 1774 - Version de concert
Livret italien de Rainieri de Calzabigi (1762), adapté en français par Pierre-Louis Moline

ACTE I

PREMIÈRE SCÈNE : 1. Chœur (pasteurs et nymphes) : *Ah! dans ce bois tranquille et sombre.*
2. Récit (Orphée) : *Vos plaintes, vos regrets* **3.** Pantomime des nymphes et des bergers.
4. Chœur (pasteurs et nymphes) : *Ah ! dans ce bois* **5.** Récit (Orphée) : *Éloignez-vous* **6.** Ritournelle
DEUXIÈME SCÈNE : **7.** Air (Orphée) : *Objet de mon amour* **8.** Récit : *Eurydice, Eurydice, Ombre chère*,**9.** Air : *Accablé de regrets*. **10.** Récit : *Eurydice, Eurydice ! De ce doux nom tout retentit !*
11. Air : *Plein de trouble et d'effroi*. **12.** Récit : *Divinités de l'Achéron*
TROISIÈME SCÈNE :13. Air (Amour-Orphée) : *Si les doux accords de ta lyre* **14.** Air (Amour-Orphée) : *Dieux ! je la reverrais !* **15.** Air (Amour) : *Soumis au silence*
16. Récit (Orphée) : *Qu'entends-je ? qu'a-t-il dit ?* **17.** Presto

ACTE II

PREMIÈRE SCÈNE : 18. Introduction. 19. Chœur (Furies) : *Quel est l'audacieux ?* **20**. Danse des Furies **21.** Chœur (Furies) : *Que la peur* **22.** Air (Orphée) : *Laissez-vous toucher par mes pleurs* **23.** Chœur (Furies) : *Qui t'amène en ces lieux,* **24.** Air (Orphée) : *Ah ! la flamme qui me dévore* **25.** Chœur (Furies) *Par quels puissants accords* **26.** Air (Orphée) : *Quels chants doux et touchants* **28.** Danse des Furies
DEUXIÈME SCÈNE : **29-31.** Danses des Ombres Heureuses. **32.** Air (Eurydice & Chœur) : *Cet asile aimable et tranquille* **33.** Récit (Orphée) : Quel nouveau ciel **34.** Chœur (Héros & Héroïnes) : *Viens dans ce séjour paisible* **35.** Danse des Héros et des Ombres Heureuses **36.** Récit & Chœur (Héros & Héroïnes) : *Près du tendre objet*

ACTE III

PREMIÈRE SCÈNE : 38. Récit (Orphée-Eurydice) : *Viens, viens, Eurydice, suis-moi* **39.** Duo (Orphée-Eurydice) *Viens! Suis un époux* **40.** Récit (Eurydice) : *Mais d'où vient qu'il persiste à garder le silence ?* **41.** Air et Duo (Orphée-Eurydice) : *Fortune ennemie* **42.** Récit (Orphée-Eurydice) : *Tu m'abandonnes* **43.** Air (Orphée) : *J'ai perdu mon Eurydice* **44.** Récit (Orphée) : *Ah! puisse ma douleur …*
DEUXIÈME SCÈNE : **45.** Récit (l'Amour- Orphée) : *Arrête, Orphée !*
46 . Trio (Amour-Orphée-Eurydice) *Tendre amour, que tes chaînes…*
SCÈNE FINALE : 47. Ballet du Triomphe et de l'Amour. **48.** Air et Choeur (Amour-Orphée-Eurydice-Bergers & bergères) : *L'amour triomphe*. **49.** La danse retourne.

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

LE CERCLE DE L'HARMONIE

JÉRÉMIE RHORER

Topi LEHTIPUU	ORPHÉE
Maria Riccarda WESSELING	EURYDICE
Magali LÉGER	L'AMOUR

Orphée et Eurydice (détail)
Camille Corot 1861

LA RÉFORME DE L'OPÉRA SELON GLUCK

Orphée et Eurydice, surtout dans cette version de 1774, a souvent été considéré comme un manifeste des nouvelles théories de Gluck en matière de réforme de l'opéra. Mais en quoi consistent au juste ces théories ? Gluck les a exposées dans de nombreux documents dont la préface d'*Alceste* en 1767, l'épitre dédicatoire de *Paride ed Elena* en 1770 et dans quelques lettres qu'il adresse au *Mercure de France* en 1773, et à *La Harpe* en 1777.

La première réforme qu'il estime indispensable consiste dans un resserrement de l'action lyrique en trois actes au lieu de cinq et dans la suppression du prologue jugé *« inutile et artificiel »*. Le poème doit avoir une grande unité, une simplicité de lignes, une action vivante où se heurtent quelques caractères vigoureusement dessinés. Il faut choisir des *« passions fortes, de grandes images, et des situations tragiques qui secouent les spectateurs »*. Il importe de substituer « *aux descriptions fleuries, aux comparaisons superflues et aux descriptions sentencieuses et froides moralités, le langage du cœur (...) et un spectacle toujours varié ». Bien versifié le livret doit offrir d'adroits contrastes et contenir « de ces traits terribles et pathétiques qui fournissent au compositeur le moyen d'exprimer de grandes passions et de créer une musique énergique et touchante »*. Quelque talent qu'ait l'artiste créateur, *« il ne fera jamais que de la musique médiocre, si le poète n'excite pas en lui cet enthousiasme, sans lequel les productions de tous les arts sont faibles et languissantes »*.

La seconde réforme concerne l'ouverture. Elle n'est envisagée comme un simple portail d'entrée décoratif dans l'œuvre, mais comme une préparation directe au drame avec lequel elle doit faire corps. *« J'ai imaginé que la sinfonia devait prévenir les spectateurs de l'action qui est à représenter, et en former, pour ainsi dire, l'argument »*. En réalité, n'en déplaise à Gluck ce principe avait déjà été imaginé par Rameau dès 1748 dans *Zaïs*. Ce n'est pas, en tout cas, dans l'ouverture d'*Orphée*, assez banale et sans liaison avec l'action, que l'on en trouvera une illustration. On la trouvera par contre plutôt dans celle d'*Iphigénie en Aulide* qui prépare tant à l'atmosphère du drame que Wagner la jugera comme la plus achevée de Gluck : *« Le Maître a tracé ici en traits nobles et puissants l'idée principale du drame, et l'a personnifiée avec la clarté de l'évidence »*. Dans *Armide*, Gluck poussera cette logique jusqu'à supprimer la conclusion de l'ouverture en l'enchaînant directement à la première scène.

Mais la véritable *« révolution »*, pour employer le terme de Wagner, concerne le renouvellement de l'écriture des parties vocales et la coupe des airs, empreints de recherche de vérité scénique et en réaction contre l'emprise des chanteurs-virtuoses. Il faut dire que l'époque avait eu son saoul des surenchères acrobatiques musicales servies par la cohorte de castrats et des divas qui écumaient alors l'Europe. Gluck écrit : *« J'ai cru que le chant n'est dans un opéra qu'une substitution à la déclamation (...) Le dessin vocal doit toujours être guidé par l'expression la plus vraie, la plus sensible et par la mélodie la plus flatteuse (...) Ma musique ne tend qu'au renforcement de la déclamation de la poésie. C'est la raison pour laquelle je n'emploie point les trilles, les passages ni les cadences que prodiguent les Italiens »*. Nécessité donc de respecter le mouvement dramatique et de supprimer tout ornement superflu. *« Je n'ai donc pas voulu arrêter un acteur dans la plus grande chaleur du dialogue pour attendre une ennuyeuse ritournelle, ni couper un mot sur une voyelle favorable, pour faire parade dans un long passage de l'agilité de sa belle voix ou pour attendre que l'orchestre donnât le temps, par une cadence, de reprendre haleine »*. Le concert instrumental devrait se régler *« selon l'intérêt et la passion, et ne pas permettre qu'une coupure disparate dans le dialogue entre l'air et le récitatif vînt tronquer à contresens la période et interrompre mal à propos la force et la chaleur de l'action »*. Dans cette logique de la progression constante, le jeu scénique ne peut donc plus toujours s'accommoder des airs construits dans l'ancienne forme da capo. *« Je n'ai pas cru devoir glisser rapidement sur la seconde partie d'un air, qui peut être la plus passionnée et la plus importante, pour avoir l'occasion de répéter régulièrement quatre fois les paroles de la première, et finir l'air quand peut-être le sens n'est pas complet, pour donner au chanteur le moyen de faire voir qu'il peut varier capricieusement un passage d'autant de manières. (...) J'ai cherché à bannir tous ces abus contre lesquels depuis longtemps protestent le bon sens et la raison »*.

Ce sera donc l'exactitude dramatique qui guidera Gluck dans ses airs. Variété, souplesse, liberté de la coupe et du plan tonal attestent une recherche

Orphée aux enfers
par Paul Baudry
Palais Garnier
1874

Orphée
par Nicolas Poussin
version de 1649

Orphée et Eurydice
par Michel-Martin Drolling
(1820)

constante d'expression authentique de vie. Il suffit d'entendre les morceaux encore au répertoire des chanteurs pour s'en convaincre et, pour ce qui nous occupe, les plaintes déchirantes d'Orphée et la toujours touchante mélodie du « *J'ai perdu mon Eurydice* ».

Quant aux morceaux d'ensemble et aux parties chorales, Gluck va aussi leur faire subir leur révolution. Il les préfère « *expressifs, touchants et déclamés* ». Il abandonne les lourdes masses statiques de ces prédécesseurs pour de larges fresques lumineuses, à la fois sobres et vibrantes de passion. Cela donne d'inoubliables scènes de mouvement comme, dans *Orphée*, le premier ensemble « *Ah ! dans ce bois tranquille et sombre* », ou au second acte le tableau des Enfers avec les hurlements de Cerbère et les fulgurants « *Non !* » des Démons ou encore dans les Champs-Élysées, le murmure des Ombres Heureuses « *Viens dans ce séjour paisible* ».

Gluck va aussi affirmer un sens pictural inédit jusqu'alors dans les nombreux intermèdes symphoniques qui entrecoupent les péripéties du drame. Berlioz dans son *Grand Traité d'instrumentation* retiendra dans Orphée l'harmonieuse vision des Champs-Élysées à la fin du second acte tandis que la flûte soupire sa douce mélodie. Berlioz écrit : « *C'est d'abord une voix à peine perceptible qui semble craindre d'être entendue ; puis elle gémit doucement, s'élève à l'accent du reproche, à celui de la douleur profonde, qui crie d'un cœur déchiré d'incurables blessures, et retombe peu à peu à la plainte, au gémissement, au murmure chagrin d'une âme résignée* ».

Quant aux danses, Gluck veut aussi en réduire l'importance exagérément développée avant lui. « *Tout danse à propos de tout* » raillait, non sans raison, Rousseau. Dans Orphée, deux interventions dansées seront incorporées à l'action de façon plutôt vraisemblable : la *Danse des Furies* et la *Grande chaconne finale*.

En rupture complète encore avec ses prédécesseurs, Gluck va aussi élargir considérablement le domaine de l'instrumentation et de l'orchestration. Par ses trouvailles personnelles et son sens du timbre, il prépare la sonorité moderne. Il est le premier à enrober ainsi les personnages d'un halo instrumental et faire aussi directement participer l'orchestre à la vie dramatique. Berlioz écrit :

« *Les instruments parlent, en même temps que le chanteur, ils souffrent de ses souffrances, ils pleurent ses larmes* ». Mais en même temps Gluck réussit l'exploit d'alléger la matière sonore de l'orchestre. Ainsi encore noté dans la première version, le clavecin disparaît de la version française d'*Orphée* supprimant ainsi « *le ronronnement continu de la basse continue* ». Les timbres alors s'émancipent et trouvent une liberté favorable à leur mise en valeur. Jamais auparavant la flûte n'avait eu une sonorité aussi émouvante que dans le solo des Champs-Élysées d'*Orphée*. Selon Berlioz encore elle se prête « *à tous les mouvements inquiets de cette douleur éternelle, encore empreinte de l'accent des passions de la vie terrestre. Elle convient à l'expression de ce gémissement mille fois sublime d'une ombre souffrante et désespérée* ».

Enfin avec le traitement des cuivres, ses innovations marquent un tournant décisif dans la constitution de l'orchestre moderne. Il tire des cors des effets surprenants et introduit pour la première fois les trombones à l'Académie royale. Incontestable réformateur du théâtre lyrique, Gluck clôt l'époque classique de Lully et Rameau et ouvre la voie aux grands dramaturges du XIXe siècle Weber et Wagner. C'est précisément cette avance sur son temps que ne cessera de lui reprocher avec beaucoup d'âpreté, dans ses critiques, Claude Debussy, dont on ne peut pourtant pas dire qu'il était particulièrement en retard sur le sien !

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK
(1714-1787)
Par Joseph Duplessis
Compositeur allemand. A partir de 1752, chef de l'orchestre du prince de Saxe-Hildburghausen, puis maître de chapelle. A partir de 1759 , musicien du théâtre de la cour d'Autriche. Professeur de clavecin et de chant de Marie-Antoinette, future reine de France .

« Mme Denis, qui montre la musique à l'arrière-petite-nièce de Corneille, née chez nous, prétend que le chevalier Gluck module infiniment mieux que le chevalier Lulli, que Destouches et que Campra »
VOLTAIRE
Lettre à Mme Deffant, 12 août 1774

MARIE-ANTOINETTE (1755-1793)
Par Elisabeth Vigiée-Lebrun
Maria Antonia Josepha Johanna von Habsburg-Lothringen, Archiduchesse d'Autriche, princesse impériale, princesse royale de Hongrie et de Bohême, reine de France et de Navarre. Épouse de Louis XVI de Bourbon, roi de France. Sœur de Joseph II d'Autriche et de Léopold II d'Autriche.

Christoph Willibald Gluck était le fils d'un forestier du Haut-Palatinat bavarois, ancien militaire au service des princes de Lobkowitz. Il s'inscrit en 1731 à la faculté de philosophie de Prague sur les recommandations de son père mais c'est pour la musique qu'il montre des dispositions et apprend seul la guimbarde, instrument peu bruyant auquel il peut s'exercer en cachette. En 1734, il quitte la maison paternelle pour devenir musicien. C'est à Milan, où il arrive en 1735 et étudie sous la direction de Giovanni Battista Sammartini, qu'il fait jouer son premier opéra en 1741. En 1745 il arrive à Londres où Il fait la connaissance de Lord Middlesex, directeur de l'Opéra (alors encore au théâtre de Haymarket). Gluck y donne avec un certain succès en janvier 1746, *La Caduta de' Giganti*, puis, en avril, *Artamene*. Lors de ce séjour anglais, Gluck découvre la musique de Handel et se lie avec le compositeur Thomas Arne. Puis il quitte l'Angleterre et voyage pendant 3 ans, notamment à Dresde, Copenhague, Naples et Prague. En 1748, il fait jouer avec succès à Aix-la-Chapelle sa *Semiramide riconosciuta*, sur un livret de Métastase. Etabli à Vienne en 1750, il commence à arranger des opéras-comiques français pour le théâtre de la cour et à composer des divertissements italiens. Il fait la connaissance du poète Ranieri de' Calzabigi et du chorégraphe Gasparo Angiolini, et compose, avec eux, le ballet-pantomime *Don Juan*. En 1762, il compose l'opéra *Orfeo ed Euridice*, véritable manifeste qui engage la *« réforme de l'opéra »*. A partir de 1764, il écrit un opéra-comique, *La rencontre imprévue*, puis 2 ballets, puis 2 nouveaux opéras, toujours sur des livrets de Calzabigi, *Alceste* (1767) et *Paride ed Elena* (1770). Gluck décide alors d'appliquer ses théories à l'opéra français et, en 1774, il donna *Iphigénie en Aulide* et *Orphée et Eurydice*, version française de son opéra de 1762. C'est un triomphe en même temps que le point de départ d'une controverse avec les tenants de la musique italienne, menés par le compositeur Niccolò Vito Piccinni. Le différent éclate en 1777 avec *Armide*, qui fait suite à la version française d'*Alceste* (1776) suivi en 1779 par le plus grand succès de Gluck, *Iphigénie en Tauride*, et son plus grand échec : *Echo et Narcisse*. Admiré par ses contemporains, réussissant l'exploit de ne se brouiller avec personne, Gluck mit pourtant un terme volontaire à sa carrière. Il révisa *Iphigénie en Tauride* pour une version allemande mais renonça à se rendre à Londres où on le réclamait, et mourut, comblé d'honneurs et de richesses, en 1787 à Vienne. Il reste aujourd'hui l'un des compositeurs les plus importants de la période classique avec Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart et Carl Philipp Emmanuel Bach.

JÉRÉMIE RHORER

Né en 1973 Jérémie Rhorer entre à la Maîtrise de Radio France. Il entre en 1991 au CNSM de Paris et 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 bon nombre de leurs productions en tant que chef associé. Également compositeur, le Quatuor Psophos crée son quatuor *Le Spectateur Nocturne*. L'Académie des Beaux-Arts lui décerne le prix de composition Pierre Cardin. En 2005, dans le cadre du Festival de Pâques de Deauville, il fonde avec Julien Chauvin *Le Cercle de l'Harmonie*. Il enregistre 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-Elysées et à l'invitation du Centre de Musique Baroque, un concert instrumental au château de Versailles. Il est invité par l'Orchestre Philharmonique de Radio France pour un programme Mozart- Gluck.

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*. A la tête de cette formation et dans les murs de ce qui était le palais des Bourbons-Orléans, le Palais Royal, il fera entendre des œuvres majeures de son époque. 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 XVIIIe siècle. Défendant ardemment les plus grands chefs-d'œuvre de Mozart et Haydn, ils se sentent naturellement attirés par le répertoire français, et en particulier celui de la période charnière qui s'étend de l'Ancien Régime au Premier Empire. *Le Cercle de l'Harmonie* se développe à partir d'un engagement collectif de tous les musiciens. Pour cela, ils ont créé une formation construite autour d'un noyau de solistes fondateurs tous très engagés dans sa genèse et son développement. L'ensemble enregistre chez Virgin Classics avec une première parution en Janvier 2008.

LES ÉLÉMENTS

Notice biographique de cet ensemble se reporter p. 47

TOPI LEHTIPUU

Diplômé de l'Académie Sibelius en chant et direction de chœur, il fait ses débuts dans le rôle de *Tamino* avec J-C. Malgoire au Théâtre des Champs-Elysées. Mozart occupe une place centrale dans son répertoire, tout comme Monteverdi, Rameau et Handel. Il chante sous la direction de Christophe Rousset, René Jacobs, et William Christie dans *Les Paladins* de Rameau, Aux Etats-Unis, il a chanté Mozart et Stravinsky avec Esa-Pekka Salonen et l'Orchestre Philharmonique de Los Angeles.

MARIA-R. WESSELING

Elle obtient ses diplômes de chant à Berne et Amsterdam. Elle chante sous la direction de chefs tels P. Herreweghe, P. Eötvös, J. Lopez-Cobos, M. Minkowski. Elle fait ses débuts en 2006 dans le rôle-titre d'*Iphigénie en Tauride* à l'Opéra de Paris qui l'invite de nouveau pour une production d'*Orphée* avec Pina Bausch. Elle a enregistré des mélodies de l'Ecole de Vienne et un récital Handel. Elle chantera en 2007-2008 à Lyon dans notamment *La Vie parisienne*.

MAGALI LÉGER

Premier prix à l'unanimité au CNSM de Paris en 1999, a fait ses débuts dans *Philine* (*Mignon* de Thomas). Elle se produit également en concert.

Topi LEHTIPUU

Maria Riccarda WESSELING

Magali LEGER

En résidence à Deauville grâce au partenariat du Groupe Barrière, Le Cercle de l'Harmonie bénéficie du soutien de la Fondation Orange et du Groupe Swiss Life.

Dôme de l'église Sant'Ivo alla Sapienza
Contruite par Francesco Borromini entre 1642 et 1660
Rome. Italie

« Le Clavecin a dans son espéce un brillant, et une netteté qu'on ne trouve guère dans les autres instruments »

FRANÇOIS COUPERIN
(1668-1733)

Soutenu par la Ville de Caen, la Région Basse-Normandie et le ministère de la Culture, l'ensemble Les Cyclopes est en résidence au Musée des Beaux-Arts de Caen

Si la musique pour deux clavecins semble être aujourd'hui une rareté, il en allait différemment à l'époque baroque. Les somptueuses **Suites** de Gaspard Le Roux semblent l'indiquer car l'auteur nous précise le lien entre ces œuvres et le genre de la sonate en trio. François Couperin avoue même préférer interpréter sa propre musique de chambre à deux clavecins. La version que Jean-Philippe Rameau offre des **" Simphonies " des Indes galantes** est un autre témoignage éloquent du goût des clavecinistes français pour le duo, tant elle fait usage de tous les moyens d'expression propres au clavecin. La musique pour deux clavecins n'est cependant pas l'apanage des français. L'œuvre de Le Roux a très vite circulé en Allemagne et elle peut être à l'origine des duos pratiqués dans la famille Bach. Vers le milieu du 18e siècle, la musique de clavier est dominée par les fils de J.-S. Bach qui innovent dans divers styles. Ainsi la **Sonate pour 4 mains** de J.-Ch. Bach est l'un des premiers exemples d'un genre qui aura un grand succès au 19e siècle. Parmi ses fils, l'aîné Wilhelm Friedemann est resté par son style le plus proche du père et on imagine avec émotion, vers 1742 le concert à Dresde lors duquel J.-S. Bach interpréta en compagnie de son fils l'extraordinaire **Concerto en fa majeur**. Alliant virtuosité, richesse contrapuntique et sensibilité pré-romantique, ce concerto a longtemps été considéré comme une œuvre du père et a fortement impressionné Johannes Brahms qui en fut le premier éditeur.

Bibiane Lapointe a étudié d'abord le clavecin auprès de Scott Ross et de Mireille Lagacé. Elle obtient de l'Université de Montréal un Master en interprétation sous la direction de Réjean Poirier. Elle se perfectionne ensuite aux Pays-bas dans la classe de Ton Koopman.

Thierry Maeder a étudié l'orgue avec André Stricker et le clavecin avec Aline Zylberajch au conservatoire de Strasbourg. Après un premier prix interrégional pour les deux instruments, il poursuit ses études au conservatoire Sweelinck d'Amsterdam dans la classe de Ton Koopman.

Ensemble, ces deux instrumentistes baroques ont fondé *Les Cyclopes* qui a été invité dans de nombreux festivals européens comme le Festival Oude muziek d'Utrecht, le Festival de Radio-France à Montpellier, les festivals d'Ambronay, de Brescia, de Montreux....

vendredi 1er août> 21 H

église de canville-la-rocque

heures musicales

DU GRAND SIÈCLE À L'EUROPE DES LUMIÈRES

Simphonies de clavecins

GASPARD LE ROUX

> CINQUIÈME SUITE EN FA MAJEUR

1. Prélude 2. Allemande Grave 3. Courante 4. Chacone 5. Menuet 6. Double du Menuet 7. Double de la Basse 8 .Passepied

> SEPTIÈME SUITE EN SOL MAJEUR

1. Prélude 2. Allemande 3. Courante 4. La Bel-Ebat 5. La pièce sans Titre 6. Gigue

JEAN-PHILIPPE RAMEAU

> SUITE DES INDES GALANTES

1. Ouverture 2.Air Polonois 3. Musette en Rondeau 4. Menuet I et II 5. Gavottes pour les Fleurs I et II 6. Air pour les Esclaves affricains 7. Air 8. Rigaudons en Rondeau 9. Tambourins I et II 10. Chaconne

JOHANN CHRISTIAN BACH

> SONATE À 4 MAINS

1. Allegro con brio 2. Andante 3. Rondo Allegretto

WILHELM FRIEDEMANN BACH

> CONCERTO POUR 2 CLAVECINS

1. Allegro Moderato 2. Andante 3. Presto

Informations pratiques :
2exécutants
Durée du concert : environ 1h 30 mn

LES CYCLOPES

BIBIANE LAPOINTE CLAVECIN
THIERRY MAEDER CLAVECIN

Plafond de la Chapelle Sixtine (détail-moitié ouest)
Peint de 1508 à1512 par Michel-Ange
Cité du Vatican.

La chapelle Sixtine, est un haut lieu de l'histoire de la musique, même si l'introduction d'un orgue y est d'apparition récente. C'est justement cette absence d'orgue qui a forgé sa célébrité. En effet toute musique chantée sans accompagnement musical est dite *a capella* ce qui signifie en réalité *" à la façon du chœur de la chapelle Sixtine "*. C'est le cas de toutes les œuvres au programme de ce soir, dont beaucoup ont été écrites par Palestrina qui fut un musicien majeur de la chapelle, mais dont la plus célèbre est le **Miserere** composé en 1638 par Gregorio Allegri. Écrite pour 9 voix et chanté *a capella*, sa partition originale fut jalousement réservée au seul usage de la chapelle papale. Quiconque d'autre que le pape voulait l'entendre, devait se déplacer à Rome, le Vendredi Saint, seul jour où l'œuvre était publiquement exécutée. Transcrire ou jouer le *Miserere* ailleurs était puni d'excommunication. De nombreuses transcriptions supposées se mirent cependant à circuler dans les cours royales d'Europe, mais aucune n'atteignit jamais la qualité de celle qui se donnait à Rome. Le *Miserere* est écrit pour deux chœurs, l'un à quatre voix, et l'autre à cinq. L'un des chœurs chante une version simple du thème original de l'hymne et l'autre chœur, à quelque distance, en chante un commentaire orné. C'est un des meilleurs exemples du style polyphonique de la Renaissance désigné au XVIIe siècle comme *stile antico* ou *prima prattica*. On peut y déceler les influences combinées des écoles romaine (Palestrina) et vénitienne (Gabrieli). Selon de nombreuses lettres, c'est Mozart, âgé de 14 ans, qui a réussi le premier à retranscrire le mieux l'œuvre. Alors qu'il visitait Rome, avec son père, il eut la chance de pouvoir écouter le *Miserere* deux fois dans la même semaine. La première fois le Mercredi Saint et il en fit une transcription de mémoire le soir même. La seconde fois le Vendredi Saint, ce qui lui permit d'apporter quelques modifications. Le *Miserere* ainsi obtenu fut publié en 1771 à Londres et l'interdiction papale, désormais sans objet, levée. Mais... la version de Mozart n'incluait pas les ornements baroques qui avaient fait la renommée de l'œuvre. En 1831, Mendelssohn en fit une nouvelle transcription mais il faut attendre 1840 pour que Pietro Alfieri transcrive les ornementations manquantes. L'édition actuelle est un mélange de ces deux dernières transcriptions.

« Cette harmonie des siècles passés, venue jusqu'à nous sans la moindre altération de style ni de forme, offre aux musiciens le même intérêt que présentent aux peintres les fresques de Pompéi. Loin de regretter, sous ses accords, l'accompagnement de trompettes et de grosse caisse, aujourd'hui tellement mis à la mode par les compositeurs italiens (...), nous avouerons que la chapelle Sixtine étant le seul lieu musical de l'Italie où cet abus déplorable n'ait point pénétré, on est heureux de pouvoir y trouver un refuge contre l'artillerie des fabricants de cavatines ».

HECTOR BERLIOZ
Mémoires

mardi 5 août > 21 h

église abbatiale de lessay

heures musicales

MUSIQUES À LA CHAPELLE SIXTINE

PLAIN-CHANT
> DECORA LUX AETERNITATIS AUREAM

GREGORIO ALLEGRI
> KYRIE *(Missa Che Fa Oggi Il Mio Sole)*

GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA
> GLORIA *(Missa Papae Marcelli)*

GREGORIO ALLEGRI
> MISERERE

GIOVANNI FRANCESCO ANERIO
> MAGNIFICAT A 8

GIOVANNI FRANCESCO ANERIO
> AVE REGINA CAELORUM A 8
> STABAT MATER A 8

GREGORIO ALLEGRI
> CHRISTUS RESURGENS EX MORTUIS

JAMES MACMILLAN
> O BONE JESU
(commande du chœur composé en 2002, également donnée à la Chaise Dieu)

PLAIN-CHANT
> ASSUMPTA EST MARIA *(Antiphon For 2nd Vespers)*

GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA
> ASSUMPTA EST MARIA

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

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

THE SIXTEEN

EAMONN DOUGAN DIRECTION

GIOVANNI PERLUIGI DI PALESTRINA
Compositeur italien. (1526 -1594)
Directeur de musique de la basilique Saint-Pierre de Rome sous Jules III. Directeur musical de Saint-Paul-de-Latran, puis de Sainte-Marie-Majeure sous Paul IV

GREGORIO ALLEGRI
Prêtre et compositeur italien (1582-1652)
Membre du chœur de la Chapelle Sixtine de 1629 à 1652. Maître de Chapelle de la Chapelle Sixtine de 1650 à 1652

JAMES MACMILLAN
Compositeur écossais né en 1959
MacMillan mène une carrière internationale de chef d'orchestre. Il a été nommé en 2000 chef et compositeur en résidence du BBC Philharmonic Orchestra.
.

Giovanni Perluigi di Palestrina a commencé sa carrière de musicien en 1544 comme organiste de l'église principale de sa ville natale dont il porte le nom. En 1550, l'évêque de cette ville est élu pape sous le nom de Jules III. Impressionné par ses premières compositions (un livre de messes), il invite le musicien à le suivre au Saint-Siège où il le nomme directeur de musique de la basilique Saint-Pierre de Rome. Son livre de messes est le premier qui ait été composé par un italien, la plupart des compositeurs de musique sacrée en Italie à cette époque venant des Pays-Bas, de France ou d'Espagne. L'un des successeurs de Jules III, le pape Paul IV, ayant exigé la démission de tous les chanteurs ayant été mariés ou ayant écrit des œuvres profanes, ce qui est le cas de Palestrina, il quitte le Vatican pour prendre la direction musicale de Saint-Paul-de-Latran, puis de Sainte-Marie-Majeure. En 1571, il retourne à Saint-Pierre de Rome où il reste jusqu'à la fin de sa vie. Ayant épousé une riche veuve après avoir renoncé à devenir prêtre, il peut composer à profusion jusqu'à sa mort, à l'âge de 68 ans. Il est alors reconnu par tous les musiciens de son temps. Victor Hugo le considérera comme le père de toute la musique chrétienne. Il est inhumé à Saint-Pierre en 1594.

Gregorio Allegri étudie la musique, avec plusieurs de ses frères, auprès de Giovanni Maria Nanino, ami très proche de Palestrina, à la chapelle Saint-Louis des Français à Rome où il entre en 1591. Étant destiné à la carrière ecclésiastique, il obtient un bénéfice de la cathédrale de Fermo. Il y compose un grand nombre de motets et d'autres pièces de musique religieuse qui lui valurent d'être remarqué par le pape Urbain VIII qui l'engage dans le chœur de la Chapelle Sixtine. Il garde cette position de décembre 1629 jusqu'à son décès. Il y est élu Maître de chapelle en 1650. Les œuvres qu'il a écrites pour la Chapelle Sixtine sont dans la lignée des compositions de Palestrina, voire même dans un style encore plus épuré et, paradoxalement, lorsque l'on connaît la destinée de son *Miserere*, dans un style encore plus dépouillé de toute ornementation !

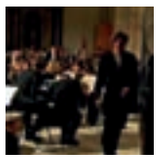
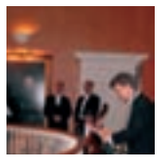
James MacMillan a obtenu un Doctorat de Composition à l'Université de Durham. Outre *The confession of Isobel Gowdie* qui a lancé sa carrière internationale aux BBC Proms de 1990, le catalogue de ses œuvres comprend le Concerto pour percussion *Veni, veni, Emmanuel* qui a été donné plus de 200 fois depuis sa création en 1992. Son carnet de commandes comprend des œuvres orchestrales pour le BBC Philharmonic Orchestra, le Los Angeles Philharmonic Orchestra et le NHK Symphony Orchestra...

EAMONN DOUGAN

Ce jeune ténor anglais a commencé ses études musicales comme choriste au New College d' Oxford. Il les a poursuivies à la Guildhall School of Music and Drama de Londres. En tant que chanteur et choriste, il se produit régulièrement en concert et enregistre au disque, avec les plus prestigieux ensembles vocaux britanniques actuels comme The Sixteen, dont il assume ce soir la direction musicale, I Fagiolini, The Gabrieli Consort, Ex Cathedra, Cardinall's Musick ou le célèbre Monteverdi Choir. En tant que soliste, il s'est produit principalement avec le City of Birmingham Symphony Orchestra, le Hanover Band, le Parley of Instruments et l'Academy of Ancient Music. Sur la scène lyrique, on a pu l'entendre notamment dans les rôles de Papageno (*La Flûte enchantée*), Masetto (*Don Giovanni*), Marullo (Rigoletto) et M. Gedge (*Albert Herring* de Benjamin Britten) ; Jupiter (*Thétis et Pélée*), Lion (*Pyrame et Thisbé*) et Gozanes (*Teraminta*) pour l'Opera Restor'd. Il donne aussi de nombreux récitals en soliste, dont le plus remarqué a été son interprétation récente de *Die Winterreise* de Schubert accompagné au piano forte par Gary Cooper. Il s'est aussi produit dans le cadre du Graham Johnson's Young Songmakers Almanac.

THE SIXTEEN

Après 28 années d'existence parsemées de nombreux spectacles et enregistrements (plus d'une centaine), cet ensemble fondé par Harry Christophers est aujourd'hui reconnu comme l'un des plus grands ensembles britanniques. Se composant à la fois d'un chœur et d'un orchestre jouant sur instruments d'époque, The Sixteen se caractérise par une immersion totale et passionnée dans la musique. La fougue et le talent de son chef et fondateur, Harry Christophers, ont établi pour cet ensemble une réputation d'excellence dans l'interprétation des chefs-d'œuvre de la Renaissance. De l'avis des spécialistes cet ensemble n'excelle pas uniquement dans cette seule période de l'histoire de la musique et sait porter un regard novateur aussi bien sur la musique baroque, le début de l'ère classique qu'une grande partie de la musique du 20e siècle. Parmi leurs plus grands succès récents, il faut citer leur interprétation du *Fairy Queen* de Purcell à Tel Aviv et à Londres, leur production de *King Arthur* de Purcell au Lisbon's Belem Centre, leur nouvelle production de *Il Ritorno d'Ulisse in Patria* de Monteverdi à l'opéra de Lisbonne et de *Incoronazionne di Poppea* de Monteverdi à l'English National Opera. Cet ensemble se produit sur les plus grandes scènes mondiales comme le Barbican Centre, le Concertgebouw d'Amsterdam, l'Opéra de Sydney, l'opéra de Tokyo, le Musikverein de Vienne. Il se produit aussi dans le cadre des BBC Proms, ou des festivals de Grenade, Lucerne, Istanbul, Prague et Salzburg. Au disque, ils ont reçu des récompenses telles que le *Grand Prix du Disque*, ou des *Schallplattenkritik*, le *Gramophone Award for Early Music*, le prestigieux *Classical Brit Award* en 2005. Plus récemment il a été nommé pour les *Grammy Award®*. Depuis plus de 6 ans, The Sixteen a décidé de créer son propre label discographique, *Coro*, sur lequel il a réalisé plus de 50 enregistrements. *Heroes and Heroines*, un disque portant sur les arias de Handel, a révélé la personnalité d'une mezzo-soprano telle que Sarah Connolly. Parmi leurs récents enregistrements, signalons *Musique de la Chapelle Sixtine* ou encore les *Cantates italiennes* de Handel et le *Requiem* de Fauré, enregistré en public en 2007. Le fait de se produire aussi bien en public que par le biais d'enregistrements en studio a permis à cet ensemble de développer un brillant catalogue qui s'étend de la musique de la Renaissance aux grandes œuvres de notre temps.

COMPOSITION DU CHŒUR

Sopranos
Julie Cooper
Sally Dunkley
Alison Hill
Kirsty Hopkins
Helen Neeves
Charlotte Mobbs

Altos
Ian Aitkenhead
William Missin
Benjamin Turner
Matthew Venner

Ténors
George Pooley
Tom Raskin
David Roy
Julian Stocker

Basses
Jonathan Arnold
Ben Davies
James Holliday
Timothy Jones
Georges Barthel,
Tami Krausz

Voûte de l'église abbatiale (détail)
du monastère Saint-Jean-Baptiste de Steingaden
Peinte entre 1740 et 1751
Bavière. Allemagne

S'il fallait dégager une grande caractéristique de la musique instrumentale de Telemann, on pourrait dire que son esthétique vise avant tout à procurer du plaisir aussi bien à l'interprète qu'à l'auditeur. Bien que non exempte de traits périlleux, sa musique instrumentale évite la virtuosité acrobatique et propose aux exécutants des passages dont la difficulté est adaptée à la technique de chaque instrument. Abandonnant par ailleurs les utilisations symboliques des instruments attachés aux circonstances de la vie de cour de son époque, Telemann emploie tous les instruments, les mêle, les agence, les fait dialoguer en exploitant leurs qualités sonores propres, se montrant ainsi tout à fait moderne. Ses concertos sont exactement bâtis sur ce modèle. Telemann est le musicien baroque chez lequel on trouve la plus grande diversité dans le choix et la distribution des solistes. Sur le plan de la structure, ils épousent le plus souvent les 4 mouvements alternativement lents et vifs de la *sonata da chiesa*. C'est de Torelli, de Corelli et d'Albinoni plus que de Vivaldi que Telemann s'inspire, ce qui est aussi le cas du Bach des *Concertos brandebourgeois* ou de l'*Ouverture en si*. Dans les concertos à plusieurs solistes que nous entendons ce soir, les solistes se distinguent de l'orchestre moins par une délimitation précise de leurs trames sonores que par une recherche parfois très poussée de timbres. Telemann, en effet, suit peu les nouveaux usages établis par Vivaldi : les passages solistes ne cherchent pas d'abord à s'opposer ou à se démarquer de façon purement virtuose des ritournelles et des tutti, et l'orchestre intervient souvent dans l'élaboration de leur matériau. D'après ce que Telemann écrit lui-même dans une de ses autobiographies, la composition de ses concertos n'aurait pas *« coulé de source »* et *« ils ne sont pas aussi réussis qu'il l'aurait souhaité »*. Lorsque l'on écoute ces merveilles, on reste stupéfait du degré d'exigence de ce musicien ! Ainsi L'**Ouverture en la mineur**, qui se présente comme la sœur jumelle de l'**Ouverture en si mineur** de Bach fait intervenir un instrument concertant. Après avoir développé le thème de la fugue du premier mouvement, dans trois longs divertissements, le soliste soit se produit en alternance avec l'orchestre, soit dialogue avec lui dans de véritables mouvements de concerto, prétexte à multiples subtilités mélodiques.

«Telemann était à son aise dans tous les styles, maîtrisant souverainement l'écriture française et l'italienne, qui paraissaient alors tellement contradictoires, et cela aussi bien dans la forme la plus pure que dans toutes les nuances qu'offrait leur fusion ».

NIKOLAUS HARNONCOURT

« Une composition qui renferme entre ses lignes des choses sorcières, c'est-à-dire quantité de passages difficiles, est presque toujours une corvée à exécuter, ce dont on s'aperçoit souvent rien qu'aux grimaces des musiciens ».

GEORG PHILIPP TELEMANN

vendredi 8 août > 21 h

église abbatiale de lessay

heures musicales

OUVERTURES BAROQUES

GEORG-PHILIPP TELEMANN

> QUATUOR PARISIEN N°6 EN MI MINEUR
pour deux violons flute et viole

1. Prélude 2. Gai 3. Vite 4. Gracieusement 5. Modéré

JOHANN-SEBASTIAN BACH

> CONCERT EN OUVERTURE EN MI MINEUR
pour flûte traversière, cordes et basse continue

1. Ouverture 2. Lentement 3. Rondeau 4. Sarabande 5. Bourrée I
6. Bourrée II 7. Polonaise 8. Double 9. Menuet 10. Badinerie

GEORG-PHILIPP TELEMANN

> OUVERTURE EN LA MINEUR
pour flûte à bec, cordes et basse continue

1. Ouverture 2. Lentement 3. Rondeau 4. Sarabande 5. Bourrée 1
6. Bourrée 2 7. Polonaise 8. Double 9. Menuet 10. Badinerie

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

CAPRICCIO STRAVAGANTE

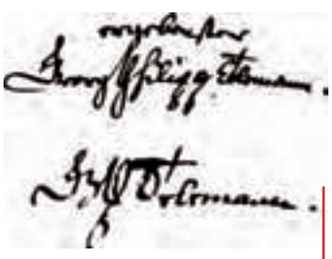
SKIP SEMPÉ

Julien MARTIN FLÛTE À BEC
Serge SAITTA FLÛTE TRAVESRSIÈRE

GEORG-PHILIPP TELEMANN (1681-1767)
par Georg Lichtensteger (c. 1745).
Compositeur allemand.
Kapellmeister à la cour de Sorau en Silésie.
Kantor à la cour du Duc Johann Wilhelm .
Kapellmeister d'à peu près toutes les cours de Saxe et de Thuringe.
Directeur musical de 5 églises de Hambourg.

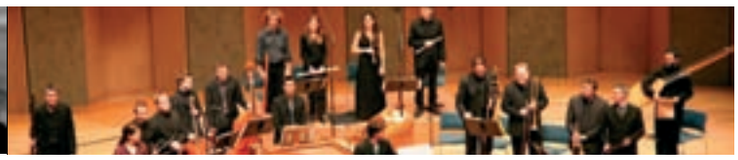
« Je serais peut-être devenu un plus habile instrumentiste si un feu trop vif ne m'avait poussé à connaître, en dehors des instruments à clavier, du violon et de la flûte à bec, le hautbois, la traversière, le chalumeau, la viole de gambe, etc... jusqu'à la contrebasse et au trombone basse.»

GEORG-PHILIPP TELEMANN
Autobiographie 1740



Les autobiographies de Telemann
Telemann a rédigé trois autobiographies en 1718, 1729 et 1740. Il le fit à la demande de Johann Mattheson et de Gottfried Walther, qui avaient besoin de renseignements pour leurs ouvrages théoriques

Georg Philipp Telemann est né en Prusse, à Magdeburg (actuellement en Allemagne) dans une famille de pasteurs luthériens érudits. Très tôt dans sa jeunesse, il manifeste des talents musicaux auxquels sa mère, devenue veuve en 1685, cherche à s'opposer fermement, hantée par l'infériorité du statut social des musiciens. Cependant Telemann s'obstine et, sans jamais prendre un seul cours de musique, écrit son premier opéra *(Sigismundus)* à l'âge de 12 ans. En 1701, il s'inscrit à l'Université de Leipzig pour étudier le Droit et, sous la pression de sa mère, s'engage à ne plus s'occuper de musique. Cependant, le choix de la ville de Leipzig, alors capitale de la musique moderne, n'est pas un hasard. Et d'autant moins qu'en chemin, il s'arrête longuement à Halle pour y rencontrer Georg Friedrich Handel, alors âgé de seize ans avec lequel il noue une amitié qui durera toute la vie. Dès l'année qui suit son entrée à l'Université, il forme un orchestre composé de 40 étudiants mélomanes, le Collegium Musicum *(cf. Café Zimmermann page 10)*.
Contrairement à d'autres orchestres amateurs, le Collegium Musicum survivra, sous le même nom, après le départ de Telemann et, sous la direction de Johann-Sebastian Bach, aura une grande influence sur la vie musicale de la ville. Essentiellement autodidacte dans le jeu de nombreux instruments, Telemann occupa divers postes dans des églises et des orchestres privés de Leipzig, Sorau et Eisenach jusqu'en 1721, année où il s'installa à Hambourg. Compositeur des plus prolifiques, Telemann laisse une œuvre importante à mi-chemin entre le style du haut baroque, dont les compositions de Johann-Sebastian Bach sont les plus représentatives, et le style des débuts de l'époque classique, dont les œuvres de Carl-Philipp-Emmanuel Bach ou de Gluck, forment des exemples caractéristiques. Une partie de son talent réside dans la faculté qu'il eut à combiner le contrepoint conventionnel du baroque avec la grâce de la mélodie italienne et la richesse de l'orchestration française (par laquelle il fut largement influencé) tout en élaborant - ce qui tient du tour de force -un style authentiquement allemand. L'œuvre de Telemann comporte 40 opéras, 44 passions, 12 cycles annuels de cantates, de nombreux oratorios, une quantité de mélodies et une profusion d'œuvres instrumentales (concertos et ouvertures) qui firent de lui l'un des compositeurs les plus populaires de son temps. Après sa mort, il sombra dans un oubli à la mesure de sa notoriété, oubli qui se prolongea jusqu'aux années 1930. Ajoutons enfin que Telemann fut compositeur certes, mais aussi imprimeur et éditeur de sa propre musique, qu'il distribua sous forme d'abonnement, devenant ainsi un précurseur du copyright.



SKIP SEMPÉ

Il a grandi à la Nouvelle-Orléans et a étudié la musique, la musicologie, l'organologie, et l'histoire de l'art aux Etats-Unis à l'Oberlin Conservatory. Il a complété sa formation en Europe avec Gustav Leonhardt à Amsterdam. Son jeu si personnel au clavecin, son sens de la musique et de l'interprétation furent très vite remarqués par Reinhard Goebel et William Christie qui l'encouragèrent à rester en Europe et à s'engager dans sa propre redécouverte d'un répertoire plus ou moins connu allant de 1500 à 1750. Comme soliste, Skip Sempé s'est attaché à développer au clavecin un magnifique sens du toucher et une oreille qui lui permettent d'obtenir toutes les variations de sonorités de l'instrument. Ses récitals, de Seattle à Tokyo, ainsi que ses masterclasses pour clavecin ont partout reçu un accueil très enthousiaste.
A la tête de Capriccio Stravagante, Skip Sempé réalise la rare symbiose d'un directeur musical sans concession et d'un interprète virtuose au talent recherché. Constamment demandé pour enregistrer, il a succédé à Gustav Leonhardt chez Deutsche Harmonia Mundi et à Jordi Savall chez Astrée avant de créer en 2006 son propre label Paradizo, voulant ainsi clairement afficher sa démarche musicale personnelle.

CAPRICCIO STRAVAGANTE

Fondé en 1986 par Skip Sempé, cette formation, qui comprend de trois à trente musiciens, réunit les meilleurs musiciens européens, américains et canadiens du moment.Les musiciens partagent un attachement individuel et collectif à une liberté d'expression illimitée, une sonorité instrumentale remarquable et à l'excellence sur le plan vocal. Leur succès est le résultat d'une sélection rigoureuse par Skip Sempé d'artistes uniques dans leur spécificité instrumentale ou vocale, dont il est le catalyseur. Virtuosité audacieuse, contact avec le public, charme et spontanéité du tempérament latin, sont essentiels dans l'interprétation du répertoire Renaissance et baroque.
Le calendrier de l'ensemble compte une vingtaine de concerts par saison au Wigmore Hall (Londres), au Concertgebouw d'Amsterdam, à l'Opéra Royal de Versailles, à la Villa Médicis à Rome, au Charlottenburg Palace à Berlin, aux festivals d'Aldeburgh, d'Aranjuez, de Barcelone, de Montpellier, d'Ambronay, Montreux, du Schleswig-Holstein, de Brême, Berkeley, Boston, Utrecht, Lufthansa de Londres, Leipzig Bach Festival et Styriarte Festival de Nikolaus Harnoncourt à Graz, au Théâtre de la Ville à Paris, à la Cité de la Musique salle Pleyel, à la salle Gaveau, à Bozar (Bruxelles), au Palais de la musique d'Athènes ...

SERGE SAITTA

Après ses études musicales et universitaires à Lyon, il aborde la flûte traversière baroque avec Pierre Séchet au CNR de Créteil. Puis il se perfectionne auprès de Barthold Kuijken au Conservatoire Royal de Bruxelles. Depuis 1989, Serge Saitta participe en qualité de flûte solo aux projets des Arts Florissants, dirigés par William Christie. Il collabore aussi avec Marc Minkowski, Sigiswald Kuijken...
Il concentre ses activités pédagogiques en région Rhône-Alpes C.N.S.M. de Lyon et Haute École de Musique de Genève.

JULIEN MARTIN

Il a étudié dans l'Europe entière, notamment au CNSM de Lyon, dans la classe de Pierre Hamon, où il a obtenu le Diplôme National d'Études Supérieures de musique.
Il a également travaillé avec Walter van Hauwe au Conservatoire d'Amsterdam, Pedro Memelsdorff à la Civica Scuola de Milan et Lorenzo Alpert au Centre de Musique Ancienne de Genève. Il s'est forgé une solide réputation grâce à ses exécutions charismatiques surinstrument « originel » d'un répertoire qui va du Moyen-Âge au Baroque.

Serge SAITTA

Julien MARTIN

LES MUSICIENS
Sophie Gent
Tuomo Suni
Marta Paramo
Rebecca Rosen
Josh Cheatam
Julien Martin
Serge Saitta
Skip Sempé

Capriccio Stravagante bénéficie du soutien financier pluriannuel d'une fondation privée, administrée via *Early Music America*

Voûtes de l'église abbatiale de Saint-Germer de Fly
Panoramique abside et croisée du transept
1150-1160.
Saint-Germer de Fly (Oise). France

« L'improvisation n'est pas un abandon. ...Il faut qu'elle soit le résumé d'un songe ancien et une ouverture sur l'avenir du langage. Il semble que l'improvisateur, le dormeur éveillé, aille à l'origine du langage musical, à ce point initial où le silence de l'être s'ouvre sur l'humanité du langage »

DOMINIQUE PRESCHEZ

Dominique Preschez a poursuivi ses études musicales à la Schola Cantorum de Paris, dont il est lauréat. Les enseignements reçus, entre 1968 et 1972, de Jean Langlais (interprétation et l'improvisation à l'orgue), de Germaine Tailleferre (harmonie), de Yvonne Desportes (contrepoint), et Michel Guiomar (musicologie), l'ont conduit à travailler la composition avec Henri Sauguet. Titulaire du Grand-Orgue de Saint Augustin de Deauville depuis 1994, il se consacre aujourd'hui à la composition et à l'orgue. Il a donné en France et à l'étranger, près de 900 concerts en tant qu'interprète et improvisateur. Son talent explose, sans nul doute, dans les improvisations, art qu'il maîtrise admirablement et qu'il affectionne particulièrement. Artiste « pluridisciplinaire », et volontiers éclectique, il est titulaire d'une maîtrise de Lettres classiques (Université Paris VIII) et a publié de nombreux ouvrages - romans, poésies, essais et théâtre - (éditions Seghers/Laffont, Fata Morgana...). Il est aussi traducteur (*Yadollah Rayaï* traduction du persan aux Editions l'Œil Ecoute, 1994), conteur ou conférencier.

Thierry Caens suit des études musicales au CNSM de Paris dans la classe de Maurice André. A 17 ans, il est reçu Trompette Solo à l'Orchestre de Lyon et en 1980 devient Cornet Solo de l'Orchestre de l'Opéra de Paris. Fondateur du Concert Arban, il est actuellement directeur musical des « *Cuivres Français* » et joue en trio avec André Cazalet, cor et Michel Becquet, trombone. Se consacrant principalement à sa carrière de soliste, il enseigne au CNR de Dijon et, depuis 2003, est professeur de trompette et musique de chambre au CNSM de Lyon. Thierry Caens se caractérise aussi par une curiosité extrême et une authentique ouverture d'esprit qui le conduisent à se confronter aux univers les plus variés. Il est arrangeur, compositeur et directeur artistique de la Camerata de Bourgogne, et travaille pour le cinéma (Cyrano de Bergerac), la chanson (Lambert Wilson), le jazz (Martial Solal) et multiplie les rencontres avec des musiciens d'horizons divers de Brigitte Fontaine à Nelson Freire. Depuis 1997, il est *sound designer* pour le groupe J. A. Musik et contribue à l'élaboration des trompettes B&S. En avril 2006 il a publié *3e Souffle* enregistré avec l'Orchestre National de Lyon dirigé par Michel Plasson.

dimanche 10 août > 21 h

église abbatiale de Lessay

heures musicales

RÉCITAL EN DUO

GEORG FRIEDRIC HANDEL

> SUITE DE WATER MUSIC

> CONCERTO EN FA MAJEUR N°13 (ORGUE)

GIULIO CACCINI (1545-1618)

> AVE MARIA

VIVALDI-BACH

> CONCERTO EN LA MINEUR (ORGUE)

FRANCK MARTIN (1890-1974)

> SONATA AL POSTCOMMUNION

DOMINIQUE PRESCHEZ

> AINSI VAISRANAVA

W.A. MOZART

> ANDANTE (ORGUE)

GABRIEL FAURÉ

> PAVANE

DOMINIQUE PRESCHEZ

> IMPROVISATION (ORGUE)

VIVALDI-BACH

> CONCERTO EN RÉ MAJEUR

Informations pratiques:
2exécutants
Durée du concert : environ 1h 20 mn

THIERRY CAENS — TROMPETTE

DOMINIQUE PRESCHEZ — ORGUE

Coupole de l' Église abbatiale du Val de Grâce
La gloire du Val de Grâce
peinte par Mignard de 1663 à 1665
Architectes entre 1624 et 1669 :
Mansard, Le Mercier, Le Muet, Le Duc
Paris. France.

La **Messe de Requiem** de Jean Gilles est une œuvre emblématique du baroque musical français. Sa notoriété qui lui a permis d'être exécutée régulièrement en France jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, lui a assuré, du fait de cette régularité même d'exécution, une postérité légitime. Les circonstances de sa composition lui ont également conféré une dimension dramatique propice à l'élaboration d'une véritable légende, dont l'origine est relatée par A. J. Labbet de Morambert dans *Sentiment d'un harmoniphile sur différents ouvrages de musique*, (cf. page 44). La version qui est proposée ce soir, tente de se rapprocher au mieux de la version de Gilles, bien que le manuscrit original ait été perdu. Plusieurs principes ont guidé les interprètes. Tout d'abord la confrontation de sources différentes provenant entre autres de la Bibliothèque Nationale, de la Bibliothèque de Bordeaux, et d'un manuscrit privé lyonnais. Ensuite l'étude des archives de la Ville de Toulouse qui fait apparaître les noms des musiciens employés à Toulouse autour de l'année 1700, afin de reconstituer une nomenclature instrumentale vraisemblable. Enfin, le respect des règles d'interprétation historique : tempi en fonction des indications de mesure et du texte, articulation proche de la prosodie, inégalisation de certaines valeurs rythmiques, ornementation, prononciation du latin à la française, diapason français à 392 Hz avec un tempérament ancien inégal. Le souci de rendre le discours à la fois simple et raffiné a toujours guidé les interprètes, le style de Gilles, teinté d'italianisme provençal, étant naturellement chantant et dansant. Le Requiem de Gilles a été exécuté pour la première fois aux funérailles du compositeur lui-même, puis à celle de Rameau en 1764, puis de Louis XV en 1774, et partout en France où un notable souhaitait un service remarquable. Pour cette raison, de nombreuses, copies plus ou moins fidèles de l'œuvre, parfois remaniée se trouvent dans les bibliothèques. Certaines versions données encore aujourd'hui reflètent souvent ces mutations (*Carillon* de Corrette, parties de timbales introductives, cors ou trompettes). Jean-Marc Andrieu en supprimant ces ajouts et en voulant s'approcher au plus près des intentions du compositeur, nous invite donc ce soir à une véritable rédécouverte de ce chef-d'œuvre.

« Deux raisons essentielles au succès de ce requiem dans le temps : d'abord, c'est une œuvre d'une indéniable qualité artistique, d'une grande profondeur expressive et d'une spontanéité mélodique attachante. D'autre part, les circonstances de sa création, presque romanesques, ont contribué à sa notoriété, d'autant plus que Gilles, mort jeune, aspirait à une brillante carrière ».

JEAN-MARC ANDRIEU
Interview «Muses Baroques »
Février 2008

mercredi 13 août > 21 h

église abbatiale de lessay
ABBATIALE DE LESSAY

heures musicales

JEAN GILLES

MESSE DE REQUIEM

Messe des morts

1. INTROÏT
2. KYRIE
3. GRADUEL
4. OFFERTOIRE
5. SANCTUS
6. BENEDICTUS
7. AGNUS DEI
8. POST COMMUNION

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

LES PASSIONS ORCHESTRE
LES ÉLÉMENTS CHŒUR

JEAN-MARC ANDRIEU

ANNE MAGOUËT	DESSUS
VINCENT LIÈVRE-PICARD	HAUTE-CONTRE
ROBERT GETCHELL	TAILLE
ALAIN BUET	BASSE

Atala au tombeau
par Anne Louis Girodet de Roussy-Trioson
dit Girodet (1808)
Musée du Louvre. Paris © F.R.

ORIGINE DE LA LÉGENDE DU REQUIEM

Elle se trouve dans le récit qui est fait des circonstances de sa composition par Jean Gilles dans l'ouvrage de A. J. Labbet de Morambert *Sentiment d'un harmoniphile sur différents ouvrages de musique* publié à Amsterdam en 1756 :

« De toutes les messes de Requiem, celle de Gilles a toujours été regardée comme la meilleure. Son origine, suivant ce qu'on en rapporte est assez singulière. Gilles était maître de musique de Saint-Étienne de Toulouse. Deux conseillers au Parlement de cette ville moururent à peu de distance l'un de l'autre, ils laissèrent chacun un fils. L'amitié la plus étroite les ayant liés dès leur jeunesse, ils convinrent entre eux de se joindre pour faire à leurs pères un superbe service. Comme ils voulaient que tout réponde à la grandeur de leur projet, ils allèrent trouver Gilles qui s'était acquis par plusieurs beaux motets la réputation d'un très habile homme. Après lui avoir communiqué leur dessein, ils l'engagèrent à composer une nouvelle Messe de Requiem, ne trouvant pas celle que l'on avait coutume d'exécuter assez belle. Gilles demanda six mois ; ce temps lui fut accordé. On lui promit de le bien récompenser ; et pour l'encourager à faire de son mieux, on lui donna en attendant dix louis d'or d'avance. Gilles ayant fini de composer sa messe, rassembla tous les musiciens de la ville pour en faire la répétition ; il y invita les meilleurs maîtres de musique des environs, entr'autres Campra et l'Abbé Madin. Ceux qui l'avaient commandée ne furent pas oubliés. L'ouverture et l'introïte furent trouvées admirables, et l'offertoire, ainsi que le reste de la messe reçut des applaudissements. Mais, comme la plupart des jeunes gens sont bientôt distraits de leur chagrin, par la foule des plaisirs qui les environnent, les deux jeunes conseillers, qui avaient déjà sans doute oublié leurs pères, changèrent d'avis et se dédirent. Gilles en fut si piqué, qu'il s'écria « Eh bien ! Elle ne sera exécutée pour personne, et j'en veux avoir l'étrenne ». En effet, la mort l'ayant enlevé à la fleur de son âge, tous les musiciens de la ville se joignirent à ceux du chapitre pour lui rendre les derniers devoirs, et sa Messe de Requiem, que l'on trouva manuscrite dans ses papiers, fut exécutée pour la première fois ».

Les funérailles de Gilles eurent lieu au mois de février 1705. Après cette première exécution, certains pensent que l'œuvre est réapparue pour la première fois au Concert Spirituel, programmé parmi les toutes premières œuvres données en ce lieu, c'est à dire dès les années 1730. Ce qui est certain, c'est que l'œuvre restera à l'affiche pendant 32 ans ! Un record. De nombreuses transcriptions et adaptations ont été faites par la suite au gré du talent des musiciens et chanteurs à qui l'on commandait de donner ce Requiem. Les archives gardent aujourd'hui principalement trace de 2 modifications notables. La première est apportée d'abord en 1764 par Michel Corrette qui y a adjoint un carillon, et une partie de timbale assez martiale en ouverture. Cet ajout fut opéré vraisemblablement à l'occasion des funérailles de Rameau qui ont lieu cette même année. Michel Corette, coutumier des adaptations, est d'ailleurs aussi l'auteur d'une très curieuse transformation du *Printemps (Les 4 Saisons)* de Vivaldi en psaume pour chœur et orchestre. C'est dans cette même version de Corette que le *Requiem* de Gilles fut exécuté dix années plus tard, à l'occasion des funérailles de Louis XV, en 1774... avec sans doute quelques trompettes supplémentaires. Dès lors la carrière de cette œuvre comme *Messe des Morts* des grands de ce monde était tracée et il en fut rarement un qui n'y eut pas recours. Ainsi plus de 20 années plus tard, en 1798, alors que la Révolution Française faisait rage, le Requiem de Gilles connait une nouvelle adaptation, hors frontières françaises, à l'occasion des funérailles de Stanislas II Augustus, né Stanislaw August Poniatowski, dernier roi de Pologne. On ne peut douter que quelques trompettes et timbales s'en soient mêlées mais on ne peut l'affirmer. Il faudra ensuite attendre près de 200 ans pour qu'en 1956, un certain abbé Jean Prim restitue l'œuvre, tombée dans un oubli presque total, en rajoutant des parties de flûtes, hautbois, cors, trompettes et timbales (la fameuse fausse ouverture !). Il transcrivit aussi les ornements (notamment les trilles) par des triolets, quintolets et autres septolets, donc Jean-Marc Andrieu n'hésite pas à dire aujourd'hui qu'ils sont *dignes de Boulez !* On peut toutefois être reconnaissant à l'abbé Prim d'avoir contribué à la redécouverte ce chef-d'œuvre, cette adaptation se situant dans le droit fil de celles, salvatrices, qui ont permis, par exemple, à Mendelssohn de tirer de l'oubli en 1829 la *Passion selon Saint-Matthieu* de Bach.

HISTORIQUE DE LA MESSE DE REQUIEM

L'appellation de *Requiem* tire son nom des premiers

Traité des expressions
par Charles Lebrun
1698. Paris

La Douleur
par Jacques-Louis David
1773. Paris

Etude pour la
représentation
de la mort de
Sardanapale
par Eugène Delacroix.
1826. Paris

mots de l'introït *Requiem æternam dona eis*... qui ouvrent la messe des morts. Étant une messe, le *Requiem* va donc suivre l'évolution formelle de la messe depuis les origines de la chrétienté. Sous sa forme musicale, la *messe de requiem* a évolué du plain-chant à la polyphonie. La première œuvre d'importance dont on garde connaissance est le *Requiem pro defunctis* de Guillaume Dufay, chanté pour ses propres funérailles (1474) comme dans le cas du *Requiem* de Gilles, et perdu aussi. C'est au cours du XVIe siècle, que s'épanouit le requiem polyphonique, avec les messes de Palestrina, Roland de Lassus, Morales, Jacques Mauduit (chantée à la mort de Ronsard et dont ne subsiste plus qu'une seule page). On note déjà dès lors, une plus grande recherche expressive que par le passé dans la polyphonie de ce temps, jusqu'à atteindre le pathétique comme c'est le cas dans la messe de l'espagnol Tomàs Luis de Victoria (1548-1611) ou dans celle de l'italien Orazio Vecchi (1550-1605). Au XVIIe siècle, le genre va subir l'influence de la cantate et de l'oratorio qui vont profondément en modifier le contenu musical. Les versets successifs sont confiés à différentes formations, solistes et chorales, en fonction du sens, et le mot à mot du texte donne lieu à des transcriptions expressives. Mais les chefs-d'œuvre transgressent les règles. Ainsi en plein milieu du siècle, ce *Requiem* de Cavalli écrit à 8 voix sur les thèmes du plain-chant où, à l'opposé, le grandiloquent et théâtralissime *Dies irae* de Lully. Dans celui de Gilles, au-delà de l'aspect italianisant, c'est la légereté et la spontanéité mélodique qui frappent l'auditeur au point de faire déclarer à Jean-Marc Andrieu :

« *Il ne faut pas oublier qu'à l'époque, on considérait la mort avec confiance, comme une libération des vicissitudes de la vie terrestre. De plus, la grande majorité du répertoire religieux français de l'époque (à l'exception des «leçons de ténèbres») se base sur des mouvements de danse* ». Au XVIIIe siècle, le Requiem prend une dimension plus orchestrale, ressemble à de vastes cantates pour solistes, chœur et orchestre plus proche de la scène que de l'autel comme les *Requiem* de Caldara ou de Michael Haydn (1771). Le XIXe avec plus d'une centaine de *messes des morts* répertoriées est le siècle du Requiem (attrait romantique de la mort oblige !).

Le genre commence le siècle avec des tonalités idéologiques, comme dans le *Requiem pour la mort de Louis XVI* composé par Cherubini en 1811 par exemple. Mais d'une façon générale, deux tendances vont se distinguer nettement : la tendance recueillie de Liszt (deux *Requiem* élégiaques), de Gounod (1842) et surtout de Gabriel Fauré (1888) ; la tendance violente et véritablement romantique, avec trois chefs-d'œuvre : celui de Berlioz (1837) à l'orchestration novatrice et flamboyante, celui de Dvorák (1890) qui réussit l'exploit de plier le texte latin à un traitement slave, et celui de Verdi (1874), « *un souffle grandiose et lyriquement véhément* ». Plus proche de cette tendance que de la première, l'admirable cantate *Ein Deutsches Requiem de Brahms* (1868) comme son titre l'indique n'utilise pas la liturgie latine. Au XXe siècle deux tendances aussi. D'une part, la volonté du catholicisme de restaurer la *pureté du grégorien* avec des œuvres comme le *Requiem* de Duruflé (1947). D'autre part, une série de requiem « *laïques* » en l'honneur des victimes des guerres et de la folie des hommes : *Requiem* de Ligeti (1965) ou *Dies irae à la mémoire des martyrs d'Auschwitz* (1980) et *Requiem polonais* (1993) de Penderecki.

ANDRÉ CAMPRA
Gravure d'après Bouys (coll. privée)
(1660-1744)
Compositeur français. Maître incontesté de l'opéra.
Contemporain, ami et admirateur de Jean Gilles

« L'intention de la Musique est non seulement de plaire à l'Ouïe, mais d'exprimer les Sentiments, de frapper l'Imagination, d'affecter l'Esprit et de commander les Passions ».

FRANCESCO GEMINIANI
L'art de jouer du violon , 1751

Cathédrale Saint-Etienne Toulouse
Élévation extérieure du bras de transept nord,
Projet par Louzier, septembre 1913.

Jean Gilles, dit de Tarascon, est un compositeur français sur lequel on possède très peu de détails biographiques et aucun portrait connu à ce jour. Sa vie fut brève, puisqu'il est né à Tarascon en 1668 et mort à Toulouse en 1705. Après des débuts comme enfant de chœur à la maîtrise d'Aix-en-Provence, dirigée par Guillaume Poitevin, il lui succède à ce poste en 1693. En 1695, il quitte Aix pour Agde, où il remplit les fonctions de maître de chapelle à la cathédrale. En 1697, grâce à l'appui de Monseigneur de Bertier, évêque de Rieux, il est nommé maître de chapelle à la cathédrale Saint-Étienne de Toulouse. C'est là qu'il compose l'essentiel de son œuvre, sa mort prématurée à l'âge de 37 ans l'empêchant de poursuivre une carrière à Paris et Versailles où tout l'appelait. Son œuvre, principalement faite de musique sacrée (pour ce que nous en savons à ce jour) a inspiré son compatriote contemporain André Campra, qui ne cachait pas son admiration pour lui, ainsi que la plupart des musiciens de son temps. Restent de lui plusieurs motets et cette *Messe de Requiem*, pour laquelle il est demeuré si célèbre jusqu'à aujourd'hui. En 1752, dans ses *Lettres sur les hommes célèbres du règne de Louis XIV*, Pierre-Louis d'Aquin écrivit que Gilles aurait sans doute *« pu remplacer Delalande s'il avait vécu plus longtemps que cela »*. Au delà du *Requiem,* on a pu découvrir récemment au disque quelques uns des magnifiques *Motets* qui lui ont permis de forcer l'admiration de ses contemporains parmi lesquels quatre grands motets : *Laudate nomen domini, Paratum cor meum, Laetatus sum* et *Velum templi scissum*, ainsi que trois petits : *Afferte Domino*, *Cantus dent uberes* et *Usquequo Domine*. Pour bien comprendre le fonctionnement de la vie musicale française à l'ère baroque, il faut garder en mémoire que le centralisme culturel Versaillais de la France sous Louis XIV, n'était incompatible avec rien. Et en particulier n'a jamais empêché le développement de centres musicaux importants dans les provinces et l'épanouissement d'une vie musicale intense et différente de celle de Versailles, dans le domaine de la musique sacrée en particulier. Il valait mieux, certes, que ces provinces soient riches et puissantes mais c'était précisément le cas des états du Languedoc où l'on entendait des maîtrises de très grande qualité. Toulouse, forte de la richesse et de la puissance de ses Capitouls, était de ces villes qui entretenaient en la cathédrale Saint-Étienne, notamment, une activité musicale chorale dont la notoriété venait fréquemment sonner aux oreilles Versaillaises. Il faut savoir se souvenir aussi que ce n'était pas la seule ville du royaume dans ce cas !

JEAN-MARC ANDRIEU

Né en 1957, il a débuté ses études musicales au CNR de Toulouse où il obtient rapidement les premiers prix de flûte à bec, musique de chambre et solfège.
Poursuivant des études de musicologie à Toulouse, il se passionne pour la musique ancienne et part se perfectionner au Conservatoire Sweelinck d'Amsterdam auprès des plus grands spécialistes mondiaux.
En 1986, il crée un ensemble instrumental baroque à Toulouse dont la notoriété ne cessera de grandir, et qui deviendra en 1991 l'Orchestre Baroque de Montauban, puis Les Passions en 2003. Il se voit également confier la direction du Chœur de Tarn-et-Garonne.
Il enseigne au stage international de musique baroque de Barbaste depuis 1988 et a mis en place un stage de chant choral à Monflanquin axé sur l'interprétation de la musique baroque française.
Directeur artistique du Centre Régional d'Art Polyphonique de Midi-Pyrénées de 1989 à 1996, il est directeur du Conservatoire de Montauban depuis 1991.
En tant que flûtiste à bec, chef d'orchestre et chef de chœur, il est régulièrement invité tant en France qu'à l'étranger pour participer à des programmes et enregistrements de musique baroque ou lyrique.

LES PASSIONS

Créé en 1986 par Jean-Marc Andrieu et spécialisé dans la pratique des instruments d'époque, cet orchestre est baptisé à la fin de l'année 2003, *Les Passions*, en référence à la forme musicale et au sujet philosophique et littéraire très discouru aux XVIIe et XVIIIe siècles, qui a influencé tous les compositeurs de musique lyrique pendant la période baroque et classique. Sa démarche artistique concilie deux principes : le respect des techniques anciennes de jeu et l'interprétation dynamique du discours musical. Il s'agit de convaincre les publics que les musiques anciennes s'adressent toujours à eux.
L'orchestre se destine aussi à la redécouverte du patrimoine musical français, en créant l'Opéra de Méhul *Stratonice*, l'opéra *Daphnis et Alcimadure* de Mondonville et des œuvres des compositeurs toulousains Dupuy, Levens et Jean Gilles. Il participe également à la restitution du fonds musical des ducs d'Aiguillon.
Depuis 2005, l'orchestre s'est lancé dans un politique active d'édition de disques avec le label Ligia Digital.

LES ÉLÉMENTS

Ensemble toulousain créé en 1997 par Joël Suhubiette, ce chœur de chambre composé de 20 à 40 chanteurs professionnels est dirigé ce soir par J.-M. Andrieu. Il s'est affirmé en quelques années 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

Anne MAGOUET
a débuté le chant au CNR de Nantes avant de se perfectionner avec Alain Buet à Paris. En 2007, elle a chanté avec l'Ensemble 415 et s'est produit aux *Folles Journées de Nantes* et déjà l'année dernière à Lessay
Vincent LIÈVRE-PICARD
se produit fréquemment en tant que soliste d'oratorio, en France et à l'étranger où La critique note une « *diction parfaite* » et « *la simple beauté de son chant* ».
Robert GETCHELL,
affectionne particulièrement le répertoire baroque tant à la scène au qu'au disque avec l'Akademie für Alte Muzik Berlin ou le Chœur de Chambre Accentus et la plupart des grands ensembles internationaux.
Alain BUET
Régulièrement invité par les meilleurs festivals, il travaille avec les plus grands ensembles internationaux dont les Arts Florissants en 2008. Depuis 2007, il enseigne le chant au CNSM de Paris. Une discographie abondante jalonne sa carrière.

Anne MAGOUET

Vincent LIEVRE PICARD

Robert GESTCHEL

Alain BUET

L'orchestre Les Passions est en résidence à Montauban. Il est soutenu par la Ville de Montauban, la Communauté de Montauban – Trois Rivières, la Mairie de Toulouse, le Conseil Général de Tarn-et-Garonne, le Conseil Régional Midi-Pyrénées et conventionné par le Ministère de la Culture et de la Communication - Direction Régionale des Affaires Culturelles de Midi-Pyrénées. Ses enregistrements discographiques (Con voce festiva, Vêpres Vénitiennes) sont soutenus par l'Adami. Il est membre de la FEVIS (Fédération des Ensembles Vocaux et Instrumentaux Spécialisés).

Fresque du dôme du Capitol. Occulus central (détail)
Apothéose de Georges Washington,
peint en 1875 par Constantino Brumidi
Washington. Etats-Unis

C'est un excellent moment que ce chœur américain si célèbre à travers le monde a choisi de nous faire passer ce soir. Sous un titre de programme qui pourrait être celui d'un *negro spiritual, l*e chœur Chanticleer a choisi de nous faire traverser 6 siècles de musiques. Cela va de la Renaissance qu'elle soit anglaise (avec l'élizabéthain William Byrd), italienne (avec Paslestrina et Gabrieli) ou française (avec Josquin des Près) aux *Gospels songs* et au jazz. Le voyage entre ces deux époques cultivera certes les contrastes, du léger au recueilli en passant par l'humoristique et le grave. C'est l'objectif. Le Chœur Chanticleer a composé son programme en incluant quelques unes des plus belles pièces du répertoire vocal européen. Ainsi ce lieder de Gustav Mahler, *Ich bin der Welt abhanden gekommen* (*Je me suis retiré du monde*) extraits des bouleversants *Ruckert Lieder* que John Williamson, qualifiait de « *peinture étonnamment épurée d'une paix transcendante* ». Ainsi cet autre chef-d'œuvre au style exceptionnellement épuré *Quatre Petites Prières de saint François d'Assise,* de Francis Poulenc, l'un des rares compositeurs français, capable de passer ainsi avec un tel bonheur de la tonalité du cabaret à celle du plus profond recueillement. Ainsi ces très belles pièces chorales a capella de Gyorgy Ligety dont certaines ont été écrites à l'origine pour chœur de femmes comme *Idegen Foldon* (*Loin de la maison*) ou pour chœur mixte comme *Magàny* (*Solitude*). Si l'on excepte Joseph H. Jennings lui-même, trois autres compositeurs américains sont inscrits au programme. Le premier est le néo-romantique Samuel Barber, maître incontesté de l'opéra américain du XXe siècle, mélodiste chevronné et baryton lui-même, extrêmement populaire dans son pays. Le second est Steven Stucky moins connu sur la scène européenne et qui, fort de son Prix Pulitzer de Musique en 2005, est devenu l'un des leaders de la scène musicale américaine contemporaine. Le troisième, Steven Sametz, est un compositeur et chef de chœur très célèbre, notamment pour avoir été à la tête d'une des institutions chorales les plus prestigieuses du pays, *The Princeton Singers*, en même temps que fondateur de la *Leigh University Choral Arts*. Avec les *Gospels songs* arrangés par Joseph H. Jennings, ce sont là quatre éclairages très différents sur la musique chorale américaine contemporaine qui sont proposés.

« J'aime me sentir proche des interprètes. Je pense que l'on écrit mieux la musique quand on pense soi-même à la façon dont on pourrait l'interpréter ».

STEVEN STUCKY

dimanche 17 août > 21 h

église abbatailale de lessay

heures musicales

MY SPIRIT SANG ALL DAY

MON ESPRIT A CHANTÉ TOUTE LA JOURNÉE

WILLIAM BYRD (1543-1623)-1
> Sing Joyfully
> Ave Verum

GIOVANNI DI PALESTRINA (c.1525 – 1594)
> Ave Regina coelorum

JOSQUIN DES PRES (c.1445 – 1521)
> El grillo
> Mille regretz
> Je ne me puis tenir
> Scaramella va alla guerra

ANDREA GABRIELI (1533 – 1585)
> A le guancie di rose *(dialogo)*
> Sassi, palae, sabbion – E vu, fiumi *(sopra la morte d'Adriano)*
> Tirsi morir volea *(dialogo)*
> Sento, sent'un rumor – Alla battaglia

STEVEN STUCKY (1949 –
>Cradel songs:
1. Rouxinol do pico preto (Brésil) 2. Lulajze, Jezuniu (Pologne) 3. Buy Baby ribbon (Tobago)

SAMUEL BARBER (1910-1981)
> Heaven-Haven (A Nun Takes the Veil)

GUSTAV MALHER (1860-1911)
> Ich bin der Welt abhanden gekommen

STEVEN SAMETZ (1954-
> I have had singing

FRANCIS POULENC (1899-1963)
> Quatre Petites-Prières de Saint Francois d'Assise :
1. Salut, Dame Sainte 2. Tout puissant, très saint, très haut et souverain Dieu
3. Seigneur, je vous en prie 4. O mes très chers frères

GYORGY LIGETI (1923-2006)
> Papaine
> Idegen Foldon
> Magany

J.H.JENNINGS
> Gospel / spiritual Medley *arrangé par Joseph Jennings*
1. Sometimes I feel like a motherless child 2. Poor pilgrim of sorrow 3 Way up in Jerusalem

Informations pratiques
13 exécutants
Durée du concert : environ 1h30 mn

CHANTICLEER

JOSEPH H. JENNINGS | DIRECTEUR MUSICAL

Dylan Hostetter, Michael Match, Michael McNeil	sopranos
Cortez Mitchell, Alan Reinhardt, Adam Ward	altos
Brian Hinman, Matthew Oltman, Todd Wedge	ténors
Eric Alatorre, Gabriel Lewis-O'Connor, Jace Wittig	barytons & basses

Récolte du coton dans le Sud des Etats-Unis
avant l'abolition de l'esclavage.
Gravure (XIXe siècle)

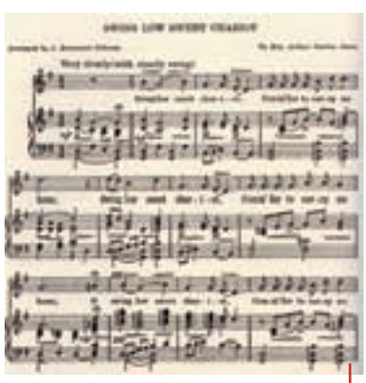
MARIAN ANDERSON (1897-1993)
Elle fut la première cantatrice à introduire les *Gospel songs* dans une salle de concert. Elle chanta de nombreuses fois sous la direction d'Arturo Toscanini avec lequel elle interprétait le répertoire de l'oratorio aux lieder romantiques.
Toscanini disait d'elle *« qu'elle avait une voix comme il n'y en avait qu'une par siècle »*.

« Chanticleer : l'ensemble choral favori de l'Amérique !»

THE NEW YORKER

« Chanticleer prouve que la voix humaine est le roi des instruments »

CHRISTIAN SCIENCE MONITOR



Partition d'un negro spiritual
Swing Low Sweet Chariot publié dans
The Books of American Negro Spirituals , Vol.2.

Pratique du chant religieux *gospel* aux Etats-Unis

Les chants évangéliques noirs des États-Unis, les *gospel songs* (Gospel signifiant Évangile), constituent le domaine le plus authentiquement populaire de la musique afro-américaine. Chaque dimanche, les temples méthodistes, baptistes, pentecôtistes, sanctifiés résonnent de millions de voix qui louent le Seigneur, chantent leurs peines et leurs espoirs. Chaque congrégation entonne des hymnes, parfois fort anciennes, comme celles du Dr. Isaac Watts (1674-1748), qui a en fait légué son nom à tout un répertoire inspiré de ses œuvres. Le chœur ou les chœurs interprètent des airs plus récents, parfois popularisés par le disque, la radio ou la télévision. Le pasteur glisse peu à peu dans son prêche des paroles accentuées, scandées, qui vont devenir chantées, voire criées et qui vont entraîner et l'assistance et le chœur dans une communion vocale. Dans certaines Églises, cela peut mener à l'effusion de l'Esprit Saint, via des discours dans des « langues inconnues » (glossolalie) voir des transes, qui sont comme autant de signes de la grâce. Pour de très nombreux fidèles, le chant religieux est une pratique régulière qui occupe une importante partie de leur vie. Ainsi les membres d'un chœur, adultes ou enfants, répètent dans la semaine pour être capables de se produire en diverses occasions, religieuses ou civiles. Certains forment des petits groupes vocaux qui poursuivent une carrière régionale mais tous sont amateurs. Ils chantent, certes, mais pour pouvoir le faire, il faut qu'ils écoutent auparavant les vedettes du *gospel singing*, les professionnels qui gravent des disques, passent à la radio ou à la télévision. Car il y a un véritable un marché du spectacle *gospel* avec ses firmes discographiques, ses radios exclusivement consacrées à la musique religieuse, ses programmes de télévision et ses distinctions (comme les *Stellar Awards*). Pour bien comprendre cet univers particulier du chant religieux américain qui n'a aucun équivalent en Europe, il faut savoir qu'entre le monde des chanteurs amateurs et les professionnels, il n'y a pas réellement de passages possibles : les *chanteurs du dimanche* forment, en même temps qu'un vivier, un auditoire exigeant qui juge constamment les professionnels selon des critères esthétiques et moraux. Ils en attendent une fidélité aux moyens traditionnels de l'expression religieuse mais, à la fois, espèrent des innovations intégrant les dernières modes profanes. C'est pourquoi les musiques religieuses noires américaines évoluent sans cesse. Elles se renouvellent en empruntant au blues, au jazz, aux variétés, qu'elles influencent en retour...

Alan REINHARDT Matthew D. OLTMAN Gabriel LEWIS-O'CONNOR Eric ALATORRE

JOSEPH-H. JENNINGS
Originaire de Augusta (Georgia), il a obtenu son diplôme de chef de chœur à la Colorado State University de Fort Collins, et ses diplômes de fin d'études supérieures de piano à la Case Western Reserve University de Cleveland (Ohio). Après être entré comme contre ténor dans le chœur Chanticleer en 1983, Joseph Jennings en est devenu très vite le directeur musical. Arrangeur et compositeur prolifique, il a adapté pour le chœur quelques uns des plus célèbres airs du répertoire des spirituals, gospel et jazz. Sous sa direction, Chanticleer a publié 25 enregistrements tous salués par la critique et a remporté un Grammy Award®. Chanteur et/ou pianiste dans les ensembles de jazz, directeur musical et pianiste dans les églises, chef invité, professeur et animateur d'ateliers, il dirige également le *Golden Gate Men's Chorus* et a composé pour des ensembles tels que *The San Francisco Girls Chorus, The Dale Warland Singers, The Phoenix Bach Choir, The New York City Gay Men's Chorus, Los Angeles Vocal and Instrumental Ensemble*, ect.... Ses arrangements et ses compositions sont publiés chez *Yelton Rhodes Music* et chez *Los Angeles et Oxford University Press*.

CHANTICLEER
L'ensemble tire son nom du *chant clair* du coq des *Canterbury Tales* de Chaucer. Chanticleer a été fondé en 1978 par le ténor Louis Botto qui chanta avec le groupe jusqu'en 1989 et dont il fut le directeur artistique jusqu'à sa disparition en 1997. En 1999 Christine Bullin a rejoint l'ensemble dont elle est le premier P. D.G. Joseph Jennings en est le directeur musical depuis 1984. Tout au long de ses 30 années d'existence, ce chœur a conquis une réputation d'excellence dans l'interprétation d'une littérature vocale allant de la Renaissance au jazz en passant par le gospel et la musique contemporaine. Avec cet assemblage unique de douze d'hommes - du soprano à la basse - Chanticleer s'est créé une spécificité, celle d'un *orchestre de voix*.
L'accord d'exclusivité passé en 1994 avec Warner Classics a permis une diffusion mondiale des CD réalisés par l'ensemble qui compte d'ores et déjà 28 enregistrements à son actif. Chanticleer se produit au rythme annuel de plus de 100 concerts à travers le monde, ainsi qu'à New York, Boston, Los Angeles, Washington DC., Chicago, Toronto, Paris et bien entendu à San Francisco, sa résidence permanente. Chanticleer a été nommé *Ensemble de l'Année 2007* dans le Musical America International Directory of the Performing Arts ; c'est la première fois qu'un tel honneur est attribué à un ensemble vocal. La tournée européenne commencée en Janvier 2008 permet à Chanticleer d'aller à la rencontre de nouveaux publics parmi les plus prestigieux à Paris, Luxembourg, Bruges, Vienne, Prague, Budapest et Vilnius. L'engagement de longue date de Chanticleer dans le développement du répertoire choral a également abouti à de nombreuses commandes passées à des compositeurs contemporains, que nous entendrons aussi ce soir, tels que Steven Sametz et Steven Stucky. La qualité du travail de Chanticleer a été récompensée par de multiples prix, y compris un Grammy Award® pour *Colors of Love* et pour *Lamentations and Praises*, ainsi que par le soutien significatif de fondations privées et de fonds gouvernementaux. Chanticleer bénéficie de l'attribution de « bourses » importantes décernées par *The National Endowment for the Arts, the California Arts Council, and San Francisco Grants for the Arts*. Ce soutien permet à l'ensemble de mettre le chant à la portée d'un public jeune, par le biais des « résidences en école », aussi bien dans la région de San Francisco, que sur les lieux de tournées.

Cortez MITCHELL

, Michael MAC NEIL

Michael MATCH

Brian HINMAN

Todd WEDGE

Dylan HOSTETTER

Adam WARD

Jace WITTIG

Voûtes de la Frauen KIrche ou Dom zu unserer lieben Frau,
Nef centrale (1468-1520)
Munich. Allemagne

« Une œuvre comme la *Messe en si mineur* pourra sembler un chef-d'oeuvre suspendu dans le vide, une oeuvre d'art polyvalente où la raison première du message musical est le recours à des styles en contraste entre eux et réglés par une idéale et dialectique concordance des oppositions ». La cohabitation de formules de la fin de la Renaissance, du début et de la fin du Baroque avec également des ouvertures vers la musique plus actuelle ne représente pas, en somme, une tentative naïve de concilier des tendances diverses, mais c'est un symbole de la géniale intuition de Bach, qui s'élève au-dessus de tout et de tous et s'engage dans une lutte aussi passionnée que désintéressée contre l'abus des conventions et les péchés de la mode »

ALBERTO BASSO
Bach Tome I, Ed. Fayard. 1999

La messe en si mineur BWV 232, peut être véritablement qualifiée de monument de la musique sacrée. Cependant l'histoire de sa composition comporte toujours aujourd'hui des zones d'ombre. La composition s'étend en réalité sur 25 ans, de 1724 à 1749. Si l'on sait de façon certaine que le *Kyrie* et le *Gloria* ont été envoyés à Dresde le 27 juillet 1733 (cf. page 54), avec une dédicace au prince électeur de Saxe Friedrich August II, il n'en va pas de même des autres parties de l'œuvre, c'est à dire de la majorité, dont les dates exactes de composition restent obscures. La première édition intégrale de l'œuvre que l'on appela la *Grande Messe en si mineur* est postérieure de près d'un siècle (1845) à la mort de Bach et n'apporta aucun éclaircissement sur le sujet. Il faudra attendre le XXe siècle pour déceler que le *Sanctus* est le réemploi d'une œuvre écrite à Leipzig pour Noël 1724. Selon toute probabilité le *Symbolum Nicenum* (*Credo*) et la dernière partie (*Hosanna*, *Benedictus*, *Agnus Dei* et *Dona nobis pacem)* datent des années 1747-1749, donc de la fin de la vie de Bach. Les spécialistes des manuscrits de Bach font même remarquer que l'écriture tremblante du manuscrit du début du *Credo* semble postérieure à celle des *Chorals de Leipzig* ou de l'*Art de la Fugue*. Ils en déduisent donc que cette partie précise de la *Messe en si mineur* pourrait être une des toutes dernières œuvres de Bach, qui aurait voulu ainsi achever sa carrière par l'affirmation résolue de sa foi. Une question a été fréquemment posée à propos de cette *Messe en si* : s'agit-il d'une œuvre luthérienne ou catholique ? Il faut savoir que dans la Leipzig protestante de Bach, on admettait l'exécution de messes à plusieurs voix en latin limitées au *Kyrie* et au *Gloria* pour les fêtes de Noël, Pâques et Pentecôte. Le *Sanctus* (sans *Osanna* ni *Benedictus*) était souvent donné en latin pendant ces mêmes fêtes. Si on considère la *Messe* en parties séparées, on peut la rattacher à la liturgie luthérienne. Si on la considère dans sa totalité, il s'agit d'une messe catholique. L'hypothèse d'une double destination, à la fois catholique et luthérienne, n'est d'ailleurs pas sans fondement. Le Friedrich-August II auquel Bach avait envoyé la *Missa* en 1733 était bien luthérien. Mais en 1734, en devenant roi de Pologne, il devient aussi catholique et, de ce fait, instaure la célébration des deux rites à la Cour de Saxe.

mardi 19 août > 21 h

église abbatiale de lessay

heures musicales

JOHANN-SEBASTIAN BACH

MESSE EN SI MINEUR BWV 232

1. **Kyrie**
   > Kyrie eleison | EN SI MINEUR : CINQ VOIX ET ORCHESTRE
   > Christe eleison | EN RÉ MAJEUR : DUO POUR DEUX SOPRANOS
   > Kyrie eleison | EN FA DIÈZE MINEUR : QUATRE VOIX.

2. **Gloria** | EN RÉ MAJEUR : CHŒUR À CINQ VOIX, SOPRANO, SOPRANO-TÉNOR, ALTO, BASSE
   > Gloria in excelsis Deo
   > Laudamus te
   > Gratias agimus tibi
   > Domine Deu
   > Qui tollis peccata mundi miserere nobis
   > Qui sedes ad dexteram patris
   > Quoniam tu solus sanctus
   > Cum Sancto Spiritu

3. **Credo** | EN RÉ MAJEUR : CHŒUR À CINQ VOIX, DUO SOPRANO ALTO, ARIA DE BASSE
   > Credo in unum Deum
   > Patrem omnipotentem
   > Et in unum Dominum, Jesum Christum
   > Et incarnatus est de spiritu sancto
   > Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato
   > Et resurrexit tertia die secundum scripturas
   > Et in Spiritum Sanctum
   > Confiteor unum baptisma

4. **Sanctus** | EN RÉ MAJEUR : CHŒUR À CINQ VOIX, DUO SOPRANO ALTO, ARIA DE BASSE
   > Sanctus
   > Osanna in excelsis
   > Benedictus qui venit in nomine domini

5. **Agnus Dei** | EN RÉ MAJEUR : ARIA ET CHŒUR
   > Agnus dei
   > Dona nobis pacem

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

ENSEMBLE VOCAL ET INSTRUMENTAL DE LAUSANNE

MICHEL CORBOZ

Yumiko TANIMURA	SOPRANO
Valérie BONNARD	ALTO
Sébastien DROY	TÉNOR
Fabrice HAYOZ	BARYTON

Agnus Dei
Peint par Fransisco de Zurbaràn entre 1635 et 1640
Museo Nacional del Prado. Madrid

LE RÉEMPLOI OU « PARODIE » CHEZ BACH

On l'a beaucoup dit, mais pas toujours en sachant exactement de quoi l'on parlait, en composant cette messe, Bach a réutilisé, à de nombreuses reprises, certaines de ses œuvres antérieures : sur 25 numéros, 10 au moins sont des réemplois. Et encore n'est-il pas exclu que les 15 parties restantes proviennent d'œuvres vocales ou instrumentales aujourd'hui perdues. Bach ne se priva jamais d'utiliser ce procédé du réemploi, très apprécié par la majeure partie des compositeurs de l'époque baroque sous l'appellation de *« parodie »*. C'est ce qu'il fit aussi dans ses quatre *messes brèves*, et dans certaines *Passions*. Mais Bach ne serait pas le géant de la musique qu'il est, s'il s'était simplement contenté, en réemployant certains airs de cantates, de les juxtaposer. En réemployant, son génie sait créer au contraire une œuvre d'une grande homogénéité où tous les sentiments se retrouvent intensément : la joie, la paix, le recueillement, mais aussi la détresse, la douleur et la peur. C'est que Bach avant de parodier, retravaille à chaque fois les œuvres originales en modifiant l'instrumentation et la distribution vocale et apporte, comme toujours, un soin extrême à la correspondance entre les mots et la musique. Nous sommes donc là très loin de la technique de la parodie visant à faire gagner du temps aux musiciens baroques en copiant sans les changer des fragments entiers de pièces musicales.

Parmi les réemplois les plus identifiables de la *Messe en si*, on remarque donc d'abord celui de la Cantate *Wir danken dir, Gott* (BWV 29) : le *Wir danken dir, Gott* de cette cantate correspondant au *Gratias agimus tibi* du *Gloria*. On peut aussi aisément reconnaître la *Cantate Gloria in excelsis Deo (BWV 191)* réemployée dans plusieurs versets du *Gloria :* le premier mouvement est réutilisé dans le *Gloria in excelsis Deo - Et in terra pax* ; le *Gloria Patri et Filio et Spiritui sancto* repris dans le *Domine Deus* et le *Sicut erat in principio* réemployé dans le *Cum Sancto Spiritu*. On note aussi d'étonnantes similitudes entre le premier mouvement de la cantate profane *Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen (BWV 215)* et le *Hosanna* du *Sanctus*. De même, le chœur *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* de la Cantate d'église du même nom *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* (BWV 12) se retrouve dans le *Crucifixus* de la *Messe en si*. Ou encore l'air *Ach bleibe doch, mein liebstes Leben* de l'*Oratorio de l'Ascension (BWV 11)* se retrouve dans l'*Agnus De*i. Enfin, le *Et expecto est* très proche du chœur *Jauchzet, ihr erfreuten Stimmen* de la cantate *Gott, man lobet dich in der Stille (BWV 120)*.

On a voulu voir dans ces réemplois signalés ici et dans bien d'autres encore que nous n'avons pas relevé, une autre finalité. En effet, à partir de la fin des années 1740, la musique de Johann-Sebastian Bach ne jouissait plus, auprès du public, de la même faveur qu'à ses débuts. Sans doute le public s'en était-il lassé, ou peut-être simplement cette musique ne correspondait-elle plus aux goûts de l'époque. Même les milieux religieux les plus conservateurs en vinrent à se désintéresser de cette musique. Selon certains musicologues, Bach parfaitement conscient de cette désaffection généralisée, aurait donc passé les dernières années de sa vie à travailler sur des sortes d'œuvres-testaments, comme le sont les *Chorals de Leipzig*, l'*Art de la fugue* ou l'*Offrande musicale*. Autant d'œuvres à travers lesquelles il aurait voulu léguer à la postérité l'essentiel de son art. La *Messe en si mineur* qui est en soi un véritable inventaire de la diversité du langage de Bach, a donc peut-être été voulue par lui comme un *« chef-d'œuvre »* au sens artisanal du terme, comme un témoignage de son art en matière de musique religieuse. Redécouverte bien après la *Passion selon St Matthieu*, la *Messe en si mineur* fut éditée pour la première fois dans son intégralité à Bonn par Nägeli et Simrok en 1845, sous le titre de *Grande Messe en si mineur*. Elle ne fut jamais intégralement jouée du vivant de Bach. Il n'est même pas certain que le *Kyrie* et le *Gloria* originaux aient jamais été inscrits au programme des célébrations de l'année 1733 à Dresde, pour lesquelles ils avaient été écrits. On sait que certains passages furent donnés isolément après la mort de Bach. Ainsi, par exemple le *Symbolum Nicenum (Credo)* qui fut dirigé par son fils Carl-Philip-Emmanuel à Hambourg en 1786. Mais la première exécution intégrale n'eut lieu que 14 ans après son édition, lors d'un concert en 1859, donné à l'instigation de Felix Mendelsohnn, qui restera à jamais, aux yeux de l'Histoire, le grand découvreur de Bach. Dès lors la *Messe en si mineur* fut reconnue comme une page essentielle de Bach... et de toute l'histoire de la musique.

LA MESSE EN SI MINEUR EN DÉTAIL

Polyptique
de l'Agneau Mystique
Par Hubert & Jan van Eyck
achevé en 1432
Cathédrale Saint-Bavon.
Gand

1. Détail du visage de Marie

2. Détail des mains de Marie

3. Détail du visage de St Jean Baptiste

Sans avoir jamais voyagé hors des pays germaniques, Johann-Sebastian Bach, humaniste universel, démontre une connaissance quasi encyclopédique de la musique, qui n'avait pas sa pareille avant lui, dans son siècle. Cette connaissance musicale acquise à l'étude des manuscrits des plus grands maîtres européens se retrouve dans toute son œuvre et, en particulier, condensée dans cette *Messe en si,* pour peu que l'on examine en détail. Le **Kyrie eleison** est clairement inspiré du *colla parte* de Josquin des Prés et de ses élèves. Il respecte, par un triple appel choral, l'invocation du texte originel :
1. *Kyrie eleison* en si mineur, sur une fugue à cinq voix ; 2. *Christe eleison* en ré majeur, sur un duo de sopranos ; 3. *Kyrie eleison* en fa dièse mineur, dans le plus pur style d'un motet franco-flamand.
Dans le **Gloria,** des fanfares de trompettes, quasi vénitiennes, explosent sous une architecture où se succèdent arias et chœurs à 4 voix, encadrés par deux chœurs à 5 voix en ré majeur. Pour le *Laudamus* qui puise, là encore, chez les italiens sa structure tripartite ABA, le *Gloria* passe de ré majeur à la majeur. Le **Credo** est construit sur l'intonation d'un *Credo* du XIe siècle (grégorien), laquelle sert d'introduction au chœur suivant à 4 voix, tandis que la basse entonne le verset à venir. Suivent : le célèbre duo en sol majeur qui débute par un canon à l'unisson entre soprano et alto, symbole sonore de l'indivisibilité et de l'unité du Père et du Fils ; un chœur à 5 voix lié au *Crucifixus* à 4 voix ; le chœur à 5 voix du *Et ressurexit* ; un aria de basse en la majeur ; le chœur à 5 voix du *Confiteor* avec, de nouveau, citation grégorienne enchaîné au chœur final à 5 voix. *« Les deux piliers de cette nef sont donc des chœurs enchainés deux à deux, avec citation grégorienne. Le troisième pilier central est constitué par les trois chœurs liés à 5, 4 et 5 voix »*. (Alberto Basso).

Le **Sanctus** se distingue par son effectif vocal, une nouvelle voix, une sixième celle de l'alto II, venant s'ajouter à l'ensemble précédent. Si bien que le *Sanctus* va prendre la forme suivante : chœur d'introduction à 6 voix, puis double chœur du *Hosannah* composé beaucoup plus tardivement que le *Sanctus* lui-même. Car, pour compliquer le tout, la cinquième et dernière partie de cette *Missa* réunit en réalité **Hosannah, Benedictus** et **Agnus Dei**. Pour ce **Hosannah** donc, Bach va utiliser un double chœur à 8 voix et un important effectif instrumental. On ne peut pas ne pas rapprocher ce double chœur à 8 voix du dispositif polychoral employé par les musiciens vénitiens composant pour la Basilique San Marco, des deux frères Gabrieli à... Monteverdi. À cette exubérance peu luthérienne succède, dans le **Benedictus**, l'intimité de la voix de ténor. Intimité renouvelée dans l'**Agnus Dei**, confié à l'alto, avec un air en deux parties, « parodie » de l'air de l'*Oratorio de l'Ascension (BWV 11)*. Le chœur *Dona eis pacem* quant à lui, n'est rien d'autre que la répétition du *Gratias agimus* du *Gloria* (ré majeur 4 voix) de cette même *Missa*. La Messe se termine sur un descrecrendo des moyens, un peu à la façon d'une porte qui se fermerait lentement. Du point de vue formel, les musicologues ont beaucoup souligné le crescendo qui, partant de l'immense portail d'entrée du *Kyrie,* trouve son apogée ou son accomplissement dans le *Sanctus,* avant de décroître dans l'*Agnus Dei*, sorte de postlude ou « porte de sortie » de l'œuvre, qui lui assure son unité. Cette Messe qui n'a de *si mineur* que le nom, puisqu'en réalité il s'agit plutôt d'une messe en ré majeur, recèle une dernière étrangeté : celui de son exécution. D'un seul tenant en concert, elle côtoie la perfection, mais devient du même coup presque impossible à utiliser dans le cadre liturgique.

JOHANN-SEBASTIAN BACH
peint par Elias Gottlob Haussmann en 1748
Musicien de cour à la chapelle du duc Johann-Ernst de Weimar
Organiste de l'église St Blasius de Mühlhausen.
Organiste et 1er violon solo à la chapelle du duc de Weimar
Maître de chapelle à la cour du prince Léopold d'Anhalt-Cöthen
Kantor de l'église luthérienne Saint-Thomas de Leipzig.

LE VRAI VISAGE DE BACH
Moulage en plâtre de la tête reconstituée de J.- S.Bach.
Musée Bach d'Eisenach-Exposition 2008

Johann-Sebastian Bach (1685-1750) est *Kantor* de l'église Saint-Thomas de la ville saxonne de Leipzig depuis 10 ans lorsqu'en février 1733 meurt Friedrich-August Ier, Électeur de Saxe et Roi de Pologne. Ce souverain avait fait de sa ville de Dresde une capitale artistique si prestigieuse que l'Europe entière l'avait surnommée " *la Florence de l'Elbe* ". Son fils Friedrich-August II qui lui succède comme Duc-Électeur de Saxe est lui aussi un amateur d'art et mécène averti. Il entend bien poursuivre l'œuvre de son père et conserver à sa ville la qualité de principal centre culturel d'Europe du Nord. Bach, de plus en plus lassé des querelles continuelles qui l'opposent à ses employeurs de Leipzig, voit immédiatement dans cette succession l'opportunité d'obtenir un nouveau poste auprès de ce souverain. Pour ce faire, il lui envoie, le 27 juillet 1733, sa dernière composition. Il s'agit d'une *Missa* qui comporte un *Kyrie* et un *Gloria* (c'est a dire la première partie de la Messe que nous entendons ce soir). Elle est accompagnée de la supplique suivante : *« Monseigneur, j'offre avec la plus profonde dévotion à Votre Royale Majesté le présent exemple de la science que j'ai pu acquérir dans la musique, en La priant très humblement de ne pas la juger selon sa médiocre composition, mais d'après Sa clémence bien connue, et de condescendre à bien vouloir me prendre sous Sa très puissante protection. Depuis des années, j'ai eu et j'ai encore la direction de la musique dans les deux principales églises de la ville de Leipzig, situation dans laquelle j'ai subi plusieurs affronts immérités et, en outre, la réduction des « accidentia» attachés à ces fonctions, chose qui cesserait si Votre Majesté me faisait la grâce de me conférer le titre de membre de la chapelle de Sa cour... "*. Friedrich-August II n'y est pas insensible... mais il met trois ans pour accorder à Johann-Sebastian Bach le titre de compositeur de la cour qu'il convoitait tant. Cette nomination, d'ailleurs purement honorifique, n'apporta au musicien aucune contrepartie financière intéressante. Il resta en poste a Leipzig jusqu'à sa mort en 1750. Et, de plus, il n'est pas certain que cette messe fut donnée lors des cérémonies de 1733. On ne pense pas qu'elle ait été donnée non plus dans l'une des deux chapelles, l'une catholique et l'autre luthérienne que ce Prince régnant sur deux pays de confessions différentes entretenait au sein de sa cour. La *Messe* avait pourtant été écrite pour pouvoir être donnée dans les deux chapelles. Cela suffit à en faire, aux yeux de l'histoire, un des symboles artistiques œcuméniques les plus forts qui aient pu être ainsi lancés à la face du monde, au beau milieu du *Siècle des Lumières*. Est- ce un hasard ?

MICHEL CORBOZ

On ne présente plus ce chef, phare de sa génération. Après avoir œuvré longtemps dans le sillage de la musique moderne, fréquenté assidûment Monteverdi, Vivaldi et Bach, il a choisi de se tourner avec bonheur vers les grands oratorios classiques et romantiques. Il fonde en 1961 l'Ensemble Vocal de Lausanne, groupe de chanteurs choisis. L'accueil pour ses enregistrements du *Vespro* et de l'*Orfeo* de Monteverdi, en 1965 et 1966, marquent le début de sa carrière internationale. Depuis 1969, il est aussi chef titulaire du Chœur Gulbenkian à Lisbonne, avec lequel il explore le répertoire symphonique. Ces deux formations sont étroitement liées à son parcours professionnel. Michel Corboz dirige volontiers l'opéra préclassique mais c'est surtout le répertoire pour chœur, solistes et orchestre qu'il interprète. Parmi ses enregistrements importants figurent les *Passions* et la *Messe en Si* de Bach, la *Messe en ut mineur* et le *Requiem* de Mozart, *Elias et Paulus* de Mendelssohn, la *Messe* de Puccini, les *Requiem* de Brahms, Verdi, Fauré et Duruflé. A son catalogue également, des œuvres des compositeurs suisses Frank Martin et Arthur Honegger. La République française l'honore du titre de Commandeur de l'Ordre des Arts et des Lettres. Il est décoré de l'Ordre de l'Infant Don Henrique par le Président de la République portugaise en 1999. Le Prix de la Ville de Lausanne lui est décerné en décembre 2003.

ENSEMBLE VOCAL DE LAUSANNE (EVL)

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

LES SOLISTES VOCAUX

Yumiko TANIMURA

Elle a effectué ses études musicales à Kyoto et à Paris, avant de devenir la soprano préférée de Michel Corboz ce qui ne l'empêche pas d'ouvrir son répertoire à la musique contemporaine. Ainsi a-t-elle travaillé régulierement avec des compositeurs comme Gyorgy Kurtag ou Henri Dutilleux.

Valérie BONNARD

Elle chante avec l'EVL depuis 1997, elle est aussi choriste dans le Schweizer Kammerchor. Depuis 2001, elle est également choriste professionnelle au sein du Schweizer Kammerchor.

Sébastien DROY

Ce jeune ténor a notamment chanté la *Passion selon saint Jean* (Bach) et *Manfred* (Schumann) avec l'Orchestre National de France dirigé par Kurt Masur, *et* la *Messe en ut mineur* de Mozart au Festival de Saint-Denis sous la direction de John Nelson.

Fabrice HAYOZ

Après avoir reçu la bourse 2006 du Fonds Glasson, il enseigne le chant au Conservatoire de Fribourg depuis 2004. Parallèlement à sa carrière de soliste, il se produit souvent avec L'EVL.

Yumiko TANIMURA

Valérie BONNARD

Sébastien DROY

Fabrice HAYOZ

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

Plafond de l'Opéra de Paris-Garnier
Musique et Harmonie
Par Paul Baudry 1874
Paris. France

La **Symphonie n° 6** en fa majeur, opus 68, fut composée entre 1805 et 1808 simultanément à la Symphonie n°5. Beethoven l'intitula *Symphonie pastorale* et la co-dédia au prince Lobkowitz et au comte Razumovsky. L'œuvre fut créée le 22 décembre 1808 au Theater an der Wien de Vienne.

Tranchant avec les autres symphonies du compositeur, c'est sa seule « symphonie à programme ». Alors que la très grande majorité des œuvres de Beethoven relèvent de la musique pure, cette symphonie est écrite en référence au monde réel, et évoque en l'occurrence le thème de l'expérience de la nature, d'où son nom de *« pastorale »*. La forme de cette symphonie est caractéristique de la musique à programme : ce n'est plus la structure fixe de la symphonie classique en quatre mouvements prédéterminés, mais une forme en cinq mouvements, adaptée au thème. Chaque mouvement illustre un épisode particulier de la vie à la campagne. La *Symphonie Pastorale* est écrite pour orchestre symphonique. Les parties de violoncelles et de contrebasses se séparent de plus en plus souvent et dans le deuxième mouvement, le pupitre de violoncelles se divise en deux solistes et un tutti de contrebasses à l'octave inférieure. Le piccolo et les timbales n'interviennent que dans le quatrième mouvement, les trombones dans le quatrième et le cinquième, les trompettes dans le troisième, quatrième et cinquième.

La **Symphonie n°7** en la majeur, opus 92, a été composée parallèlement à la Symphonie n°8 en 1811 à Teplitz (Bohême) et terminée en 1812. Elle marque un retour vers une forme strictement classique après « les écarts » de la précédente. C'est une composition purement musicale sans message d'éthique, dédiée au comte Morizt von Fries. Elle est structurée en 4 mouvements, formant une suite de danses, de colorations et de rythmes différents, une *« apothéose de la danse »* pour citer l'expression que Richard Wagner employa pour la qualifier et qui fit florès au point d'être injustement accolé comme sous titre à cette symphonie. Beethoven en dirigea la première avec une autre de ses compositions, la *Victoire de Wellington,* le 8 décembre 1813 à Vienne au profit des soldats blessés à la bataille de Hanau. Le succès immédiat perdurera. Herbert von Karajan, grand chef beethovenien s'il en fut ne laissa pas moins de dix versions de cette Symphonie n°7.

« La musique est une révélation plus haute que toute sagesse et toute philosophie.»

LUDWIG VAN BEETHOVEN

vendredi 22 août > 21 h

église abbatiale de lessay

heures musicales

LUDWIG VAN BEETHOVEN

> SYMPHONIE N° 6 « PASTORALE »

op. 68, en fa majeur (1808)

1. Allegro ma non troppo :
   Erwachen heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande
   (Éveil d'impressions agréables en arrivant à la campagne)
2. Andante molto moto
   Szene am Bach
   (Scène au bord du ruisseau)
3. Allegro
   Lustiges Zusammensein der Landleute
   (Joyeuse assemblée de paysans)
4. Allegro
   Gewitter - Sturm
   (Tonnerre - Orage)
5. Allegretto
   Hirtengesang. Frohe und dankbare Gefühle nach dem Sturm.
   (Chant pastoral. Sentiments joyeux et reconnaissants après l'orage)

> SYMPHONIE N° 7

op. 92, en la majeur (1812)

1. Poco sostenuto - Vivace
2. Allegretto
3. Presto - Assai meno presto - Presto - Assai meno presto - Presto - Coda
4. Allegro con brio

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

LA CHAMBRE PHILHAMONIQUE

orchestre sur instruments d'époque

EMMANUEL KRIVINE

Paysage
peint par Jakob Alt (1789 - 1872)
Détail.

La symphonie n° 6 analysée par Hector Berlioz

C'est de la nature vraie qu'il s'agit ici. Il intitule son premier morceau : *Sensations douces qu'inspire l'aspect d'un riant paysage*. Les pâtres commencent à circuler dans les champs, avec leur allure nonchalante, leurs pipeaux qu'on entend au loin et tout près; de ravissantes phrases vous caressent délicieusement comme la brise parfumée du matin; des vols ou plutôt des essaims d'oiseaux babillards passent en bruissant sur votre tête, et de temps en temps l'atmosphère semble chargée de vapeurs ; de grands nuages viennent cacher le soleil, puis tout à coup ils se dissipent et laissent tomber d'aplomb sur les champs et les bois des torrents d'une éblouissante lumière. Voilà ce que je me représente en entendant ce morceau, et je crois que, malgré le vague de l'expression instrumentale, bien des auditeurs ont pu en être impressionnés de la même manière.

Plus loin est une *Scène au bord de la rivière*. Contemplation... L'auteur a sans doute créé cet admirable adagio, couché dans l'herbe, les yeux au ciel, l'oreille au vent, fasciné par mille et mille doux reflets de sons et de lumière, regardant et écoutant à la fois les petites vagues blanches, scintillantes du ruisseau, se brisant avec un léger bruit sur les cailloux du rivage ; c'est délicieux. Quelques personnes reprochent vivement à Beethoven d'avoir, à la fin de l'adagio, voulu faire entendre successi-vement et ensemble le chant de trois oiseaux.(...)

À présent, si l'on reproche au musicien, comme une puérilité, d'avoir fait entendre exactement le chant des oiseaux, dans une scène où toutes les voix calmes du ciel, de la terre et des eaux doivent naturellement trouver place, je répondrai que la même objection peut lui être adressée, quand, dans un orage, il imite aussi exactement les vents, les éclats de la foudre, le mugissement des troupeaux. Et Dieu sait cependant s'il est jamais entré dans la tête d'un critique de blâmer l'*Orage* de la *Symphonie pastorale* ! Continuons : le poète nous amène à présent au milieu d'une *Réunion joyeuse de paysans*. On danse, on rit, avec modération d'abord ; la musette fait entendre un gai refrain, accompagné d'un basson qui ne sait faire que deux notes. Beethoven a sans doute voulu caractériser par là quelque bon vieux paysan allemand, monté sur un tonneau, armé d'un mauvais instrument délabré, dont il tire à peine les deux sons principaux du ton de fa, la dominante et la tonique. (...) Le rythme change; un air grossier à deux temps annonce l'arrivée des montagnards aux lourds sabots ; tout se mêle, s'entraîne ; (...) on crie, on court, on se précipite ; c'est une fureur, une rage... Quand un coup de tonnerre lointain vient jeter l'épouvante au milieu du bal champêtre et mettre en fuite les danseurs.

Orage, éclairs. Je désespère de pouvoir donner une idée de ce prodigieux morceau ; il faut l'entendre pour concevoir jusqu'à quel degré de vérité et de sublime peut atteindre la musique pittoresque entre les mains d'un homme comme Beethoven. Écoutez, écoutez ces rafales de vent chargées de pluie, ces sourds grondements des basses, le sifflement aigu des petites flûtes qui nous annoncent une horrible tempête sur le point d'éclater ; l'ouragan s'approche, grossit; un immense trait chromatique, parti des hauteurs de l'instrumentation, vient fouiller jusqu'aux dernières profondeurs de l'orchestre, y accroche les basses, les entraîne avec lui et remonte en frémissant comme un tourbillon qui renverse tout sur son passage. Alors les trombones éclatent, le tonnerre des timbales redouble de violence; ce n'est plus de la pluie, du vent, c'est un cataclysme épouvantable, le déluge universel, la fin du monde. En vérité, cela donne des vertiges, et bien des gens, en entendant cet orage, ne savent trop si l'émotion qu'ils ressentent est plaisir ou douleur.

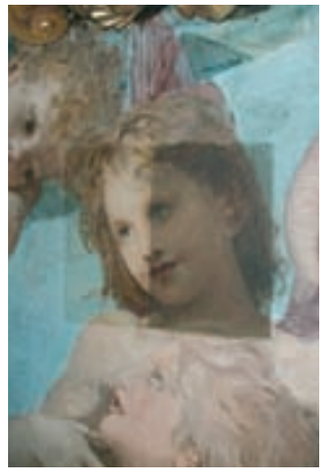
La symphonie est terminée par l'*Action de grâces des paysans* après le retour du beau temps. Tout alors redevient riant, les pâtres reparaissent, se répondent sur la montagne en rappelant leurs troupeaux dispersés ; le ciel est serein; les torrents s'écoulent peu à peu ; le calme renaît, et, avec lui, renaissent les chants agrestes dont la douce mélodie repose l'âme ébranlée et consternée par l'horreur magnifique du tableau précédent.

Après cela, faudra-t-il absolument parler des étrangetés de style qu'on rencontre dans cette œuvre gigantesque ? En vérité, j'en suis incapable. Pour un travail de cette nature, il faut raisonner froidement... Loin de là, on voudrait dormir, dormir des mois entiers pour habiter en rêve la sphère inconnue que le génie nous a fait un instant entrevoir.

Extrait de « A travers chants » Etude critique des symphonies de Beeethoven. Par Hector Berlioz. Paris 1859

Le songe de Sainte Cécile (détail)
par Paul Baudry
Paris 1874

Voyageur contemplant une mer de nuages. (détail)
Caspar David Friedrich
Hamburg 1818



La musique allemande (détail)
par Paul Baudry
Paris 1874

La symphonie n° 7 analysée par Hector Berlioz

Le premier morceau s'ouvre par une large et pompeuse introduction où la mélodie, les modulations, les dessins d'orchestre, se disputent successivement l'intérêt, et qui commence par un de ces effets d'instrumentation dont Beethoven est incontestablement le créateur. La masse entière frappe un accord fort et sec, laissant à découvert, pendant le silence qui lui succède, un hautbois, dont l'entrée, cachée par l'attaque de l'orchestre, n'a pu être aperçue, et qui développe seul en sons ténus la mélodie. On ne saurait débuter d'une façon plus originale. A la fin de l'introduction, la note mi, dominante de la, ramenée après plusieurs excursions dans les tons voisins, devient le sujet d'un jeu de timbres entre les violons et les flûtes, analogue à celui qu'on trouve dans les premières mesures du finale de la Symphonie héroïque. ...) J'ai entendu ridiculiser ce thème à cause de son agreste naïveté. Probablement le reproche de manquer de noblesse ne lui eût point été adressé, si l'auteur avait, comme dans sa *Pastorale*, inscrit en grosses lettres, en tête de son allegro, *Ronde de Paysans*. N'oublions pas, avant de passer au morceau suivant, de parler du *crescendo* curieux au moyen duquel Beethoven ramène son rythme favori un instant abandonné : il est produit par une phrase de deux mesures dans le ton de la majeur, répétée onze fois de suite au grave par les basses et altos, pendant que les instruments à vent tiennent le mi, en haut, en bas et dans le milieu, en quadruple octave, et que les violons sonnent comme un carillon les trois notes mi, la, mi, ut, répercutées de plus en plus vite, et combinées de manière à présenter toujours la dominante!...). C'est absolument nouveau, et aucun imitateur, je crois, n'a encore essayé fort heureusement de gaspiller cette belle invention. Le rythme, un rythme simple comme celui du premier morceau, mais d'une forme différente, est encore la cause principale de l'incroyable effet produit par l'*allegretto*. Il consiste uniquement dans un dactyle suivi d'un spondée, frappés sans relâche, tantôt dans trois parties, tantôt dans une seule, puis dans toutes ensemble (...) Là-dessus la mélodieuse plainte, émise avec plus d'énergie, prend le caractère d'un gémissement convulsif ; des rythmes inconciliables s'agitent péniblement les uns contre les autres ; ce sont des pleurs, des sanglots, des supplications ; c'est l'expression d'une douleur sans bornes, d'une souffrance dévorante... Mais une lueur d'espoir vient de naître : à ces accents déchirants succède une vaporeuse mélodie, pure, simple, douce, triste et résignée comme la patience souriant à la douleur. Les basses seules continuent leur inexorable rythme sous cet arc-en-ciel mélodieux.(...) Le motif du Scherzo (*Presto*) est modulé d'une façon très neuve. (...) Il y a quelque ressemblance *(entre le scherzo de la Symphonie Pastorale et celui-ci)* dans la couleur de ces enchaînements de tons ; mais l'on peut remarquer encore d'autres affinités entre les deux ouvrages. Le trio de celui-ci *(presto meno assai)*, où les violons tiennent presque continuellement la dominante, pendant que les hautbois et les clarinettes exécutent une riante mélodie champêtre au-dessous, est tout à fait dans le sentiment du paysage et de l'idylle. On y trouve encore une nouvelle forme de crescendo, dessinée au grave par un second cor, qui murmure les deux notes la, sol dièse, dans un rythme binaire, bien que la mesure soit à trois temps, et en accentuant le sol dièse, quoique le la soit la note réelle. Le public paraît toujours frappé d'étonnement à l'audition de ce passage. Le *finale* est au moins aussi riche que les morceaux précédents en nouvelles combinaisons, en modulations piquantes, en caprices charmants (...)

Beethoven ne faisait pas de musique pour les yeux.

Extrait de « A travers chants » Etude critique des symphonies de Beeethoven. Par Hector Berlioz. Paris 1859

INSTRUMENTATION DE LA SYMPONIE N° 6

Cordes : premiers violons, seconds violons, altos, violoncelles (dont deux solistes), contrebasses
Bois : 1 piccolo, 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes en si, 2 bassons
Cuivres : 2 cors en fa et en mi, 2 trompettes en ut et en mi, 2 trombones (alto, ténor),
Percussions : 2 timbales (fa et do)

INSTRUMENTATION DE LA SYMPONIE N° 7

Cordes : premiers violons, seconds violons, altos, violoncelles, contrebasses
Bois : 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes en la, 2 bassons
Cuivres : 2 cors en la, en mi et en ré, 2 trompettes en ré
Percussions : 2 timbales (la et mi)

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770 - 1827)
peint par Isidor Neugass en 1806 d'après nature
A l'époque de la composition de la Symphonie n°6
Plusieurs copies existent : Beethoven-Haus Bonn ;
Collection Lichnowsky, Grätz ; Marchesa Capponi, Firenze

Peint par Joseph Willibrord Mähler en 1815
A l'époque de la composition de la Symphonie n°7
Second portrait d'après nature
Collection de Karajan à Salzbourg
Collection du baron de Gleichenstein.

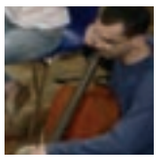
« Il est bien davantage que le premier des musiciens. Il est la force la plus héroïque de l'art moderne »

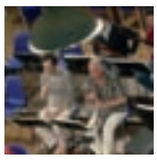
ROMAIN ROLLAND
Vie de Beethoven, Paris, 1903

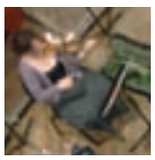
Ludwig van Beethoven, dans la période de composition des deux symphonies que nous entendons ce soir, qui s'étend de 1805 à 1811, se retrouve dans une situation plutôt favorable et en position d'affermir son indépendance. Malgré l'échec retentissant de *Fidelio*, il est en pleine possession de sa vitalité créatrice, s'accommode de ses troubles auditifs et retrouve une vie sociale satisfaisante.
Donnant suite à son souhait de *« saisir le destin à la gorge »*, (exprimé à Wegeler en 1801), Beethoven met en chantier dès 1805, la *Symphonie n°5* où il entend exprimer la lutte de l'homme avec son destin, et son triomphe final. L'ouverture de Coriolan, avec laquelle elle partage la tonalité d'ut mineur, date de cette même époque. Composée exactement en même temps que la *Cinquième*, la *Symphonie pastorale* paraît d'autant plus contrastée. Véritablement annonciatrice du romantisme en musique, *La Pastorale* porte en sous-titre cette phrase de Beethoven : *« Expression du sentiment plutôt que peinture »* et chacun de ses mouvements porte une indication descriptive : la symphonie à programme était née. Le concert donné par Beethoven le 22 décembre 1808 fut sans doute une des plus grandes académies de l'histoire. Y furent joués en première audition la *Cinquième Symphonie*, la *Symphonie pastorale*, le *Concerto pour piano no 4*, la *Fantaisie chorale pour piano et orchestre* et deux hymnes de la *Messe en ut majeur* qu'il avait composée pour le prince Esterházy en 1807. Après la mort de Haydn en mai 1809, bien qu'il lui restât des adversaires déterminés, il ne se trouvait plus guère de monde pour contester la place de Beethoven dans le panthéon des musiciens. A partir de juillet 1812, un nouveau tournant sombre se marque dans la vie de Beethoven. Séjournant en cure thermale dans la région de Tœplitz et de Karlsbad, il rédigea l'énigmatique *Lettre à l'immortelle Bien-aimée* et fit la rencontre infructueuse de Goethe par l'entremise de Bettina Brentano. Jugeant Beethoven, le poète écrivit : *« Je n'ai encore jamais vu un artiste plus puissamment concentré, plus énergique, plus intérieur. (...) C'est malheureusement une personnalité tout à fait indomptée »*. Malgré l'accueil très favorable réservé par le public à la *Symphonie n °7* et à la *Victoire de Wellington* , Beethoven perdit peu à peu les faveurs de Vienne toujours nostalgique de Mozart. Les années qui suivirent 1812 coïncidèrent avec plusieurs événements dramatiques dans la vie de Beethoven, événements qu'il a du surmonter seul, tous ses amis ou presque ayant quitté Vienne pendant la guerre de 1809, mais rien n'explique entièrement une telle rupture après dix années d'une incroyable fécondité.

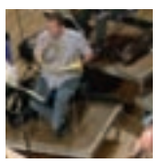
EMMANUEL KRIVINE

Né à Grenoble en 1947, ce chef d'orchestre français débute ses études musicales par des études de violon au Conservatoire de Paris où il obtient son premier prix à seize ans. Il se perfectionne ensuite auprès d'Henryk Szeryng et de Yehudi Menuhin. C'est en 1965, après une rencontre décisive avec le chef Karl Böhm à Salzbourg, qu'il abandonne définitivement l'archet pour la baguette. Dès lors, il engage une carrière internationale de chef d'orchestre qui le conduit à collaborer régulièrement avec les meilleures formations dont les *Berliner Philharmonike*r, le *Concertgebouw d'Amsterdam*, le *London Symphony Orchestra*, le *London Philharmonic Orchestra*, le *Chamber Orchestra of Europe*, *NHK Tokyo*, le *Yomiuri Symphony Orchestra* et les Orchestres Philharmonqiues de Boston, Cleveland, Philadelphie, Los Angeles etc. Chef invité permanent du *Nouvel Orchestre Philharmonique de Radio France* de 1976 à 1983. Il occupe ensuite le poste de Directeur Musical de l'*Orchestre National de Lyon* de 1987 à 2000 et celui de l'*Orchestre Français des Jeunes* durant onze années. Depuis 2006, il travaille régulièrement à l'*Orchestre philharmonique du Luxembourg* dont il est le directeur musical.









Mécénat Musical Société Générale est le mécène principal de la Chambre Philharmonique
La Chambre Philharmonique est subventionnée par le Ministère de la Culture et de la Communication
La Chambre Philharmonique est en résidence départementale en Isère

L'Association Heures Musicales de l'Abbaye de Lessay

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

Le Ministère de la Culture
et de la Communication-
Direction Régionale des Affaires Culturelles
de Basse-Normandie

Le Conseil Régional de Basse-Normandie

Le Conseil Général de la Manche

La Ville de Lessay

La Commune de Canville-La-Rocque

L'Office de Diffusion et d'information
artistique de Normandie

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

Charpentes françaises, Crédit Agricole Normand
Soleco, Tricots Saint-James,
Areva, Total
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 cration, à la diffusion et à la formation.

avec la participation de :
Radios Chrétiennes en France (RCF), Tendance Ouest,
Mezzo

ainsi que :
les bénévoles
le personnel communal de Lessay et de la
Communauté de Communes du Canton de Lessay
qui apportent leur aide à l'organisation matérielle

15e festival de Lessay

Président d'honneur et co-fondateur
Jean-François Le Grand
Président du Conseil général et sénateur de la Manche

Président et co-fondateur
Edme Jeanson

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

Rédaction, graphisme et blog Francis Rousseau
Régisseur Franck Hellec
Trésorière Marine Leprieur
Le Festival de Lessay est membre de
« Concerts en Abbayes Normandes » et de « France Festivals »

Références documentaires / Bibliographie

p. 4 - 7
- BURRROWS, Donald. *Handel*. Oxford University Press, 1994.
- KEATES, Jonathan. *Handel, the man and his music*. London. V. Gollancz, 1985
- HEINEMANN, Michael,*Georg Friedrich Handel*, Reinbek 2004
- PARKER-ALE,Mary Ann, *G. F. Handel: a guide to research*, New York, Garland, 1988
- Interview de Paul Agnew in altamusica.com

p. 8 - 11
- GRIVOIS, Jean-Pierre *Moi JSB,* Éd. Héloïse d'Ormesson 2005

p. 12 - 15
- DUPUY, Cyril, *Musiques tziganes* http://www.cyrildupuy.com
- WILLIAMS Patrick, *Les tziganes de Hongrie,* Actes Sud 2001

p. 16 - 21
- MARTI, J.-C., MOYSAN, B. et SCHNAPPER, L., *Panorama introductif de la musique baroque religieuse française depuis la seconde moitié du XVIIe siècle à l'aube du Siècle des Lumières* in cours-séminaire *Temps politique & Temps musical* donné le 04/03/2002 à l'Institut d'Etudes Politiques de Paris.
- Article Marc-Antoine Charpentier : Magazine Muse baroque http://www.musebaroque.fr/Articles/Te_Deum.htm

p. 24 - 29
- AREND, M. *Gluck,* Berlin 1922
- CHARNACÉ, G. de, *Lettres de Gluck et de Weber*, Paris 1872
- HERMANN, J, *Le drame lyrique en France de Gluck à nos jours*, Paris 1878
- FAVRE, G. Article Gluck in *Histoire de la musique vol.II* Encylopédie de la Pleiade sous la direction de Roland Manuel, Paris, Gallimard,1963.

p. 30- 31
- TESSIER, A, *Un claveciniste français : Gaspard le Roux.* Revue Musicale, volumes 3/5, 1923-1924.
- HARDOUIN,P, 1956. *Notes sur quelques musiciens français du XVIIe siècle.* Revue de Musicologie, volume 38, P. 62-7.

p. 32 - 35
- CAMETTI A., *La scuola dei «pueri cantus» di S. Luigi dei Francesi in Roma*. Dans *Tivista Musicale Italiana* (22) 1915
- Article *Luca Marenzio*, dans The New Grove Dictionary of Music and Musicians, éd. Stanley Sadie, 20 vol, Londres, Macmillan Publishers Ltd. 1980, ISBN 1-56159-174-2
- REESE, G. *Music in the Renaissance.* New York, W.W. Norton et Co., 1954. ISBN 0-393-09530-4-

p. 36- 39
- CANTAGREL, Gilles, *Georg Philipp Telemann ou le célèbre inconnu*, Editions Papillon - Genève, 2003-2005
- KROSS, Siegfried, *Das Instrumentalkonzert bei Georg Philipp Telemann*. Tutzing, Hans Schneider, 1969.
- MENKE, Werner, *Thematisches Verzeichnis der Vokalwerke von Georg Philipp Telemann*, volume 1 & 2. Frankfurt, Vittorio Klostermann, 1982.
- RUHNKE, Martin, *Georg Philipp Telemann: Thematisch-Systematisches Verzeichnis seiner Werke*, volume 1, 2, 3. Kassel, Barenreiter, 1984, 1992,1999.

p. 42 - 47
- NGUYEN,Viet-Linh : Interview de Jean-Marc Andrieu dans *Muse Baroque : le magazine de la musique Baroque* 19/02/08.
- D. LAUNAY, *La Musique religieuse en France du Concile de Trente à 1804*, Publ. Soc. franç. mus., Paris, 1993
- S. CORBIN, *L'Église à la conquête de sa musique*, Gallimard, Paris, 1960

p. 48-51
- BARTHELEMY M. *André Campra1660-1744*, Actes Sud.1993.
- M. CULLAZ, *Gospel, Jazz Hot* - L'instant, Paris, 1990
- D. CUSIC, *The Sound of Light. A History of Gospel Music*, Univ. Popular Press, Bowling Green (Ohio), 1990
- J. LOVELL, *Black Song*, 1972, rééd. Paragon House, New York, 1986

p. 52 - 57
- BOYD, Malcolm, *J. S. Bach* The Oxford Composer Companion. Oxford. 1999
- BASSO. Alberto, *Jean Sébastien Bach*, Fayard. Paris.1986
- J CHAILLEY. Jacques, *La musique et le signe*. Ed. Rencontre. Lausanne.1967
- CANTAGREL, Gilles, *Bach en son temps*, Fayard. Paris. 1997
- *Article La messe en si mineur*. Magazine Goldberg (en ligne) http://www.goldbergweb.com/fr/magazine/essays/1999/12/231.php

p. 58 - 63
- BERLIOZ, Hector. *A travers chants*, Paris 1852
- ROLLAND, Romain, *Beethoven, les grandes époques créatrices,* Éditions du sablier, 1928-45
- STANLEY, Glenn, *The Cambridge Companion to Beethoven.* Cambridge: University Press, 2000
- DAVIES, Peter J. *Beethoven in Person: His Deafness, Illnesses, and Death*. Westport, Conn.: Greenwood Press, 2001.
- SOLOMON, MAYNARD. *Beethoven, 2nd revised edition*. New York: Schirmer Books, 2001.

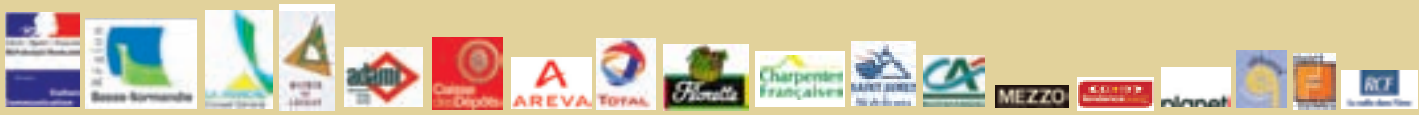
Crédits photographiques

les crédits cités sont ceux qui font l'objet d'une mention obligatoire de citation explicitement documentée dans l'original
> Page 7 : Paul Agnew ©Sandrine Expilly / Sophie Daneman©Sandra Lousada / Les Arts Florissants © Guy Vivien > Page 11 : ensemble des photos © Petr Skalka
> Page 15 : Hélène Desmoulin©Gérard Foguet > Page 39 : Capriccio Stravagante : ensemble des photos © Régis d'Audeville
> Page 40 : Thierry Caens © Michel Sordel > Page 47 : Jean-Marc Andrieu© Combalbert > Page 51 : Chanticleer : ensemble des photos©Lisa Kolher
> Page 63 : Michel Corboz et EVL © Régis Colombo-www.diapo.ch

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

Imprimerie : LECAUX OCEP

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



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