

Roch-Olivier Maistre,
Président du Conseil d'administration
Laurent Bayle,
Directeur général

du Mardi 15 au Samedi 19 septembre
Domaine privé Gustav Leonhardt

Vous avez la possibilité de consulter les notes de programme en ligne, 2 jours avant chaque concert,
à l'adresse suivante : www.citedelamusique.fr

Domaine privé Gustav Leonhardt | du Mardi 15 au Samedi 19 septembre

Domaine privé Gustav Leonhardt

Entretien avec Gustav Leonhardt

Comment a germé cette série de concerts autour de la musique anglaise ?

On m'a demandé de faire des suggestions pour un cycle de concerts autour d'une idée centrale. J'ai tout d'abord pensé à Froberger, un compositeur que j'adore, mais on ne peut pas faire quatre concerts avec sa seule musique. J'ai alors pensé à Purcell que je considère comme l'un des cinq ou six plus grands compositeurs. Parmi ces quatre concerts, j'ai intégré un récital d'orgue autour de Purcell.

À quoi tient, selon vous, l'importance historique de Purcell ? Quelle a été sa postérité sur la musique européenne ?

Malheureusement cette postérité n'existe ni en qualité ni même sur le plan du style, parce qu'en Angleterre, juste après sa mort, il y a eu une énorme influence italienne, avec notamment beaucoup d'artistes venus s'installer à Londres. Son style très complexe était pratiquement consommé. Blow a un peu poursuivi dans cette voie, ainsi que Croft peut-être et le fils de Purcell, Daniel, mais bientôt, il faut compter sur l'arrivée de Haendel et de sa « clique ». Et c'est un énorme contraste, je trouve. La complexité et l'intensité de Purcell font place à la dimension plus générale de Haendel...

Haendel, justement, connaissait-il la musique de Purcell avant d'arriver à Londres ?

On ne sait pas... Probablement pas la musique d'église parce qu'elle était peu jouée, mais après la mort de Purcell, on a encore joué beaucoup d'œuvres profanes sur les scènes de théâtre, donc Haendel a peut-être connu ce répertoire mais en tout cas, cela ne l'a pas influencé... Sa musique est d'une toute autre nature.

Purcell est donc la figure centrale de ce cycle, mais John Blow est aussi très présent. Voilà un compositeur que le public connaît peu...

Alors tant mieux qu'il puisse être entendu... Il était très proche de Purcell, qui était son élève. D'autres grands compositeurs anglais précèdent Purcell, tel Pelham Humfrey.

De Purcell, qu'avez-vous retenu ?

Nous avons tout d'abord prévu un grand concert d'œuvres profanes avec des odes, comme par exemple « *Love's Goddess* », pour l'anniversaire de la reine Mary, pour cinq solistes, orchestre et chœur, ou « *Come, ye Sons of art* » pour quatre solistes et grand orchestre avec trompettes, hautbois, flûtes à bec et cordes. Puis, de Blow, cette merveilleuse *Ode sur la mort d'Henry Purcell*, une grande pièce sur un très beau texte de Dryden, l'ami de Purcell, pour deux contre-ténors, deux flûtes à bec et continuo. C'est vraiment très direct et touchant.

Lors du dernier concert, avec l'ensemble Café Zimmermann, ce sont cette fois des *anthems* que vous avez sélectionnés...

Quatre grands *full anthems*, ce qui veut dire qu'il y a un orchestre, avec seulement des cordes – c'est une tradition anglaise –, des solistes et le chœur. Il semble que pour la musique d'église, Purcell n'ait pas eu une grande confiance dans les chanteurs du chœur, surtout peut-être les petits garçons, car ils n'ont jamais beaucoup à faire dans les *anthems* tandis que, dans les œuvres profanes, les chœurs sont beaucoup plus importants et plus intéressants.

Lors du concert avec les Kuijken, vous donnez également des pièces pour clavecin de Purcell. À quel usage ces pièces étaient-elles destinées ?

À l'usage domestique, pour les amateurs, presque jamais pour les concerts. Dans les concerts, le clavecin ne jouait jamais seul, mais plutôt dans les salons ou surtout à la maison. La plupart des pièces ont été publiées du vivant de Purcell ou juste après sa mort. Ce sont des pièces d'une grande fantaisie mais assez courtes, et on en a relativement peu : quelques suites et quelques *grounds*... Pour l'orgue, il y a encore moins de répertoire...

Ces pièces pour clavecin ont-elles un style spécifiquement anglais ou possèdent-elles des caractéristiques propres à la musique européenne ?

Il y a selon moi beaucoup d'éléments français, mais c'est peut-être trop facile à dire. Si l'on compare avec la musique de d'Anglebert ou de Lebègue en France, celle de Purcell est beaucoup plus compliquée et harmoniquement plus intéressante. Donc c'est très anglais. Les contemporains de Purcell disaient de lui qu'il imitait beaucoup les Italiens dans la musique de chambre, dans les sonates ou les trios par exemple. Purcell a changé la simplicité et la normalité des œuvres italiennes et je trouve cela très positif. La veine anglaise, pour moi, cela veut dire complication : c'est beaucoup plus intéressant harmoniquement et rythmiquement que les Italiens de cette époque, comme par exemple Corelli qui faisait aussi fureur en Angleterre.

Concernant les pièces pour orgue, vous interprétez deux *voluntaries* de Purcell...

Voluntary for the Double Organ est une grande pièce de Purcell pour un orgue à deux claviers, ce qui était assez rare en Angleterre à cette époque. Il est intéressant de noter qu'il n'y avait pas encore de pédalier en Angleterre. Les orgues avaient juste un ou deux claviers et c'était tout.

Au cours de ce récital seront joués des compositeurs qui ne sont vraiment pas connus : Abraham Van den Kerckhoven et Johann Caspar Ferdinand Fischer...

Kerckhoven était organiste à Bruxelles durant la deuxième moitié du XVII^e siècle, donc contemporain de Purcell ; Fischer était maître de chapelle à Rastatt et il a beaucoup écrit dans le style français. Il est

intéressant pour nous car il donne des descriptions concernant l'exécution de ses œuvres, notamment des suites avec des danses pour orchestre ou même pour le clavier, et il est également contemporain de Purcell.

Vous allez jouer sur le nouvel orgue de Saint-Louis-en-l'Île, achevé de construire en 2005...

C'est finalement devenu un orgue de style allemand, un très bel orgue d'ailleurs, et c'est pourquoi mon programme est un peu tourné vers des œuvres allemandes contemporaines de Purcell, notamment celles de Muffat...

Propos recueillis par Pascal Huynh

Extrait de *Cité Musiques* n° 61

MARDI 15 SEPTEMBRE**CONCERT 20H**

Cité de la musique

page 6

MERCREDI 16 SEPTEMBRE**CONCERT 20H**

Cité de la musique

page 20

JEUDI 17 SEPTEMBRE**CONCERT 20H30**

Église Saint-Louis-en-l'Île

page 30

SAMEDI 19 SEPTEMBRE**FORUM 15H****TABLE RONDE ET CONCERT**

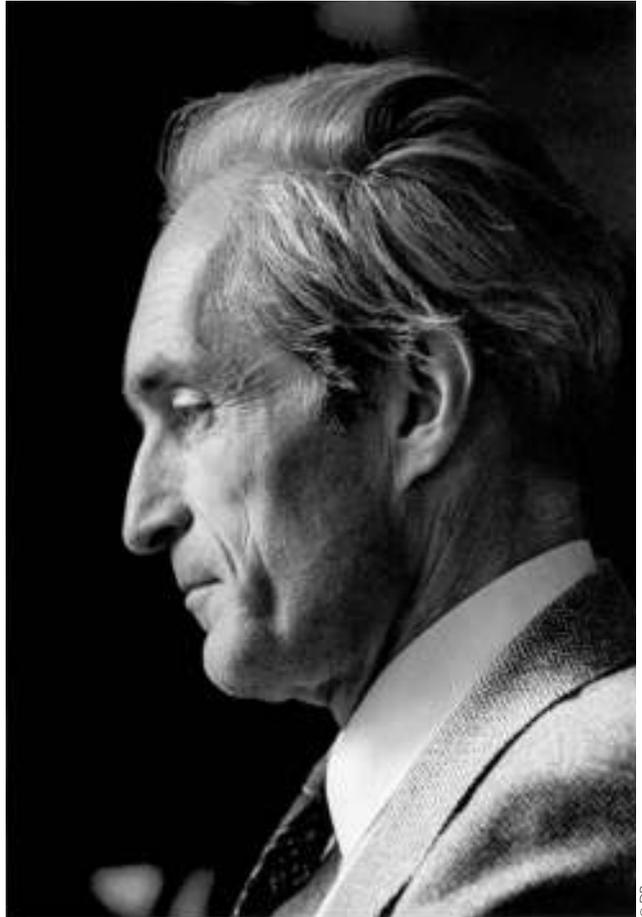
Cité de la musique

page 34

SAMEDI 19 SEPTEMBRE**CONCERT 20H30**

Église Saint-Roch

page 40



© DR

MARDI 15 SEPTEMBRE – 20H

Salle des concerts

Henry Purcell

« *Love's goddess sure was blind this day* », *Birthday Ode for Queen Mary*, Z 331

« *This poet sings the troyan wars* », *Anacreon's Defeat*, Z 423

« *Thy genius, lo!* », Z 604/A

« *O solitude, my sweetest choice* », Z 406

« *Come, ye sons of art, away!* », *Birthday Ode for Queen Mary*, Z 323

entracte

John Blow

« *Ah Heav'n, what is it I hear?* »

« *Shepherds deck your crooks* »

« *Why weeps Asteria* »

An Ode, on the Death of Mr. Henry Purcell

Le Concert Français

Gustav Leonhardt, direction

Ensemble vocal Sagittarius

Nuria Rial, soprano

David Sagastume, contre-ténor

Artur Stefanowicz, contre-ténor

Charles Daniels, ténor

Harry Van der Kamp, basse

Pierre Hantai, clavecin

Michel Laplénie, chef de chœur

Fin du concert vers 22h10.

Henry Purcell (1659-1695)

« *Love's goddess sure was blind this day* », *Birthday Ode for Queen Mary*, Z 331

Symphony

Love's goddess sure was blind this day, contre-ténor solo

Those eyes, that form, that lofty mien, basse solo

Sweetness of Nature and true wit, duo de contre-ténors

Long may she reign over this isle, soprano solo / chœur

May her blest example chase, contre-ténor solo

Many such days may she behold, duo de contre-ténors

May she to Heaven late return, chœur / soprano, contre-ténor, ténor et basse / chœur

Date de composition : 1692.

Date de création : 30 avril 1692.

Premier éditeur : J. Heptinstall – John Carr et Samuel Scott, *Comes Amoris*, Londres 1693.

Effectif : soprano, contre-ténor 1, contre-ténor 2, ténor, basse (solistes) – chœur à 4 voix – 2 flûtes, violons I, violons II, altos, basses et clavecin.

« *This poet sings the troyan wars* », *Anacreon's Defeat*, Z 423

Date de composition : 1688.

Premier éditeur : Henry Playford (1657-1709), *Orpheus britannicus*, Londres, 1698.

Effectif : basse – violoncelle et clavecin.

« *Thy genius, lo!* », Z 604/A

Date de composition : 1690.

Premier éditeur : Henry Playford, *Orpheus britannicus*, Londres, 1698.

Effectif : basse – violoncelle et clavecin.

« *O solitude, my sweetest choice* », Z 406

Date de composition : 1687.

Premier éditeur : Henry Playford, *Orpheus britannicus*, Londres, 1698.

Effectif : basse – violoncelle et clavecin.

« *Come, ye sons of art, away!* », *Birthday Ode for Queen Mary*, Z 323

Symphony

Come ye sons of art, away !, contre-ténor solo / chœur

Sound the trumpet, 'til around, duo de contre-ténors

Come ye sons of art, away!, chœur

Strike the viol, touch the lute, contre-ténor solo

The day that such a blessing gave, basse solo / chœur
Bid the Virtues, bid the Graces, soprano solo
These are the sacred charms that shield, basse solo
See Nature, rejoicing, has shown us the way, duo de soprano et basse / chœur

Date de composition : 1694.

Date de création : 30 avril 1694.

Premier éditeur : Henry Playford, *Orpheus Britannicus*, Londres, 1698.

Effectif : soprano, contre-ténor 1, contre-ténor 2, basse (solistes) – chœur à 4 voix – 2 trompettes, 2 hautbois, violons I, violons II, altos, basses, clavecin et timbales.

entracte

John Blow (1649-1708)

« *Ah Heav'n, what is it I hear?* »

Premier éditeur : William Pearson, *Amphion Anglicus*, 1700.

Effectif : duo de contre-ténor et ténor – violoncelle et clavecin.

« *Shepherds deck your crooks* »

Premier éditeur : William Pearson, *Amphion Anglicus*, 1700.

Effectif : trio de soprano, contre-ténor et basse – violoncelle et clavecin.

« *Why weeps Asteria* »

Date de publication : 1688.

Premier éditeur : William Pearson, *Amphion Anglicus*, 1700.

Effectif : ténor – violoncelle et clavecin.

An Ode, on the Death of Mr. Henry Purcell

Mark how the lark and linnet sing, duo de contre-ténors
But in the close of night, duo de contre-ténors
So ceas'd the rival crew when Purcell came, solo de contre-ténor
We beg not Hell, our Orpheus to restore, solo de contre-ténor
The heav'nly choir who heard his notes from high, duo de contre-ténors
Ye brethren of the lyre and tuneful, duo de contre-ténors

Date de composition : 1696.

Premier éditeur : Henry Playford (1657-1709), 1696.

Effectif : contre-ténor 1, contre-ténor 2 (solistes) – 2 flûtes et clavecin.

Une célébration d'État : les odes

De 1680 à 1695, Purcell compose vingt-quatre odes et *welcome songs* (conservés). Typiquement britanniques, ces œuvres laudatives sur une musique d'apparat célèbrent les grands événements qui ponctuent les règnes : commémorations, victoires, voyages officiels, réceptions d'ambassadeurs, mariages princiers, anniversaires, Nouvel An, « fête de sainte Cécile »... Elles répondent à l'instauration d'une forme d'art officiel et fastueux, initiée par Charles II, et deviennent une tradition de Purcell à Haendel. Œuvres de propagande, les *welcome songs* fêtaient le retour du monarque à Whitehall (depuis sa résidence d'été à Windsor ou sa visite d'automne à Newmarket) et lançaient le début de la saison artistique à Londres. Mais à partir de la Glorieuse Révolution de 1688, elles disparaissent quelque peu du paysage musical en tant que festivité régulière (les nombreuses campagnes à l'étranger de Guillaume III rendirent ses retours imprévisibles) au profit d'odes cérémonielles qui servirent ainsi la légitimité des nouveaux souverains. Curieusement, Purcell n'écrit aucune ode d'anniversaire pour son troisième roi, mais en consacre six – chaque année de 1689 à 1694 – à l'anniversaire de la reine Mary, co-régnante (une sympathie qu'il éprouve pour les Stuart ?), instaurant le 30 avril comme l'un des principaux événements de l'année londonnienne dont les réjouissances sont exécutées le jour « J », à moins qu'il ne s'agisse d'un dimanche. « *Ceci étant le jour anniversaire de la reine, une nouvelle ode est chantée avant son discours [...], la noblesse et la bourgeoisie, avec le lord-maire et le conseil municipal, attendant pour la complimenter* », écrit Luttrell le 30 avril 1692 dans sa « Relation des affaires d'État ». La célébration est organisée à Whitehall et l'ode suivie d'un bal, réactualisant en quelque sorte le masque de cour, antérieur d'un siècle.

Ces odes, généralement écrites par des poètes lauréats (dont John Dryden, Thomas Shadwell puis Nahum Tate), sont des œuvres lyriques, de forme complexe (strophes irrégulières mixant vers courts et longs, sans rythme fixe), prétendument inspirées de Pindare, via Abraham Cowley. Leur style à la fois naïf et exalté cultive l'emphase et la métaphore outrancière ; si bien que même Dryden, dans sa traduction de Virgile (1697), s'exclame : « *je retiens l'air, mais non les paroles* ». Les thèmes exaltent non seulement la vertu, la beauté et les bienfaits de la reine, idéalisée comme une autre « Gloire » (ou seconde Élisabeth), mais encore les succès militaires de Guillaume qui, en contrepoint des grâces victorieuses de Mary, offrent une occasion rêvée pour l'emploi des trompettes qui deviennent un ingrédient fréquent dans l'instrumentation à partir de 1690 (*The Yorkshire Feast Song* et « *Arise my muse* », une ode d'anniversaire de la reine). S'agit-il d'une flatterie du goût militaire du roi, d'une influence transalpine ou d'une inclination naturelle ? Quoi qu'il en soit, le vecteur de l'inspiration poétique jaillit de l'imagerie printanière, saison du jour anniversaire de la reine Mary, qui alimente une riche rhétorique fleurie, invoquant les muses et animant les instruments de musique.

Des artistes de renom étaient convoqués, provenant de la Chapelle royale, du théâtre et du corps de la *King's Musick*. Le charme et la puissance imaginative de la musique de Purcell, tantôt fantasque, tantôt élégiaque ou flamboyante, voire parfois d'une veine populaire revigorant les fastes les plus éclatants, accroissaient la solennité et la magnificence de ces pompes votives. Telle une brillante cantate dont les sections sont divisées en « numéros », les odes font se succéder solos, duos, trios, chœurs, souvent prolongés, voire nouvellement amorcés, par des *ritornelli*

qui insufflent leur parfum ou continuent de le propager tout en exaltant le style instrumental ; l'ensemble précédé par une ouverture et finissant en apothéose par une majestueuse polyphonie chorale homophone. Profondément inspiré par les ensembles italiens et français contemporains, l'orchestre à cordes (pour les odes d'anniversaire à la reine Mary, plutôt à quatre parties et non cinq comme celui de Lully) est fréquemment renforcé par les colorations des trompettes, hautbois, parfois des flûtes à bec (utilisées de manière sporadique depuis 1682) et des timbales, toujours soutenu par la basse continue. Les *sol*i sont accompagnés de manière extrêmement variée : du simple continuo à l'orchestre à cordes, en passant par les différents *obbligati*. Les odes de Purcell illustrent (outre les semi-opéras) l'acmé du baroque anglais tant du point de vue concertant que lyrique, surtout depuis le déferlement des castrats sur le sol anglais. Elles montrent des tendances à la dilatation temporelle, à l'emploi de plus en plus marqué des trompettes, d'airs sur un *ground* (ou basse obstinée) en même temps que les fioritures deviennent de plus en plus extravagantes, jusqu'à l'aria *colorature*, bien que le *da capo* soit rare et que le vieux style déclamatoire puisse persister. L'expansion de la virtuosité va de pair avec le style concertant, pleinement installé à la fin du XVII^e siècle, et qui trouve toute sa splendeur dans les dialogues entre voix et instruments.

Bien qu'il vante les honneurs recueillis sur les champs de bataille dans sa quatrième ode « *Love's goddess sure was blind this day* », Purcell nous livre une œuvre intimiste reflétant davantage les beautés, la douceur et l'esprit spirituel de la reine. Il tourne le dos aux brillantes réjouissances, orchestrant pour les seules cordes et une paire de flûtes à bec (le chroniqueur Luttrell prétend toutefois que l'habituel décorum – trompettes et tambours – fut au rendez-vous), peut-être parce que les musiciens étaient tout absorbés par les répétitions de *The Fairy Queen* (prévu le 28 avril). Dans la tonalité de *sol* mineur, souvent attribuée par Purcell aux émotions de l'amour, sa *symphony* d'ouverture, mélancolique, emprunte la forme « à la française » en deux sections, une première, à deux temps, en rythme pointé, la seconde à trois temps et en fugato, avant que revienne une allusion à la première section. Suivent un élégant solo de contre-ténor, gracieusement orné, puis un solo de basse dont les ponctuations de cordes sur les temps faibles revigorent les ornements pressés de la voix. Fêtant les douceurs de la nature conjuguées à l'émerveillement de l'humanité, un suave duo de contre-ténors déploie ses amples volutes suaves concertant avec les lignes ondulantes de deux flûtes. Dans l'espoir d'un long règne gratifié de tant de charmes, le chant du soprano solo, tel un menuet, est bientôt magnifié par le chœur homophonique accompagné aux cordes. Tant de magnificence assure un contraste avec l'air suivant qui sonne comme un compliment à la reine : on raconte qu'ennuyée par les chansons sophistiquées qu'Arabella Hunt et John Gostling interprétèrent dans son cabinet, accompagné par Purcell au clavecin, elle finit par réclamer qu'on lui jouât la ballade écossaise « *Cold and raw* » ; voyant Sa Majesté enchantée, sûrement Purcell voulut-il raviver son plaisir en utilisant l'air populaire pour basse dans son solo de contre-ténor et son rustique *ritornello*. Vient ensuite un duo pour deux contre-ténors en appelant à la contemplation sans fin de l'heureux soleil par des jeux d'imitations entre les voix : ils enjambent librement une basse contrainte mouvante et inexorable qui suggère une parenté avec Bach et dont l'esprit contrapuntique laisse vagabonder le motif dans toutes les parties du *ritornello*. Enfin, l'imploration finale du chœur, que la reine « *ne retourne que tard dans les cieux* », ouvre l'ère de la grande fugue chorale des oratorios de Handel, avec sujet et contre-sujet

vigoureux sur de simples harmonies tonales, mais étonnamment et exceptionnellement disparaît dans un quatuor de solistes méditatif, plein de délicieuses dissonances, et dont le contrepoint en imitations serrées s'exacerbe en chromatisme descendant sur « *mourn* » [pleurer] réitéré à satiété, comme une prémonition de la mort prochaine de la souveraine.

Ode d'apothéose, « *Come, ye sons of art, away!* » convoque un effectif somptueux (sûrement dû aux récents succès de Purcell au théâtre, car sinon l'effectif au complet n'était finalement pas toujours présent), mêlant aux quatre solistes et au chœur la grande bande des cordes, deux hautbois, deux trompettes, et des timbales (peut-être même le basson introduit vers 1694) pour célébrer avec éclat les grâces, les muses et la gloire de la reine. Rejouée l'année suivante pour *La Reine indienne*, la majestueuse ouverture en plusieurs sections prélude au solo de contre-ténor, lancé par un alerte rythme de danse (aux hautbois et trompettes alternant avec les cordes) avant le chœur initial, dense et homophone, accompagné au *tutti*. Ingénieusement, afin d'adapter l'air aux voix aiguës, Purcell confie aux sopranos un déchant et laisse la mélodie aux contre-ténors, doublés par les violons, les trompettes et les hautbois. Mais plus encore, toute cette entrée rend gloire aux arts par une gamme inouïe de traits musicaux : sereine harmonie consonante, âpres dissonances expressives, inventivité rythmique, colorations instrumentales diverses, continuo ou plein orchestre, solo ou polyphonie. Dans le célèbre duo « *Sound the trumpet* », Purcell résiste à la tentation d'employer ce registre et choisit une basse contrainte enjouée au-dessus de laquelle deux contre-ténors (dont un haut pour monter jusqu'au *mi*) montrent leur virtuosité. Suite à la répétition possible du premier chœur, l'évocation extasiée et quasi mélancolique d'Erato inspire à Purcell un solo de contre-ténor sur un *ground* nerveux avec un doux accompagnement de deux flûtes à bec dont les effluves finissent par se répandre dans un *ritornello* symphonique concertant à la gloire des instruments célébrés dans les vers de Tate. Louant une telle bénédiction, le solo de basse gagne le chœur, conservant la mélodie au bas de la texture et ornant d'un déchant la ligne des sopranos. Pour commander aux Vertus, le solo de soprano entrelace ses gracieux ornements avec un hautbois *obbligato* distillant les fines roulades en notes pointées typiques de Purcell. L'exubérante *aria* pour basse solo suivante exaltant les charmes sacrés met à l'honneur la brillante éloquence italienne sur une basse contrainte animée. Enfin, le dernier panneau de ce polyptique flamboyant rend grâce à la nature en joie par un duo de soprano et de basse avant que le chœur et l'orchestre tout entier magnifient ce chant triomphant, sûrement renforcé par la battue des timbales en guise d'ultime hommage.

Des manifestations intimes : tombeaux et songs

Bien que plus âgé que Purcell d'une dizaine d'années, Blow survécut treize ans à son cadet mort prématurément à trente-six ans ; des liens réciproques d'estime et d'amitié unissaient les deux artistes, de sorte qu'ils se partagèrent la quasi-totalité des charges musicales officielles de la cour d'Angleterre. Successivement organiste à l'abbaye de Westminster, musicien privé, virginaliste du roi, organiste à la Chapelle royale, maître des enfants à la cathédrale Saint-Paul et premier compositeur de la Chapelle royale, Blow, très altéré par la disparition de son élève et confrère, bâtit ici un monument intime pour deux contre-ténors, deux flûtes à bec et basse

continue. L'*Ode sur la mort de Purcell* met en musique un poème de John Dryden, auteur avec qui l'*Orpheus britannicus* avait fréquemment collaboré pour le théâtre (notamment pour *King Arthur*) et qui écrit en des termes élégiaques conventionnels trois strophes comparant le défunt avec le rossignol, Orphée et le chœur céleste. En l'honneur de leur ami, les deux hommes élevèrent un commun mémorial où le culte baroque de la mort préfère le salut paisible à la morbidité. Blow compose deux duos fleuris pour contre-ténors et instruments *obbligati* qui encadrent une séquence de solos où le premier recourt au style déclamatoire non sans reprendre quelques-uns des traits musicaux les plus caractéristiques de son ami. Le choix de flûtes comme instruments d'accompagnement reflète l'association du funéraire et du champêtre, alors en cours, au sein de ce tombeau élevé à la mémoire du grand orfèvre des sons.

« *Musique et poésie ont toujours été reconnues pour sœurs, qui vont main dans la main, chacune soutenant l'autre [...] ; toutes deux excellent dans leur domaine mais elles n'approchent jamais davantage la perfection que lorsqu'elles sont unies* », affirme Purcell dans la préface de son *Dioclesian* (1690). Les *songs* semblent la forme intime la mieux adaptée pour traduire cette communion qui, conformément à l'esthétique des passions, tend à peindre les mots par un langage expressif et représentatif. Entre 1598 et 1632, les principaux compositeurs du *lute song* publient leurs œuvres dans des éditions de luxe avec accompagnements notés en tablature, système conçu exclusivement pour l'instrument. Le début des guerres civiles marque l'avènement d'éditions utilisant le système de notation en portées, favorisant une réalisation au clavier, de plus en plus populaire. Le grand pionnier fut John Playford, dont le commerce est repris par son fils Henry, fervent admirateur de Purcell.

Leur clientèle est essentiellement un public bourgeois émergent (dont nombre de femmes), qui fréquente également les concerts payants (plutôt que privés). Purcell saisit l'occasion et devient, dès 1683, le compositeur de chansons le plus productif, le plus novateur et le plus populaire de son temps. Il dynamise la vie londonienne, notamment par ses *songs* voués au théâtre alors que ceux de moindre ampleur sont fréquemment joués dans les appartements royaux. Trois ans après sa mort, Henry Playford, pour servir la mémoire de son ami, réunit en volumes ses chansons dans l'*Orpheus britannicus* : « *L'on connaît suffisamment les Talents extraordinaires de l'Auteur dans toute sorte de Musique ; mais il fut tout spécialement admiré pour sa Musique vocale, ayant un Génie particulier pour l'expression de cette Énergie des Paroles anglaises, grâce auquel il excitait les Passions et provoqua l'Admiration de tous ses Auditeurs.* » Son génie, pénétré par l'essence même du texte, embrasse tout autant chansons à boire, badinages, élégies, références classiques à des poèmes d'Anacréon, Théocrite, Catulle, Propertius ou Horace que les hommes cultivés de l'époque connaissaient par cœur. Si Blow écrit dans la même veine des solos, duos, trios, chacun explore à sa façon toute la palette lyrique, de la déclamation expressive au genre de l'*aria*, avec ou sans ornements. Le plus célèbre *song*, « *O solitude, my sweetest choice* », librement traduit par Katherine Philips d'un poème de Saint-Amant, est construit sur un *ground* (ou basse obstinée), dont les quatre mesures sont répétées 28 fois dans la même tonalité. Mais grâce à la fluidité de la ligne vocale, nous ne ressentons pas la moindre monotonie, mais une paix profonde quasi surnaturelle.

Pascale Saint-André

Henry Purcell

« *Love's goddess sure was blind this day* », *Birthday Ode for Queen Mary*

Love's goddess sure was blind this day
Thus to adorn her greatest foe,
And Love's artillery betray
To one that would her realm o'erthrow.

Those eyes, that form, that lofty mien,
Who could for virtue's camp design?
Defensive arms should ther be seen,
No sharp, no pointed weapons shine.

Sweetness of Nature and true wit,
High pow'r with equal goodness join'd,
In this fair paradise are met,
The joy and wonder of mankind.

Long may she reign over this isle,
Lov'd and ador'd in foreign parts;
But gentle Pallas shield awhile
From her bright charms our single hearts.

May her blest example chase
Vice in troops out of the land,
Flying from her awful face,
Like trembling ghosts when day's at hand.
May her hero bring us peace,
Won with honour in the field,
And our home-bred factions cease,
He stil our sword and she our shield.

Many such days may she behold;
Like the glad sun without decay,
May Time, that tears wherer he lays hold,
Only salute her in his way.

May she to Heaven late return
And choirs of angels there rejoice.
As much as we below shall mourn
Our short, but their eternal choice.

Sir Charles Sedley (1639-1701)

« *La déesse de l'Amour était assurément aveugle ce jour* », *Ode anniversaire pour la reine Mary*

La déesse de l'Amour était assurément aveugle ce jour
De parer ainsi son plus grand ennemi,
Et livrer l'artillerie de l'Amour
À qui voudrait vaincre son royaume.

Qui pourrait concevoir pour camp de la vertu
Ces yeux, cette forme, cette noble contenance ?
Des rames de défense devraient s'y voir,
Et non l'éclat d'armes tranchantes et aiguës.

Douceur de la Nature et réelle intelligence,
Grand pouvoir joint à égale bonté,
Se trouvent dans ce beau paradis,
La joie et l'émerveillement de l'humanité.

Qu'elle règne longtemps sur cette île
Aimée et adorée à l'étranger ;
Mais douce Pallas protège pour un temps
Nos cœurs simples de ses charmes éclatants.

Que son exemple béni chasse
Le vice en hordes de notre pays,
Fuyant devant sa terrible expression,
Comme des revenants tremblants à l'approche de l'aube.
Que son héros nous apporte la paix,
Gagnée avec bonheur sur le champ de bataille,
Et que les dissensions nationales cessent,
Lui restant notre épée, et elle notre bouclier.

Qu'elle puisse contempler de nombreuses telles journées,
Comme l'heureux soleil qui n'a pas de déclin,
Que le Temps, qui déchire ce qu'il saisit,
Ne la salue qu'en passant.

Qu'elle ne retourne que tard dans les Cieux
Et que les chœurs des anges s'y réjouissent.
Autant que nous, sur terre, pleurerons
Notre choix qui fut court, mais le leur éternel.

« *This poet sings the Trojan wars* », *Anacreon's Defeat*

This poet sings the Trojan wars,
Another of the Theban jars,
In rattling numbers, verse that dares.

Whilst I, in soft and humble verse,
My own captivities rehearse;
I sing my own defeats, which are
Not the events of common war.

Not fleets at sea have vanquish'd me,
Nor brigadiers, nor cavalry,
Nor ranks and files of infantry.

No, Anacreon still defies
All your artillery companies
Save those encamp'd in killing eyes;
Each dart his mistress shoots, he dies.

Anonyme

« *Thy genius, lo!* »

Thy Genius, lo, from his sweet Bed of rest,
Adorn'd with Jassamin, and with Roses drest,
The Pow'r Divine has rais'd to stop thy Fate;
A true Repentance never comes too late:
So soon as born, she made her self a Shroud,
The weeping Mantle of a Fleecy Cloud,
And swift as thought, her Airy Journey took,
Her hand Heav'n's Azure Gate with trembling strook;
The Stars did with amazement on her look;
She told thy Story in so sad a Tone,
The Angels start from Bliss, and gave a groan.
But Charles beware, oh dally not with Heav'n,
For after this no Pardon shall be giv'n.

Nathaniel Lee (1653-1692)

extrait de la pièce de théâtre « *The Massacre at Paris* »

« *Ce poète chante les guerres troyennes* », *La Défaite d'Anacréon*

Ce poète chante les guerres troyennes
Et les affrontements de Thèbes
En d'élégants et résolus poèmes.

Alors qu'en vers pauvres et empruntés
Je relate ma captivité ;
Je chante mes défaites, qui ne sont point
Celles d'une guerre ordinaire.

Nulle flotte ne m'a vaincu,
Nul assaut de cavalerie,
Ni troupe d'infanterie.

Anacréon n'a en vérité que faire
De bataillons armés
Tandis qu'il craint les funestes éclairs
Que jettent les yeux de sa maîtresse.

« *Écoute ton Génie* »

Écoute ton Génie qui, de son lit de repos,
Orné de jasmins et dressé de roses,
Invita la Puissance divine à venir à ton aide.
Un repentir vrai n'est jamais trop tardif :
Dès sa naissance, elle fit un linceul
D'un blanc nuage cotonneux
Et partit aussi prompte que la pensée.
Sa frêle main frappa à la porte des cieux ;
Alors que les étoiles s'amusaient à sa vue ;
Elle raconta ton histoire d'un ton si grave,
Que les anges, accablés, en gémissent.
Charles, prends garde, ne tente pas le sort à nouveau,
Car nul autre pardon ne te sera accordé.

« *O solitude, my sweetest choice* »

O solitude, my sweetest choice!
Places devoted to the night,
Remote from tumult and from noise,
How ye my restless thoughts delight!

O heav'ns! what content is mine
To see these trees, which have appear'd
From the nativity of time;
And which all ages have rever'd,
To look today as fresh and green
As when their beauties first were seen.

Oh, how agreeable a sight
These hanging mountains do appear,
Which th'unhappy would invite
To finish all their sorrows here;
When their hard fate makes them endure
Such woes as only death can cure.

Oh, how I solitude adore!
That element of noblest wit,
Where I have learnt Apollo's lore,
Without the pains to study it:
For thy sake I in love am grown
With what thy fancy does pursue;
But when I think upon my own,
I hate it for that reason too,
Because it needs must hinder me
From seeing and from serving thee.
O solitude, oh how I solitude adore!

Katherine Philips (1632-1664)

« *Ô solitude, ma voie la plus douce !* »

Ô solitude, ma voie la plus douce !
Lieux où règne la nuit,
loin du bruit et du tumulte,
combien vous réjouissez mes pensées troublées !

Ô cieux ! Quel plaisir que le mien,
voir ces arbres tels qu'ils parurent
au premier jour,
de tous temps admirés,
aujourd'hui aussi verts,
aussi frais qu'au printemps de leur beauté !

Oh ! quel plaisant spectacle
que ces montagnes en surplomb,
invitant les malheureux
à terminer ici leur course douloureuse,
alors qu'un destin cruel leur inflige tant de souffrances
que la mort seule peut les guérir.

Oh ! que j'aime la solitude,
cet élément de pure essence
où j'eus le savoir d'Apollon,
sans avoir à l'étudier :
pour toi j'ai appris à aimer
ce qui vit en ton esprit ;
mais alors que je pense à mon propre esprit, je me
prends à le haïr pour cette raison même, car il me
détourne de toi,
de te voir et de te servir.
Ô solitude, solitude que je chéris !

« *Come, ye sons of art, away!* », *Birthday Ode for Queen Mary*

Come ye sons of art, away,
Tune all your voices and instruments play,
To celebrate this triumphant day.

Sound the trumpet, 'til around
You make the list'ning shores resound.
On the sprightly hatboy play,
All the instruments of joy
That skiful numbers can employ,
To celebrate the glories of this day.

Strike the viol, touch the lute,
Wake the harp, inspire the flute.
Sing your patroness's praise,
In cheerful and harmonious lays.

The day that such a blessing gave
No common festival should be.
What is justly seems to crave,
Grant oh grant, and let it have
The honour of a jubilee.

Bid the Virtues, bid the Graces,
To the sacred shrine repair,
Round the altar take their places,
Blessing with returns if pray'r
Their great defender's care,
While Maria's royal zeal
Best instructs you how to pray,
Hourly from her own
Conversing with the Eternal Throne.

These are the sacred charms that shield
Her daring hero in the field,
Thus she supports his righteous cause,
To his aid immortal pow'r she draws.

« *Venez, enfants des arts !* », *Ode anniversaire pour la reine Mary*

Venez, enfants des arts,
Accordez vos voix et jouez de vos instruments,
Pour célébrer ce jour triomphant.

Sonnez la trompette, jusqu'à ce que tout autour
Vous fassiez résonner les rivages attentifs.
Jouez sur le fringant hautbois,
Tous les instruments de joie
Que de nombreux talents peuvent utiliser,
Pour célébrer les gloires de ce jour.

Frappez la viole, touchez le luth,
Éveillez la harpe, inspirez la flûte,
Chantez les louanges de votre protectrice,
En lais gais et harmonieux.

Le jour qui donna une telle bénédiction
Ne devrait pas être une fête ordinaire.
Ce qu'il semble désirer justement,
Accorde-le, ô accorde-le et donne-lui
L'honneur d'un jubilé.

Commandez aux Vertus, commandez aux Grâces,
De venir au sanctuaire sacré,
De prendre leur place autour de l'autel,
Remerciant par leurs prières
Les attentions de leur grand défenseur,
Pendant que le zèle royal de Marie
Vous apprend à mieux prier
D'après ses incessants entretiens
Avec le Trône Éternel ?

Voici les charmes sacrés qui protègent
Son audacieux héros en campagne,
Elle supporte ainsi sa cause vertueuse
Elle attire à son aide la puissance immortelle.

See Nature, rejoicing, has shown us the way,
With innocent revels to welcome the day.
The tuneful grove, and talking rill,
The laughing vale, replying hill,
With charming harmony unite,
The happy season to invite.
What the graces require,
And the Muses inspire,
Is at once our delight
And our duty to pay.

Nahum Tate (1652-1715)

John Blow

« *Ah Heav'n! What is it I hear?* »

Ah Heav'n! What is't I hear?
The warbling lute enchants my ear.
Now Beauty's pow'r inflames my breath again,
I sigh, I languish in a pleasing pain.
The note's so soft, so sweet the Ayre;
The soul of Love sure must be there;
That mine in Rapture charms and drives away despair.
Ah Heav'n! What is't I hear?

Anonyme

Voyez, la Nature se réjouissant, nous a montré comment
Accueillir le jour avec d'innocents plaisirs ?
Le mélodieux bosquet, et le ruisseau bavard,
Le riant vallon, et la colline qui lui répond,
S'unissent avec une charmante harmonie
Pour inviter l'heureuse saison.
Ce que les grâces exigent
Et ce que les Muses inspirent,
Est à la fois notre plaisir
Et notre devoir de présenter.

John Blow (1649-1708)

« *Ah cieux, quel est ce doux chant ?* »

Ah cieux, quel est ce doux chant ?
Le luth délicat charme mes oreilles.
Et la beauté qu'il déploie ranime mon cœur.
Je soupire et m'alarme d'une douleur si plaisante,
D'une note si douce, d'un air si engageant.
L'esprit de l'Amour s'y trouve assurément ;
Au point qu'il me ravit et fait naître l'espoir.
Ah cieux, quel est ce doux chant ?

« *Shepherds deck your crooks* »

Shepherds, deck your crooks
And bring every sweet and florid thing.
Bring your myrtles from the groves
Honeysuckles from the bowers
Where you use to meet your lovers.
Virgins, strew the way with flowers.
Trip it damsels, dance and sing
Dance the hay and dance the ring,
Like the ladies of the spring.

Anonyme

« *Why weeps Asteria* »

Why weeps Asteria? And mourns the absence of a faithful lover? Who with the first fair wind returns and brings his constant passion over. Alas! His restless nights are passed in wishing for those happy gales. Impatient cries, hoist in haste, I've sighs anew to fill the sails. Asteria has the sole command. Others with all their charms and art, the sirens of the sea or land can't captivate Alcander's heart. In vain are all their languishings and sighs, all in vain they tempt the unshaken mind. Firm as a rock and deaf to their cries he scatters all before the wind.

George Herbert (1593-1633)

An Ode, on the Death of Mr Henry Purcell

Mark how the lark and linnet sing:
With rival notes
They strain their warbling throats
To welcome in the spring.

But in the close of night
When Philomel begins her heav'nly lay,
They cease their mutual spite,
Drink in her music with delight,
And list'ning and silent obey.
So ceas'd the rival crew when Purcell came:

« *Bergers, fleurissez vos houlettes* »

Bergers, rassemblez vos troupeaux
Et apportez les bonnes choses.
Apportez la myrte des bosquets
Et le chèvrefeuille des charmillles
Où vous retrouvez vos amantes.
Vierges, ornez le chemin de fleurs.
Venez damoiselles, dansez et chantez,
Foulez la paille et marquez la cadence,
Soyez les esprits du printemps.

« *Pourquoi pleure Asteria* »

Pourquoi Astéria pleure-t-elle l'absence de son amant fidèle ? Alors que le premier bon vent le ramènera avec sa passion inaltérée. Hélas, il passe ses nuits éveillé à attendre le souffle bienfaiteur. Ses cris impatients et ses soupirs renouvelés ne suffisent pourtant pas à gonfler les voiles. Astéria seule est à la barre, et les sirènes, malgré les charmes qu'elles déploient, ne peuvent atteindre le cœur d'Alcandre, qui, face au vent, reste ferme comme le roc et sourd à leurs chants.

Ode sur la mort de M. Henry Purcell

Entendez comme chantent l'alouette et la linotte :
Avec des notes concurrentes
A tue-tête elles crient
Pour accueillir le printemps.

Mais à la nuit venue,
Lorsque Philomèle lance son chant céleste,
Elles cessent le combat,
Et découvrant avec délice sa musique
L'écoutent religieusement.
Ainsi se turent les rivalités à l'apparition de Purcell :

They sung no more, or only sung his fame.
Struck dumb, they all admir'd the matchless man,
Alas, too soon retir'd,
As he too late began.

We beg not Hell our Orpheus to restore:
Had he been there,
Their sovereign's fear
Had sent him back before.

The pow'r of harmony too well they knew;
He long ere this had tun'd their jarring sphere,
And left no Hell below.
The heav'nly choir, who heard his notes from high,
Let down the scale of music from the sky.

They handed him along,
And all the way he taught, and all the way they sung.
Ye brethren of the lyre and tuneful voice,
Lament his lot, but at your own rejoice.
Now live secure, and linger out your days:
The gods are pleas'd alone with Purcell's lays,
Nor know to mend their choice.

John Dryden (1631-1700)

On cessa de chanter, excepté à sa gloire,
Et muet, on admira l'homme incomparable,
Hélas trop tardivement venu
Et trop vite disparu.

Nous ne prions pas l'enfer de nous rendre cet Orphée :
La crainte qu'il inspirait,
A elle seule,
Y aurait pourvoyé.

Connaissant la douce puissance de l'harmonie,
Il avait fait taire toute discorde,
Et ne laissa aucun chaos derrière-lui.
Le chœur céleste, qui entendait ses notes,
Avait adressé de là-haut l'échelle musicale.

Et lui, ainsi doté,
En fit bénéficier toute sa vie les autres.
Habiles musiciens et inspirés chanteurs,
Pleurez son sort, mais réjouissez-vous du vôtre.
En sa paisible demeure il veille sur nos jours.
Les dieux ont plaisir à ses œuvres,
Et s'en contenteraient volontiers.

Traduction Maurice Salem

MERCREDI 16 SEPTEMBRE – 20H

Amphithéâtre

John Blow

Chaconne en sol mineur

Henry Purcell

Sonata's in Four Parts, Sonata IV en ré mineur, Z 805

Dietrich Buxtehude

Praeludium en sol mineur, BuxWV 163

Johann Kaspar Kerll

Toccata cromatica con durezza e ligature

Juan Bautista José Cabanilles

Toccata 1

Pasacalles 4

Anonyme

Suite en do majeur

Antonio Martin y Coll

Falsas cromaticas

Johann Pachelbel

Fantasia en mi bémol majeur

Henry Purcell

Sonata's in Four Parts, Sonata VI en sol mineur, Z 807

entracte

Henry Purcell

Suite en ré majeur, Z 667

A New Ground en mi mineur, Z T682

Ground en ré mineur, Z D222

Jean-Henri d'Anglebert

Prélude en ré mineur

William Croft

Ground en do mineur

Henry Purcell

Dioclesian: Chaconne

Sonata's of III Parts, Sonata 11 en fa mineur, Z 800

Sigiswald Kuijken, violon

Sara Kuijken, violon

Wieland Kuijken, viole de gambe

Gustav Leonhardt, fac-similé du clavecin Tibaut 1691 (collection Musée de la musique)

Fin du concert vers 21h30.

John Blow (1649-1708)

Chaconne en sol mineur

Effectif : 2 violons, basse de viole et clavecin.

Henry Purcell (1659-1695)

Sonata's in Four Parts, Sonata IV en ré mineur, Z 805

Adagio

Canzona

Adagio

Vivace

Largo

Date de composition : ca 1680.

Premier éditeur : Henry Playford (1657-1709), Londres, 1697 (publication posthume).

Effectif : 2 violons, basse de viole et clavecin.

Dietrich Buxtehude (1637-1707)

Praeludium en sol mineur pour clavier, BuxWV 163

Johann Kaspar Kerll (1627-1693)

Toccata cromatica con durezza e ligature pour clavier

Juan Bautista José Cabanilles (1644-1712)

Toccata 1 pour clavier

Passacalles 4 pour clavier

Anonyme (Autrichien ? ca 1670)

Suite pour clavier en do majeur

Allemande

Courante

Sarabande

Pastorella

Menuet

Antonio Martin y Coll (?-après 1733)

Falsas cromaticas pour clavier

Johann Pachelbel (1653-1706)

Fantasia en mi bémol majeur pour clavier

Henry Purcell

Sonata's in Four Parts, Sonata VI en sol mineur, Z 807

Chaconne

Date de composition : ca 1680.

Premier éditeur : Henry Playford, Londres, 1697 (publication posthume).

Effectif : 2 violons, basse de viole et clavecin.

entracte

Henry Purcell

Suite pour clavecin en ré majeur, Z 667

Prélude

Almand

Hornpipe

Premier éditeur : Henry Playford (1657-1709), *A Choice Collection of Lessons for the Harpsichord or Spinnet*, Londres, 1696.

A New Ground pour clavecin en *mi* mineur, Z T682, d'après « *Here the deities approve* », Z 339/3, extrait de l'ode « *Welcome to all the pleasures* »

Premier éditeur : Henry Playford (1657-1709), *The Second Part of Musick's Hand-maid*, Londres, 1689.

Ground pour clavecin en *ré* mineur, Z D222, d'après « *Crown the altar* », Z 321 2a, extrait de l'ode « *Celebrate this festival* »

Premier éditeur : Walsh & Hare, *The Second Book of the Lady's Banquet*, Londres, 1706.

Jean-Henri d'Anglebert (1629-1691)

Prélude pour clavecin en *ré* mineur

Date de composition : 1689.

William Croft (1678-1727)

Ground pour clavecin en *do* mineur

Henry Purcell

Chaconne extraite de « *Dioclesian* »

Date de composition : 1690.

Effectif : 2 violons, basse de viole et clavecin.

Sonata's of III Parts, Sonata 11 en fa mineur, Z 800

Grave

Canzona

Adagio

Largo

Date de composition : 1683.

Dédicace : Charles II.

Premier éditeur : Playford et Carr, Londres, 1683.

Effectif : 2 violons, basse de viole et clavecin.

C'est à Londres, l'une des plus grandes villes et parmi les plus actives d'Europe, que Purcell naît, reçoit son éducation musicale, et devient le compositeur d'État le plus réputé d'Angleterre. Suite à l'épanouissement de la musique instrumentale durant l'âge d'or élisabéthain, les guerres civiles et la dictature de Cromwell auraient pu entraver la création musicale – comme elles l'avaient fait dans le domaine du théâtre, du masque et de la musique religieuse – mais elles fécondèrent plutôt un développement de la pratique musicale domestique, privilégiant l'édition de recueils de clavecin, de *songs*, de fantaisies pour violes...

De nombreux musiciens quittent certes le pays, comme William Young qui publia en 1653, à Innsbruck, un recueil de sonates en trio pour violons : le premier du genre sous la plume d'un Anglais ! Bien que la pratique instrumentale amateur connût donc de beaux jours sous le Protectorat, la Restauration de Charles II favorise un exceptionnel renouveau artistique sous l'influence des musiques continentales importées par les musiciens et les interprètes étrangers ou les compositeurs voyageurs, voire les diaristes, comme le célèbre John Evelyn, et généralement imprimées à Londres. En fait, l'esprit des manuscrits qui circulent à l'époque révèle un désir anthologique de compiler la musique instrumentale moderne européenne et contemporaine. La musique française d'abord, dont le roi garde un souvenir marquant depuis son exil (sans compter ses liens de sang avec les Bourbons), notamment celle pour clavecin et donc de d'Anglebert, comme la musique allemande de Buxtehude ou de Pachelbel, puis surtout la musique italienne, matrice du baroque, qui circulera toujours plus abondamment.

C'est dans ce contexte que Purcell entend le virtuose du violon Vincenzo Albrici à Whitehall dans les années 1660, que le violoniste napolitain Nicola Matteis s'établit à Londres vers 1670, tout comme Giovanni Battista Draghi, « Maître de la Musique italienne du Roi », et Pietro Reggio qui diffusent la musique italienne, à l'instar de la chapelle privée de Marie de Modène, épouse du futur Jacques II qui redynamisera la culture transalpine en invitant nombre de castrats dans les années 1680. Du reste, Purcell citera même l'extrait d'une sonate en trio de Lelio Colista (?) ou de Carlo Ambrogio Lonati (qui visita Londres vers 1680) dans sa révision de *l'Introduction to the Skill of Music* (1694) de Playford.

Jouer ensemble

Si le style musical des « sonates en trio » anglaises a été conditionné par la sonate italienne, il conserve une esthétique propre développée dans la tradition du « consort » où la viole de gambe avait joué un rôle fondamental, développant des pièces à caractère polyphonique (les quinze *Fantaisies* de Purcell écrites en 1680 en sont une magnifique démonstration *a posteriori*). Bien que le violon soit connu dès le début du XVII^e siècle, il doit sa diffusion effective à l'élan engagé dès 1660 par Charles II, féru d'art européen et impressionné par la « Bande des vingt-quatre violons » de Lully dont il reproduit bientôt le principe. Le violon déferle alors sur la blanche Albion, tout comme la « sonate » italienne qui émerge vers 1660 ainsi que la tradition violonistique allemande qui tient le flambeau avec son art de faire dialoguer le ou les violons avec une partie de basse de viole « concertante » (rare chez les Italiens qui, de surcroît, privilégient le violoncelle). Le premier

recueil de musique pour cordes publié comprend les fantaisies à trois parties de Gibbons (1620) tandis que Coperario (né Cooper, il italianise son nom suite à son passage en Italie) écrit les plus anciennes sonates en trio. En 1640, William Lawes en compose en trois mouvements nommés « Fantasia », « Alman » et « Gaillard », montrant un attachement à la suite de danses, elle-même liée au jeu de la viole. À l'époque et plus tardivement, les compositeurs anglais écrivent aussi bien pour un violon et deux basses que pour deux violons et une basse. Par ailleurs, les sonates pour deux violons et continuo présentent une ligne de basse, sans fonction thématique, et celles pour deux violons et basse, une ligne de basse plutôt « concertante » accompagnée par un simple continuo. Il est en effet assez difficile de savoir si le musicien intégrait ou non un instrument à clavier, tels les *Little Consorts* (1656) de Matthew Locke pour deux flûtes et une basse. En 1660, Jenkins rapproche le genre de la sonate en trio italienne, précisément pour des violons et un clavier afin de réaliser les harmonies de basse continue, bien que ses œuvres soient encore titrées « fantaisies ».

Tout comme Jenkins, Blow et Locke, Henry Purcell, qui succéda à ce dernier au poste de Compositeur des Violons du roi, met particulièrement à l'honneur l'instrument dans ses sonates de chambre. Les *Sonata's of III Parts*, première publication consacrée exclusivement à ses œuvres, constituent l'ensemble le plus remarquable du genre publié dans l'Angleterre du XVII^e siècle. Ainsi, le 28 mai 1683, la *London Gazette* annonce les *Sonata's of III Parts* pour deux violons et basse au clavecin ou à l'orgue de Purcell, laissant le choix entre l'un ou l'autre instrument, un ton d'époque entre la *sonata da chiesa* et la *sonata da camera*. À la publication, les souscripteurs ne reçoivent pas trois livres, mais quatre, intitulés « Violin Primo », « Violin Secundo », « Basso », et « Basso continuo », détachant le « basso » du « continuo ». Publiées deux ans après l'*Opus 1* de Corelli, elles suivent évidemment le modèle italien, bien que Purcell ne l'ait peut-être même pas connu et qu'elles doivent davantage à Vitali et aux compositeurs de la génération précédente. Dans son avertissement, il précise avoir « tenté d'imiter fidèlement les plus célèbres maîtres italiens [...] afin que la gravité et le sérieux de cette musique suscitent l'engouement », ajoutant que ses compatriotes cessent « de s'attacher à la légèreté et aux ballades de nos voisins » (sous-entendu les Français). Néanmoins, ces sonates s'inspirent de ces modèles avec réserve. En effet, le caractère polyphonique de l'écriture – parfois sous la mention directe « *Canzona* » de certains mouvements avec entrées en imitation – laisse à penser que la tradition contrapuntique anglaise est encore vive. Les expositions fuguées sont nombreuses et chaque instrument vit une irrigation thématique constante, se renvoyant les motifs d'une partie à l'autre. En outre, la basse de viole remplace ici le violoncelle en tant que « basso » (presque exclusivement employé par les Italiens comme instrument basse). En Angleterre, comme dans le modèle allemand, ou en France, la basse de viole demeure un usage, tout spécialement chez les amateurs. Roger North rapporte que son frère, le chancelier Francis, gambiste, avait demandé au « divin Purcell » d'apporter ses compositions à la manière italienne ; avec lui au clavecin, lui-même et un autre violoniste ; « nous les avons jouées plus d'une fois, et Mr Purcell n'en était pas peu fier. Voir quelqu'un de son rang se laisser divertir n'était pas banal... ». La partie de viole fut du reste publiée en fascicule séparé, avec une ligne légèrement différente de celle du continuo, proche des violons ou au contraire de caractère indépendant, rangeant l'œuvre dans la catégorie des polyphonies à quatre voix. Par ailleurs, la virtuosité, apanage des sonates italiennes, est quasiment absente et le nombre des mouvements, alternant

tempi rapides et lents, y est beaucoup plus souple, favorisant mouvements lents polyphoniques, *canzone* en imitation et mouvements de rythmes de danse. Le rôle du continuo est également étonnant : tel que parfois pratiqué dans certaines pièces italiennes et allemandes du début du XVII^e siècle (et non de la fin), il présente une doublure *colla parte* en imitation des entrées de violons, un procédé qui révèle d'une part que la pratique « improvisée » de la basse continue en Angleterre n'était pas encore généralisée et, d'autre part, un attachement à l'écriture polyphonique. L'harmonie recèle de son côté une certaine âpreté, se jouant évidemment de l'euphonie, un trait expressif parfois jugé désuet par les compositeurs continentaux à l'aube du XVIII^e siècle. L'ordonnance des pièces au sein des recueils était des plus minutieuses : Purcell alterne les sonates de tonalités mineures et majeures, les groupant par deux selon leurs armures – *sol* mineur et *si* bémol majeur (deux bémols) ; *la* mineur et *do* majeur (sans altérations à la clé...) – et suivant le cycle des quintes : *sol, ré, la, mi*. Ce qui pourrait être un petit bijou de l'avènement de la tonalité « classique » présente néanmoins une énigme : à la huitième sonate, l'équilibre est rompu, ne conservant que l'alternance du mineur et du majeur (*do* mineur, *la* majeur, *fa* mineur, *ré* majeur pour les quatre dernières) ; peut-être est-ce encore là un vestige des anciens modes ?

Bien que le cycle des sonates en trio édité en 1683 ne rencontrât pas le succès commercial espéré, deux ans après le décès de Purcell, son épouse Frances réunit toutes les pièces manuscrites inédites séparées du même genre et s'attache à les faire publier en un recueil de sonates à quatre parties : le nombre traditionnel de douze (parfois six) n'ayant pu être atteint, les *Ten Sonatas in Four Parts* sont publiées de manière posthume en 1697. En fait, ces sonates figurent dans un manuscrit autographe (conservé à la British Library – add. 30930) qui se termine par de la musique religieuse et débute (en tournant l'ouvrage à l'envers) par une succession de pièces instrumentales : les *Fantaisies* écrites pour quatre parties, minutieusement datées « 1680 », suivies par un autre groupe de pièces, et huit sonates (les sonates V et VI du recueil proviennent d'une autre source). Ces sonates publiées par la veuve de Purcell seraient-elles antérieures au recueil des douze sonates publié en 1683 ? D'une part, l'analyse du papier et une étude graphologique nous permettent de le croire, d'autre part, les changements stylistiques survenus entre les années 1680 et 1690 sont absents. En effet, bien que titrées « à quatre parties », elles présentent les mêmes caractéristiques, également éditées en quatre livres, avec la même écriture de basse de viole consistant à jouer la ligne de basse en ménageant des « divisions » pour l'exécution des dialogues avec les violons – une écriture particulièrement frappante dans la « Chacone » de la *Sonata VI* (sur basse obstinée et riche en ornements). En donnant ce titre, Frances a sûrement voulu respecter l'esprit de Purcell en revalorisant l'indépendance de la basse de viole en tant que partie réelle et non pas simple basse continue avec le clavecin. En guise d'attachement à la tradition polyphonique que d'autres pourraient interpréter comme un geste d'une extrême modernité, seule la basse continue de la *Sonata VII* est réellement complète et figure dans le manuscrit, tandis que les autres présentent un blanc en dessous des trois parties de cordes (certainement pour une addition postérieure). À la fin du XVII^e siècle et au début du XVIII^e siècle, la sonate corellienne devient le modèle moderne et les sonates de Purcell, malgré sa notoriété, disparaissent du répertoire. Seule la *Sonata IX*, dite « The Golden Sonata », connut encore une réelle popularité.

Jouer en solo

En guise de panorama musical européen, semblable à celui que pouvait connaître l'Angleterre de Purcell à travers la publication des recueils pour musique instrumentale, les pièces pour clavier de ce programme illustrent la richesse des genres nouvellement développés. À l'époque, toute personne de qualité se doit de pratiquer assidûment la musique, règle valable dans toutes les nations et particulièrement en Angleterre, comme l'atteste par exemple *The Compleat Gentleman* de Henry Peacham, rédigé dès 1634. Bien que ces musiques envahissent les salons, on les joue aussi pour soi seul, si l'on en croit W. Hogford qui, dans *The Institution of a Gentleman* (1660), préconise le jeu d'un instrument au courtisan afin qu'il puisse évacuer une éventuelle « *oppression de l'âme* ». La musique pour orgue quitte parfois l'église pour être transcrite au clavecin lorsqu'elle ne nécessite aucun pédalier. Du reste, la plupart des recueils sont alors consacrés à cet instrument roi qui atteint son apogée à la fin du XVII^e siècle. Très en vogue, la suite présente une succession de pièces au caractère contrasté dont le sentiment d'unité naît de l'usage d'une même tonalité et de l'esprit de la danse. Les pièces sur *ground* ou les passacailles développent quant à elles des variations construites sur une basse obstinée, alors que les *praeludium* ou les toccatas, dont le genre à caractère virtuose s'adresse plus spécifiquement à l'art de « toucher » le clavier, sont d'allure libre et improvisée, organisés en plusieurs sections contrastées où alternent épisodes de virtuosité, plutôt harmoniques, et brefs passages en contrepoint imitatif ou fugué. La spécificité des préludes français met à l'honneur le rythme « non mesuré » où le claveciniste laisse libre cours à son imagination pour organiser le discours musical. Enfin, certaines pièces s'attachent à explorer les possibilités du genre chromatique propre à peindre une fresque sonore expressive.

Pascale Saint-André

Fac-similé du clavecin signé Vincent Tibaut, Toulouse, 1691

Emile Jobin, Boissy l'Aillierie, 1994

Collection Musée de la musique

Étendue : 4 octaves + 1 sixte, sol₀/mi₀ à do₅, (GG/BB – c3), 52 notes

2 x 8'; 1 x 4'

Registration manuelle par manettes : 8' inférieur, 4'

3 rangs de sautereaux emplumés

2 claviers avec accouplement manuel par le clavier inférieur

la₃ (a1) = 415 Hz

Cet instrument a été réalisé par Emile Jobin en 1994 à la demande du Musée de la musique, d'après l'original conservé dans ses collections (inv. E. 977.11.1). Celui-ci est assez altéré mais il est le seul parmi les trois instruments répertoriés de Vincent Tibaut à être resté dans un état proche de l'origine. C'est un magnifique document organologique qui nous renseigne sur les instruments utilisés en France à la fin du XVII^e siècle.

La réalisation d'un fac-similé permet de faire entendre un instrument scrupuleusement restitué tout en préservant l'instrument original, afin de le transmettre sans modification, autre que celle de l'usure du temps, aux générations futures.

Le fac-similé du clavecin de Tibaut respecte toutes les informations relevées et étudiées sur l'original. On peut raisonnablement penser que la sonorité de cet instrument neuf est probablement plus proche de celle entendue au XVII^e siècle que celle d'un instrument restauré ayant plusieurs siècles de vieillissement et d'usure.

Jean-Claude Battault

JEUDI 17 SEPTEMBRE – 20H30

Église Saint-Louis-en-l'Île

Georg Muffat

Toccata I

Henry Purcell

Voluntary en sol majeur

Voluntary for the Double Organ

John Blow

Three Voluntaries

Georg Muffat

Toccata II

Abraham Van den Kerckhoven

Fantasia en ut mineur

Fantasia en mi mineur

Georg Muffat

Toccata V

Johann Caspar Ferdinand Fischer

Chaconne en fa majeur

Chaconne en la mineur

Georg Muffat

Toccata XI

Gustav Leonhardt, orgue

Fin du concert (sans entracte) vers 21h30

Très subtilement agencé, ce programme propose un panorama d'œuvres pour clavier de la fin du XVII^e siècle, grande époque d'une musique imaginative à la recherche de ses formes, et où de multiples échanges artistiques vont contribuer à l'éclosion d'un langage musical européen. Quatre des douze toccatas de Muffat en rythment l'itinéraire. Georg Muffat, précisément, fut l'un des grands Européens de cette période. Né à Megève, ayant travaillé à Paris avec Lully, organiste en Alsace, il exerce ensuite à Vienne, Prague, Salzbourg, puis à Rome avant de revenir à Salzbourg et de se fixer à Passau. Quoique se réclamant de Frescobaldi, les pièces de son *Apparatus musico-organisticus*, dans leur invention et leur diversité, révèlent la culture cosmopolite de leur auteur, qui enrichit le baroque allemand de multiples apports français et italiens.

Quoique organiste lui-même, titulaire de l'instrument de l'abbaye de Westminster où il avait succédé à son maître John Blow, le génial Henry Purcell n'a laissé que de rares pièces pour le clavier. Celles-ci culminent dans le *Voluntary en sol*, dont le style évoque Frescobaldi, et plus encore dans l'admirable *Voluntary for the Double Organ* (c'est-à-dire pour orgue à deux claviers). À écouter cette page effervescente et audacieuse, on regrette que le musicien n'ait pas autant produit pour son instrument qu'il ne l'a fait de musique de chambre, de pages pour la scène et surtout de nombreuses pièces religieuses. Cette œuvre admirablement bâtie n'en fait pas moins briller de multiples facettes, aux affects vivement contrastés, et témoigne éloquentement de l'extraordinaire talent d'improvisateur qui devait être celui de son auteur.

De dix ans l'aîné de Purcell, John Blow lui survécut encore treize ans. Tout jeune, il est nommé organiste de Westminster. C'est alors une époque heureuse pour les musiciens de la restauration monarchique, après la révolution puritaine de Cromwell qui avait envoyé les orgues à la chaudière. On le trouve ensuite organiste de la Chapelle royale, aumônier des choristes de la cathédrale Saint-Paul, cumulant fonctions et revenus officiels. Il fut l'un des musiciens les plus renommés de toute l'Angleterre de son temps, brillant en maints domaines. Son monument funéraire dans l'abbaye de Westminster le définit comme « Maître du fameux Mr. H. Purcell ». C'était tout dire ! On connaît de lui un recueil de trente *Voluntaries* et versets pour l'orgue, pièces polyphoniques relativement brèves, de style fugué et de caractère grave, parfois archaisant, marquées des influences de l'Italie et de la France, mais toujours vivement imaginatives.

Flamand, né à Malines, le Brabançon Abraham Van den Kerckhoven fut sa vie durant l'organiste de la cathédrale de Bruxelles, où il officia durant près de soixante-dix ans. Peu nombreuses, les œuvres dont il est sûrement l'auteur valent principalement par des fantaisies évoquant souvent celles de Froberger, qu'il a très vraisemblablement rencontré et connu lorsque ce dernier séjourna à Bruxelles, en 1652. Fidèle à la tradition néerlandaise du motet polyphonique, Kerckhoven cultive une écriture châtiée mais d'un grand lyrisme intérieur.

Ayant vécu plus avant dans le XVIII^e siècle, Johann Caspar Ferdinand Fischer, comme nombre de ses contemporains, manifeste une dilection particulière pour les variations sur basse obstinée, chaconnes ou passacailles. Il en dispose dans certaines des huit suites pour orchestre du recueil *Le Journal du printemps* et dans son livre de pièces pour le clavecin, *Musicalisches Blumen-Büschlein*

[*Petit buisson de fleurs musicales*]. Tournures et titres en français, comme celui de son *Journal*, montrent à quel point il a été marqué par la musique française, celle de Lully en particulier auprès de qui, à l'exemple de Muffat, il est peut-être allé travailler. On trouve encore une chaconne de Fischer parmi l'anthologie copiée par un frère aîné de Jean-Sébastien Bach, le recueil aujourd'hui appelé *Andreas Bach Buch*, auprès de pièces analogues de divers maîtres, dont Buxtehude et le jeune Bach, preuve d'admiration et d'intérêt. Fischer a aimé s'aventurer dans des tonalités encore peu pratiquées. Ainsi, spécifiquement destiné à l'orgue, son recueil *Ariadne musica* propose-t-il vingt petits préludes et fugues dans autant de tons différents. Or Carl Philipp Emanuel Bach précise que son père avait étudié les œuvres de Fischer. Tout porte à croire que son *Ariadne* a suscité le *Clavier bien tempéré*, reprenant vingt ans plus tard le projet sous le sceau du génie.

Gilles Cantagrel

Orgue Aubertin de l'église Saint-Louis-en-l'Île

Les histoires d'orgues n'étant hélas que rarement simples, la construction de cet instrument, désirée dès 1976, a été finalement décidée en août 1999 et s'est étalée de 2000 à 2004. L'orgue a été installé en mars et inauguré en juin 2005. Il a été construit par l'équipe de la Manufacture d'orgues Aubertin installée dans l'ancien prieuré de Courtefontaine (Jura).

Cet instrument n'est en aucun cas une copie d'un orgue ancien. Il n'est pas à la mode. Il faut le considérer comme une création dans un esprit donné, création qui veut faire vivre une tradition sans avoir la prétention ni la volonté nostalgique de faire revivre une époque ou un quelconque et prétendu âge d'or révolu.

Il s'agit d'un instrument intégralement neuf d'esthétique baroque germanique au sens large du terme, vu que l'Allemagne du XVIII^e siècle était composée d'environ 350 principautés plus ou moins indépendantes. Dans l'une d'elles, vivait et composait Jean-Sébastien Bach, dont l'esprit des œuvres a servi de base au concept général du nouvel orgue avec les sonorités qu'il aimait.

Riche de 51 jeux dont un 32' d'anches, répartis sur 3 claviers et pédalier, l'instrument offre aux musiciens une large palette de sonorités. À l'instar de notre alphabet plurimillénaire qui nous permet toujours d'écrire des choses sans cesse renouvelées, je souhaite que cet orgue soit un générateur d'émotions vraies et profondes et inspire de futures compositions.

Toute véritable œuvre d'art sera pour toujours une source de joie et de bienfaisance renouvelable et durable touchant les hommes droit au cœur. Mon souhait le plus sincère a été d'atteindre les deux exigences du Cantor : majesté et gravité.

Bernard Aubertin



© Crespin et Calmettes

SAMEDI 19 SEPTEMBRE – 15H

Amphithéâtre

Forum : **Henry Purcell**

15H : table ronde

Animée par **Marc Dumont**, historien

Avec **Marielle Khoury**, enseignante, angliciste

Frédéric Ogée, professeur d'études anglophones, université Paris-Diderot

Pascale Saint-André, musicologue

17H : pause

17H30 : concert

John Dowland (1563 - 1626) *

Lachrymae Pavan d'après la transcription pour clavier attribuée à Heinrich Scheidemann

Can she excuse d'après la transcription pour clavier de William Randall

John Bull (1562 - 1628) *

In nomine XII

William Byrd (c.1539 - 1623) *

Praeludium to ye fancie

Fantasia

John Blow (1649 - 1708) **

Prélude en sol majeur

Voluntary XVIII en sol mineur

Voluntary XI en sol majeur

Ground en ré mineur

Henry Purcell (1659 - 1695) **

Hornpipe en *mi* mineur, Z. T685 d'après *The old Bachelor*, Z. 607/4

A New Ground en *mi* mineur, Z. T682, d'après « Here the Deities Approve » de l'*Ode à sainte Cécile* «Welcome to all pleasures», Z. 339/3

Suite n°2 en *sol* mineur, Z. 661 : *Prélude, Allemande, Courante, Sarabande*

Ground en *ut* mineur, Z. T681 d'après « With Him He Brings the Partner » du *Welcome song Ye Tuneful Muses*, Z. 344/11

John Blow (1649- 1708) **

Morlake Ground

Benjamin Alard,

*Virginal Martin Skowroneck, Brême, 1971, d'après Ioannes Couchet, Anvers, 1650 (collection particulière)

** Clavecin Ioannes Ruckers, Anvers, 1612 (dépôt des Musées d'Amiens au Musée de la musique)

Ce concert est enregistré par France Musique.

Fin du concert vers 18h30.

Table ronde

Une vie brève et bien en cour; des musiques brillantes ou intimes; un nom phare dans l'histoire culturelle anglaise : qui était Purcell?

Pour l'évoquer, nous aurons trois temps de discussion avec les invités de cette table ronde:

Autour de l'homme et de ses œuvres, nous envisagerons son apport dans le temps long de la musique et des arts en Angleterre (à travers les *Anthems* et le théâtre particulièrement).

Puis nous questionnerons la période « révolutionnaire » qu'il traverse, avec son histoire agitée, sa culture bouillonnante (ses peintres et ses jardins, sa philosophie de Hobbes à Newton).

Enfin, nous nous pencherons sur ses musiques, avec ses influences françaises et italiennes. Mais aussi sur les factures anglaises de l'époque et sur le problème de son lien avec la tradition - afin de mieux sentir la modernité de ses choix esthétiques.

Marc Dumont

Concert

Tous musiciens anglais, les compositeurs de ce programme jouèrent un rôle éminent dans la vie musicale d'Élisabeth I^{re} à Charles II et jusqu'aux règnes de Guillaume et Mary II. Si Dowland, luthiste à la renommée internationale, attaché à la cour de Christian IV du Danemark, sollicita en vain un poste de luthiste à la cour d'Angleterre (il dut attendre l'âge de cinquante ans pour l'obtenir !), Byrd, bien que catholique, fut membre de la Chapelle royale durant l'âge d'or et reçut, avec Thomas Tallis, le privilège d'imprimer de la musique. En revanche, la confession romaine fut fatale à Bull, organiste et virginaliste : après avoir été *Gentleman* de la Chapelle royale, sous Jacques I^{er}, il dut s'enfuir pour s'établir à Anvers où il tint l'orgue de la cathédrale. Il n'en demeure pas moins qu'il reste le représentant majeur du répertoire anglais pour clavier, au sein de la superbe lignée des virginalistes qui se développa de l'époque élisabéthaine jusqu'au milieu du XVII^e siècle. Après la Restauration, en 1660, les orgues – détruites durant la révolution et le Commonwealth – sonnèrent de nouveau dans les églises et la musique pour clavecin, virginal ou épinette, tout en bénéficiant du renouveau esthétique, virtuose et richement orné, cultiva la survivance du style polyphonique datant de l'ère élisabéthaine. Les noms de Locke, Blow et Purcell émergent de ce corpus moderne pour le clavier. Virginaliste du roi, organiste à l'abbaye de Westminster (cédant sa place à Purcell) et à la Chapelle royale, et « accordeur des régales, orgues, virginals, flûtes et flûtes à bec » pour Father Smith, facteur d'orgues, John Blow n'a rien à envier aux honneurs dont Purcell bénéficia. Organiste à Westminster et à la Chapelle royale, Purcell laisse dans ce registre un répertoire finalement ténu, comparé à la profusion de ses œuvres vocales.

Salué en Angleterre par ses contemporains, Dowland, « *prince des luthistes et luthiste des princes* », suscita l'admiration de l'Europe entière grâce à ses *ayres* ou danses pour luth dont la musique, imprimée ou copiée, profita d'une large diffusion. Certaines de ces œuvres devinrent de véritables « succès », si bien qu'elles furent imitées ou transcrites (même longtemps après sa mort, telle la

Lachrimae Pavan transcrite pour clavier par Heinrich Scheidemann) et que, dans bien des cas, nul ne peut affirmer quelle fut la première version. Ainsi, dans la préface de son premier livre de chansons et d'*ayres* de 1597, il révèle que beaucoup de ses chansons étaient connues, même comme danses instrumentales. La fameuse *Lachrimae Pavan* montre l'extraordinaire habilité du compositeur à créer une atmosphère musicale, en particulier celle qui dégage la fameuse « *melancholy* », objet de copieux traités. *Song* accompagné au luth « *Flow my tears* » (paru dans le second livre en 1600) ou pièce instrumentale « pavana à 5 voix » (version pour luth seul parue en Allemagne en 1598), l'œuvre déploie un langage expressif que figure totalement le célèbre titre d'origine : *Lachrimae, or Seaven Tears figured in Seaven Passionate Pavans* [*Pleurs ou sept larmes représentées par sept pavaues passionnées*], un groupe de sept pavaues pour cinq violes et luth. La transcription offre d'aussi belles pages avec le *song* « *Can she excuse my wrongs* » ou *The Earl of Essex's Galliard*, version instrumentale de la célèbre chanson extraite du premier livre, ou encore « *Can she excuse* », version pour clavier. À l'époque, il était fréquent que les œuvres illustrent des personnages, telle cette gaillarde, danse favorite d'Élisabeth I^{re} (en pas sautés et souvent couplée avec la pavana) et qui retrace ses conflits avec Robert Devereux, comte d'Essex (décapité en 1601). Les œuvres pour clavier de Byrd et de Bull nous laissent des figures variées appartenant à la fois au style polyphonique et à un langage fait de tournures idiomatiques spécifiques au clavier : virtuosité, diminutions véloces, gammes fusées et sauts d'intervalles. La *Fantaisie* contrapuntique de Byrd (extraite du *Fitzwilliam Virginal Book*) semble, comme le confie Benjamin Alard, relater l'histoire religieuse anglaise avec sa première section sur le début du *Salve regina* catholique, sa seconde d'un caractère proche d'un *Miserere* protestant, sa troisième présentant une opposition et une dernière une réconciliation festive sur un rythme dansant. Le *In nomine*, genre instrumental typiquement anglais, plonge ses racines dans le genre polyphonique empruntant son *cantus firmus* au plain-chant cité dans le *Benedictus* de la Messe *Gloria tibi trinitas* de John Taverner.

Un fossé peut sembler s'être creusé entre les œuvres des virginalistes de l'âge d'or élisabéthain et les compositeurs attachés à la Couronne restaurée. De nouveaux genres font leur apparition comme la suite (succession de pièces contrastées, écrites dans une même tonalité et empruntant leur caractère à la danse) et le *ground*, fondé sur un principe de basse obstinée, qui jaillit à profusion. À la cour, au salon ou en usage domestique, les œuvres se jouent au clavecin, sur un traditionnel virginal rectangulaire ou sur une nouvelle épinette en forme d'aile. Le plus souvent, sur les deux derniers, des instruments limités à un simple jeu de cordes et à un seul manuel n'offrant guère de choix de registrations ou de couleurs. La musique gagne néanmoins en envergure et en profondeur et les formes anciennes sont remises au goût du jour. Ainsi, le *voluntary* (pièce paraliturgique qui se jouait avant ou après le service) qui développe des lignes de solos ornementées et expressives. Une introduction lente précède une section fuguée apparentée à la *canzone*, conservant au genre sa tradition polyphonique. Une grande partie de ces œuvres était improvisée et les partitions conservées ne produisent qu'un canevas qui devait servir à l'enseignement. L'aspect fonctionnel de la musique pour orgue est particulièrement sensible dans le prélude et invite à la transcription de la pièce de l'orgue au « clavier à cordes ». Du reste, les musiciens jouaient indifféremment de l'orgue et du clavecin et nombre de mécènes avaient, durant le Commonwealth, accueilli l'orgue dans leur maison comme instrument domestique. Toujours de John Blow, le *Morlake Ground*

emprunte son thème de huit mesures au *Zefiro torna* de Monteverdi et mixe avec art les techniques françaises (ornementation) et italiennes (basse obstinée et traits virtuoses). La similitude des styles de John Blow et de Henry Purcell est frappante. On y rencontre notamment le même art de fondre la modernité des styles européens à un langage typiquement britannique. Purcell est passé maître dans l'art du *ground* qu'il varie à l'infini, basse régulière ou mouvante, gracieusement enjambée par les courbes mélodiques des voix supérieures qui, en évitant la rencontre sur les cadences, gomment la monotonie que pourrait entraîner une écriture sur basse obstinée. Les deux *grounds* joués cet après-midi montrent à quel point sa musique pouvait passer sans dommage du champ privé au théâtre ou encore aux cérémonies officielles de la cour, et vice versa : le *New Ground* en *mi* mineur, publié dans *The Second Part of Musick's Hand-maid* (1687) provient effectivement de l'*Ode à sainte Cécile* « *Welcome to all pleasures* » (1683) et le *Ground* en *ut* mineur du *Welcome song* pour Charles II « *Ye tuneful muses* » de 1686. Tel également le *Hornpipe*, une danse anglaise qui sert dans la pièce de théâtre *The Old Bachelor* de William Congreve en 1691. La suite en *sol* mineur présente, à l'imitation des suites françaises pour le clavecin, une variété nouvelle de danses – prélude, allemande, courante, sarabande – où la riche palette d'agréments se conjugue avec une virtuosité toute moderne et harmonique (en arpèges ou en gammes fusées) et une écriture encore contrapuntique. Publiée dans *A Choice Collection of Lessons for the Harpsichord or Spinnet* (1696) sous les recommandations de Frances, la veuve de Purcell, elle révèle le pédagogue et le « génie » à qui l'éditeur Henry Playford consacre le premier livre de musique pour clavier anglais sous la plume d'un seul compositeur.

Pascale Saint-André

Clavecin Ioannes Ruckers, Anvers, 1612, ravalé en France en 1733

Dépôt des Musées d'Amiens au Musée de la musique.

Au début du XVII^e siècle, les membres de la famille Ruckers, célèbre dynastie de facteurs flamands installés à Anvers, avaient à leur catalogue pas moins de quatorze modèles d'instruments, dont les clavecins transpositeurs. Ceux-ci, munis de deux claviers, fonctionnaient en réalité comme deux instruments qui jouaient à une quarte d'intervalle, utilisant les mêmes deux rangs de cordes, soit un jeu de huit pieds et un jeu de quatre pieds dans la même caisse. C'était le cas de l'instrument joué ici avant les transformations réalisées en France en 1733, date retrouvée inscrite sous le clavier inférieur et le premier sautereau.

À cette époque, les clavecins des Ruckers étaient très prisés en France pour leurs qualités sonores mais leurs caractéristiques techniques ne convenaient plus pour jouer la musique. Ils étaient donc transformés pour être mis au goût du jour, certains facteurs se spécialisant dans ces opérations de ravalement. En 1733, les claviers, les registres et les sautereaux de cet instrument sont donc remplacés. Les claviers transpositeurs sont alignés, deux notes étant ajoutées dans l'aigu et une autre dans les basses pour obtenir l'étendue GG/BB-d³ (octave courte au sol avec une feinte brisée sur mi bémol). Cependant l'alignement des claviers et le petit ravalement n'ont pas été l'occasion, comme c'était

souvent le cas, d'adjoindre un deuxième jeu de huit pieds. Les longueurs vibrantes des cordes sont globalement restées celles d'origine et la disposition actuelle des quatre registres, un huit pieds et un quatre pieds sur chaque clavier, est celle habituellement adoptée par les Ruckers pour leurs clavecins transpositeurs.

La remise au goût du jour de ce clavecin est assez énigmatique. Elle est peut-être l'œuvre d'un facteur provincial peu au courant des pratiques parisiennes du temps (grand ravalement et accouplement des claviers à tiroir). On pourrait supposer que celui-ci était facteur d'orgue, car les registres sont réalisés d'une manière peu orthodoxe, les frontons des claviers sont particulièrement hauts et les jauges des cordes progressent régulièrement, sans tenir compte des longueurs de celles-ci. On peut aussi s'étonner de l'étendue des claviers, assez réduite pour l'époque.

Le caractère modéré de ces interventions du XVIII^e siècle est une chance pour nous. Le corps de l'instrument de Ioannes Ruckers est très proche de son état d'origine et on pourrait estimer, en faisant abstraction du vieillissement et des interventions postérieures, que son rendu sonore est relativement proche de ce que l'on pouvait entendre lors de sa construction en 1612.

La peinture extérieure de caisse et le piètement sont postérieurs au ravalement de 1733 mais la peinture de table et le décor interne du couvercle sont proches de leurs états d'origine et constituent de ce fait des exemples incomparables de l'esthétique particulièrement somptueuse de ces clavecins flamands du début du XVII^e siècle.

Ce clavecin, légué aux Musées d'Amiens par Gérard de Berny avec l'hôtel du même nom, fut restauré entre les années 1970-1972 par Hubert Bédard qui saisit d'emblée le très grand intérêt de l'instrument. Il fut ensuite un peu oublié jusqu'en 1987, date à laquelle Madeleine Fabre intervint sur les couches picturales qui s'étaient partiellement désolidarisées de leur support, grâce au soutien de l'Association des Amis des Musées d'Amiens. En 1991, la ville d'Amiens décida une nouvelle restauration de la partie instrumentale qui fut effectuée par notre atelier, en collaboration avec le service de restauration des musées de France et le Musée de la musique. Désormais, ce clavecin exceptionnel, déposé temporairement à Paris, attend que la restauration de l'hôtel de Berny soit achevée pour retourner définitivement à Amiens.

Emile Jobin, facteur et restaurateur de clavecins.

Virginal Martin Skowroneck, Brême, 1971

Collection particulière.

Copie d'un virginal Ioannes Couchet, 1650, Anvers, appartenant au Musée Vleeshuis d'Anvers.

SAMEDI 19 SEPTEMBRE – 20H30

Église Saint-Roch

Henry Purcell

« *It is a good thing to give thanks* », Anthem Z 18

« *My beloved spake* », Anthem Z 28

« *In thee, O Lord do I put my trust* », Anthem Z 16

entracte

Henry Purcell

« *Lord what is man?* », a Divine Hymn, song Z 192

Pelham Humfrey

« *Wilt thou forgive that sin* », Hymn to God the Father, song

Henry Purcell

« *With sick and famished eyes* », song Z 200

« *Now that the sun hath veiled his light* », an Evening Hymn, song Z 193

« *O praise God in his holiness* », Anthem Z 42

Ensemble Café Zimmermann

Ensemble vocal Sagittarius

Gustav Leonhardt, direction

David Sagastume, contre-ténor

Artur Stefanowicz, contre-ténor

Charles Daniels, ténor

Harry van der Kamp, basse

Peter Kooij, basse

Michel Laplénie, chef de chœur

Fin du concert vers 22h.

Henry Purcell (1659-1695)

« *It is a good thing to give thanks* », Z 18

Symphony

It is a good thing to give thanks unto the Lord (contre-ténor, ténor et basse)

To tell of thy loving kindness early in the morning (contre-ténor, ténor et basse)

For thou, Lord, hast made me glad through thy works (contre-ténor, ténor et basse)

O Lord, how glorious are thy works (basse)

For thou, Lord, hast made me glad through thy works – Alleluja (contre-ténor, ténor et basse)

It is a good thing to give thanks unto the Lord (contre-ténor, ténor et basse)

Alleluja (chœur)

Verse anthem.

Date de composition : c. 1682-1685.

Effectif : contre-ténor, ténor et basse (solistes) – chœur à 4 voix – violons I, violons II, altos, basses et orgue.

« *My Beloved spake* », Z 28

Symphony / My beloved spake and said unto me (contre-ténor, ténor, 1^{ère} et 2^{de} basses)

For lo the winter is past (contre-ténor, ténor, 1^{ère} et 2^{de} basses)

The flowers appear upon the earth – Alleluja (contre-ténor, ténor, 1^{ère} et 2^{de} basses / chœur)

And the voice of the turtle is heard in our land (contre-ténor, ténor, 1^{ère} et 2^{de} basses)

Symphony / The fig tree putteth forth her green figs (ténor)

Rise my love my fair one and come away (contre-ténor, ténor, 1^{ère} et 2^{de} basses)

My beloved is mine and I am his (contre-ténor, ténor, 1^{ère} et 2^{de} basses)

Alleluja (contre-ténor, ténor, 1^{ère} et 2^{de} basses)

My beloved is mine and I am his (chœur)

Alleluja (contre-ténor, ténor, 1^{ère} et 2^{de} basses / chœur)

Verse anthem.

Date de composition : av. 1678.

Effectif : contre-ténor, ténor, basse 1 et basse 2 (solistes) – chœur à 5 voix – violons I, violons II, altos, basses et orgue.

« *In thee, O Lord do I put my trust* », Z 16

Symphony

In thee, O Lord, do I put my trust (contre-ténor, ténor et basse)

For thou, O Lord, art the thing that I long for (contre-ténor et ténor)

Through thee have I been holden up (contre-ténor, ténor et basse)

O what great troubles and adversities hast thou showed me (basse)

Therefore will I praise thee and thy faithfulness, O God (contre-ténor, ténor et basse)

My lips shall be fain when I sing unto thee (contre-ténor)

Alleluja (contre-ténor, ténor et basse / chœur)

Verse anthem.

Date de composition : c. 1682.

Effectif : contre-ténor, ténor, basse (solistes) – chœur à 4 voix – violons I, violons II, altos, basses et orgue.

entracte

Henry Purcell

« *Lord what is man?* », *a Divine Hymn*, Z 192

Chant de dévotion.

Premier éditeur : Henry Playford (1657-1709), *Harmonia sacra*, vol. 2, Londres, 1693.

Effectif : ténor – violoncelle et orgue.

Pelham Humfrey (1647-1674)

« *Wilt thou forgive that sin* », *a Hymn to God the Father*

Effectif : basse – violoncelle et orgue.

Henry Purcell

« *With sick and famished eyes* », Z 200

Chant de dévotion.

Premier éditeur : Henry Playford, *Harmonia sacra*, Londres, 1688.

Effectif : ténor – violoncelle et orgue.

« *Now that the sun hath veiled his light* », an Evening Hymn, Z 193

Premier éditeur : Henry Playford, *Harmonia sacra*, Londres, 1688.

Effectif : basse – violoncelle et orgue.

« *O praise God in his holiness* », Z 42

Symphony

O praise God in his holiness (contre-ténor, ténor, 1^{ère} et 2^{de} basses)

Praise him in his noble acts (contre-ténor, ténor, 1^{ère} et 2^{de} basses)

Praise him in the sound of the trumpet (contre-ténor, ténor, 1^{ère} et 2^{de} basses)

Praise him in the cymbals and dances (contre-ténor)

Praise him on the well-tuned cymbals (basse)

Let ev'ry thing that hath breath praise the Lord (contre-ténor, ténor 1^{ère} et 2^{de} basses / chœur)

Verse anthem.

Date de composition : c. 1682-1685.

Effectif : contre-ténor, ténor, basse 1 et basse 2 (solistes) – chœur à 4 voix – violons I, violons II, altos, basses et orgue.

Une louange glorieuse : les *anthems* symphoniques

Édifice intime, la Chapelle royale n'en était pas moins l'institution musicale la plus renommée d'Angleterre. Dès 1534, par la volonté d'Henry VIII, l'Acte de suprématie entérine la séparation avec Rome, déniait au pape toute autorité et, si Marie Tudor, fervente catholique, impose une terrible Contre-Réforme, Elisabeth I^{re} rallume le flambeau au profit d'une Église anglicane d'État (1563). Les nouveaux canons esthétiques s'inspirent des Églises réformées et initient des chants de dévotion populaires, en langue anglaise, que les compositeurs de l'âge d'or fondent au sein d'une tradition musicale vivante. Toutefois, la musique religieuse anglaise allait subir le joug sans précédent de la révolte puritaine conduite par Cromwell au milieu du XVII^e siècle : suppression des maîtrises, autodafé des livres de musique, destruction des orgues...

En 1660, l'avènement de Charles II rétablit la dynastie des Stuarts, soucieuse de marier la politique aux muses. Suite à un long exil à la cour du Roi-Soleil, le souverain, fils d'Henriette-Marie de France (fille d'Henry IV), nourrit le désir d'égaliser le faste dont les arts célèbrent autant Dieu que le monarque. Sous l'égide d'une nouvelle esthétique, il insuffle un élan de création et de vie musicales magnifiant l'Église anglicane à l'image des grands corps européens. L'ancienne polyphonie est délaissée au profit d'un style moderne et représentatif. Les artistes anglais, tel Humfrey, sont dépêchés en France et en Italie afin d'y acquérir les subtilités des dernières recherches et les musiciens étrangers accueillis au pays d'Albion (entre autres le Français Cambert et l'Italien Draghi). L'anthem (sorte de motet issu de l'antienne médiévale), écrit à partir de textes tirés du *Book of Common Prayer* et de l'Ancien Testament, notamment des psaumes (traduits ou paraphrasés), devient une pièce favorite, composante obligée du service religieux, et un instrument politique pour réguler les conflits entre les deux principales factions : les *Whigs* et les *Tories*.

Néanmoins, lorsque Purcell compose ses premiers *anthems*, le répertoire oscille entre une tradition qui s'érige en mémoire d'un patrimoine détruit et la volonté d'emprunter les chemins de la modernité. Admis vers sa dixième année au sein du chœur des enfants de la Chapelle royale dirigée par l'italianisant Captain Cooke, Purcell poursuit son éducation musicale en chantant aussi les *anthems* traditionnels de Byrd et de Tallis. À sa mue, en 1673, engagé comme apprenti auprès de John Hingeston, réparateur et accordeur des instruments de la Couronne (charge qu'il tiendra à son tour), il fréquente notamment l'abbaye de Westminster où il profite de l'enseignement de John Blow, titulaire des orgues. En 1679, il succède à son maître après avoir été nommé en 1677 « Compositeur ordinaire pour les violons du roi » (remplaçant Matthew Locke), un emploi prestigieux qui lui permet d'acquérir une expérience solide du style instrumental. En 1682, il devient l'un des trois organistes de la Chapelle royale (à la suite d'Edward Lowe) – un signe de la faveur du monarque et de sa réputation grandissante.

La majeure partie des *anthems* de Purcell (soixante-cinq conservés) fut composée durant le règne de Charles II, et entre 1680 et 1688, excepté « *My beloved spake* », par exemple, écrit avant 1678, l'un des plus anciens *Verse anthems* avec cordes de Purcell. Dès le début du XVII^e siècle, Orlando Gibbons distinguait deux formes : le *Full anthem* chanté par le chœur et accompagné à l'orgue, reflétant la pure tradition polyphonique anglaise, et le *Verse anthem* avec solistes,

particulièrement exploité par Purcell et célébré pour la moitié de la production dans des *Symphony anthems* : les versets font alterner solos, ensemble de solistes et chœur (souvent en guise d'apothéose finale), dont les sections sont enchaînées librement ou entrecoupées de *ritornelli*, l'ensemble généralement précédé d'une *symphony* d'ouverture et accompagné à l'orgue et aux cordes.

Si Purcell crée un idiome très personnel, il greffe à la tradition anglaise diverses influences empruntées à l'Italie et à la France : ouverture à la française, style concertant, *sol*i vocaux, polychoralité, langage expressif (sous l'emprise du figuralisme à l'italienne), rythmes pointés et jeu d'échos, un vocabulaire dont les effets doivent autant aux musiques transalpines, aux grands motets versaillais qu'au goût de l'époque et à une sensibilité déjà en germe dans la musique de la pré-Restauration anglaise. « *Nous avons enfin trouvé en lui un Anglais égal aux meilleurs étrangers* », s'exclame Dryden dans la préface de son *Amphytrion*.

Nul doute que Purcell fut impressionné par le corps des *Royal violins*, ou *Select band*, créé par Charles II à l'imitation des « Vingt-quatre Violons » dirigés par Lully. Aussi, pour les cérémonies officielles ou en présence du roi, la large bande à la texture délicieuse était réunie, bien que pour la majorité des services, Purcell ne disposât que de quelques cordes : deux violons, un alto et une ou deux basses de violon (de taille plus large et accordées un ton plus bas que le violoncelle), ainsi qu'un orgue pour la réalisation de la basse continue, sûrement renforcé par deux théorbes (la petite taille de l'orgue à deux manuels en faisait un instrument peu résonant).

De veine douce et mélancolique, aux lignes sinueuses ou pleines de vitalité, contrapuntiques et truffées de rythmes heurtés ou en belles plages harmoniques homophones, les cordes seules jouent pour les *symphonies* et les *ritornelli*. Inhabituellement, « *In thee, O Lord do I put my trust* » s'ouvre par une *symphony* fondée sur un *ground* (ou basse obstinée) dont la savoureuse élévation graduelle de la ligne jusqu'à la sixte circule dans toutes les voix, créant un *perpetuum ultra mobile*. Plus généralement, la forme de ces « ouvertures » est sous l'influence « à la française » d'une première section « grave pointé », et d'une seconde section plus vive et ternaire, tel dans « *It is a good thing to give thanks* ». La gourmandise du son instrumental est somptueusement servie par des *ritornelli* substantiels, souvent inspirés par les caractères de la danse, nourris de rythmes pointés, qui séparent en guise de lien les versets ou les prolongent parfois en intensifiant leurs thèmes.

L'écriture vocale, à la fois lyrique et capable d'imiter les traits idiomatiques des cordes, s'adresse sans conteste à des chanteurs virtuoses, tels John Gostling, *Gentleman* de la Chapelle royale, dont les notes abyssales firent autant sa gloire qu'elles permirent à Purcell des audaces vertigineuses : dans « *O praise God in his holiness* » et « *It is a good thing to give thanks* », le large ambitus des solos de basse dépasse ici deux octaves. La voix de contre-ténor prospérait aussi, comptant dans ses rangs le célèbre William Turner, et permettant des ensembles colorés à géométrie variable (duo, trio, quatuor). De texture homophone ou dans un contrepoint complexe, délicieusement anguleux, ils pétillent d'effets dont l'écho (*Alleluja* central de « *It is a good thing to give thanks* ») ou les gracieux ornements, souvent en rythme pointé, qui exaltent les « *noble acts* », les « *glorious* », les « *refresh me* » ou les « *mothers womb* ».

Telle une louange éternelle, « *O praise God in his holiness* » emploie un brillant déchant perpétuel dévolu au premier violon. Sinon, les *solis* sont généralement accompagnés par la seule basse continue, hormis dans les magnifiques *obbligati* : le solo de basse à deux violons dans « *In thee, O Lord do I put my trust* » ou à un violon dans « *O praise God in his holiness* », ou celui de ténor de « *My beloved spake* ».

Le chœur, le plus souvent conclusif et homophone sur un *Alleluja* solennel, comprenait douze garçons sopranos qui embellissaient les parties aiguës et vingt *Gentlemen* adultes (groupe parfois augmenté). En référence aux grands ensembles vénitiens, il cultive l'effet spatial soit par sa densité, soit par une opposition antiphonique qui le divise en petites entités concertantes ou en écho avec les solistes, ainsi dans « *O praise God in his holiness* ».

Tous ces artifices conjugués sont exaltés par le pouvoir émotionnel de la musique de Purcell qui n'hésite pas à recourir, pour des besoins expressifs, à des rythmes heurtés, de grands sauts mélodiques, des intervalles diminués ou augmentés, des licences harmoniques, des chromatismes ou des dissonances sans préparation, des modulations étonnantes (particulièrement bien exploitées dans le verset « *And the voice of the turtle is heard in our land* » de « *My beloved spake* ») ; les thèmes ne possédant plus l'expression hiératique de l'ancienne polyphonie, mais participant d'un figuralisme où le motif musical donne aussi bien à voir qu'à entendre. Cette esthétique qui relève de la rhétorique des passions satisfait le sens théâtral baroque et est particulièrement bien mise en valeur dans les *anthems* dont les textes débordent de riches allusions musicales ou évoquant la nature : petite fanfare de violon imitant le son des trompettes ou multiplication d'entrées de solistes pour figurer la diversité des instruments : trompette, luth, harpe, tambourin, cordes, chalumeau et cymbales dans « *O praise God in his holiness* », véritable peinture du mot « *rise* » qui circule en mouvement ascendant, ou solo de violon sinueux imitant le figuier tortueux dans « *My beloved spake* », dont le changement de saison de l'hiver au printemps passe des harmonies les plus désolées et dissonantes au fleurissement du ton majeur et à une exaltation et une densification de la texture jusqu'au chœur et l'*Alleluja* orné plein d'allégresse (des solistes), célébrant le chant des oiseaux.

Une louange intime : les chants de dévotion

A *contrario* du lustre des *Symphony anthems*, les chants de dévotion, accompagnés par le seul *continuo* constitué d'une basse de violon, d'un ou de deux théorbes et d'un petit orgue, sont consacrés à une expression intime de la foi. À la mort de Charles II (1685), son fils Jacques tente de réimposer le catholicisme et bien que Purcell honorât ses obligations royales, sa production religieuse semble alors moins florissante. Aussi se consacre-t-il davantage à des chants sacrés d'inspiration méditative destinés à un usage plus privé, dont les textes sont souvent tirés de la grande poésie métaphysique anglaise.

L'influence de Humfrey sur Purcell se manifeste clairement dans « *Wilt thou forgive that sin* » (notamment pour le style expressif et instrumental) et justifie pleinement sa présence dans un programme consacré à l'*Orpheus britannicus*. « *Lord what is man?* » reflète le questionnement de l'homme désireux d'accéder à la divinité en une première section de type *arioso* dont les artifices expressifs oscillent entre les « *tourments* » et la « *joie* » avant que l'air loue et glorifie le Seigneur de ses douces « *graces* » (ou ornements) exaltées en péroration dans un *Alleluja* jubilatoire et *colorature*, inspiré de la nouvelle vague des castrats déferlant sur l'Angleterre sous Jacques II. « *With sick and famished eyes* », une « *élegie religieuse* », montre l'extraordinaire talent de Purcell dans le registre expressif peignant, avec une grande intensité, les gémissements du poète. Au cours d'une longue mélopée, les tournures musicales figuratives se développent dans un pur style récitatif déclamatoire, proche du *recitar cantando* des Italiens du début du XVII^e siècle. L'hymne à la nuit « *Now that the sun hath veiled his light* » en appelle au repos d'une âme pleine de confiance et s'appuie sur un *ground* serein où la luminosité et la volupté de la ligne vocale, évitant toute monotonie, enjambent avec souplesse la carrure de la basse. Sur un joyeux rythme pointé, un *Alleluja* final achève ce chant de dévotion personnelle par une délicate touche d'allégresse.

Pascale Saint-André

Henry Purcell (1659-1695)

« *It is a good thing to give thanks* », Z 18

It is a good thing to give thanks unto the Lord, and to
sing praises unto thy name, O thou most highest.

Il est beau de louer l'Éternel, et de célébrer ton nom, ô
Très Haut.

To tell of thy loving kindness early in the morning
upon an instrument and upon the lute.

D'annoncer le matin ta bonté sur l'instrument et sur
le luth.

And to thy truth in the night season upon a loud
instrument and upon the harp.

Et ta fidélité pendant les nuits, aux sons de la harpe.

For thou Lord hast made me glad through thy works,
and I will rejoice in giving praise for the operation of
thy hands.

Tu me réjouis par tes œuvres, ô Éternel. Et je chante
avec allégresse l'ouvrage de tes mains.

O Lord, how glorious are thy works, and thy thoughts
are very deep.

Que tes œuvres sont grandes, ô Éternel, que tes
pensées sont profondes.

An unwise man doth not well consider it, and a fool
doth not understand it.

L'homme stupide n'y connaît rien, et l'insensé n'y
prend point garde.

O Lord, how glorious are thy works, and thy thoughts
are very deep.

Que tes œuvres sont grandes, ô Éternel, que tes
pensées sont profondes.

For thou Lord, hast made me glad through thy works,
and I will rejoice in giving praise for the operation of
thy hands. Alleluja.

Ô Dieu, tu me rends heureux par tes œuvres, et je me
réjouirai de l'œuvre de tes mains.
Alléluia.

It is a good thing to give thanks unto the Lord, and
to sing praises unto thy name, O thou most highest.
Alleluja.

Il est beau de louer l'Éternel, et de célébrer ton nom, ô
Très Haut.
Alléluia.

Psaume 92, vv 1-6

« *My beloved spake* », Z 28

My beloved spake and said unto me: Rise my love, my fair one and come away.

For lo the winter is past, the rain is over and gone.
The flowers appear upon the earth,
And the time of the singing of birds is come. Alleluja.
And the voice of the turtle is heard in our land.

The fig tree putteth forth her green figs, and the vines with the tender grape give a good smell.

Rise, my love, my fair one, and come away
My beloved is mine, and I am his. Alleluja

Mon bien-aimé parle et me dit : Lève-toi, mon amie, ma belle, et viens.

Car voici, l'hiver est passé, la pluie a cessé, elle s'en est allée.
Les fleurs paraissent sur la terre,
Et le temps de chanter est arrivé. Alléluia
Et la voix de la tourterelle se fait entendre dans nos campagnes.

Le figuier embaume ses fruits, et les vignes en fleur exhalent leur parfum.

Lève-toi, mon amie, ma belle, et viens.
Mon bien-aimé est à moi, et je suis à lui. Alléluia

Cantique des cantiques 2, 10-13, 16 (attribué à Salomon)

« *In thee, O Lord do I put my trust* », Z 16

In thee, O Lord, do I put my trust; let me never be put to confusion, but rid me, and deliver me in thy righteousness.

Incline thine ear unto me and save me.
For thou, O Lord God, art the thing that I long for; thou art my hope, even from my youth.

Through thee have I been holden up ever since I was born; thou art he that took me out of my mother's womb. My praise shall be always of thee.

O, what great troubles and adversities hast thou showed me, yet did'st thou turn and refresh me :
yea, and brought'st me from the deep again.
Therefore will I praise thee and thy faithfulness, O God, playing upon an instrument of music.
Unto thee will I sing, O thou holy one of Israel.
My lips shall be fain when I sing unto thee, and so will my soul whom thou hast delivered. Alleluja.

En toi, Ô Éternel, je cherche mon refuge : Que jamais je ne sois confondu, mais secours-moi et délivre-moi dans ta justice.

Incline vers moi ton oreille, et sauve-moi.
En toi, Ô Éternel, sont les choses que je recherche ; tu es mon espérance, en toi je me confie dès ma jeunesse.

Par toi, n'ai-je pas été soutenu depuis ma naissance ; c'est toi qui m'as fait sortir du sein maternel. Tu es sans cesse l'objet de mes louanges.

Oh ! que les troubles et les ennemis que tu me dévoiles sont nombreux, mais tu me redonneras la vie, tu me feras remonter des abîmes de la terre.
Et je te louerai, je chanterai ta fidélité, mon Dieu, sur les instruments de musique.
Je te célébrerai, Ô Saint d'Israël.
En te célébrant, j'aurai la joie sur les lèvres, La joie dans mon âme que tu as délivrée. Alléluia.

Psaume 71, vv 1, 4, 5, 18, 20, 21

« *Lord what is man?* », *a Divine Hymn*, Z 192

Lord, what is man, lost man,
that thou shoud'st be
So mindful of him, that the Son of God, Forsook his
Glory, his abode,
To become a poor tormented man?

The Deity was shrunk into a span,
And that for me, O wondrous love, for me.

Reveal, ye glorious spirits, when ye knew,

The way the son of God took to renew

Lost man, your vacant places to supply,

Blest Spirits, tell,
Which did excel,
Which was more prevalent,
Your joy or your astonishment,
That man should be assum'd into the Deity,
That for a worm a God should die?
Oh! for a quill drawn from your wing
To write the praises of' th'eternal love;
Oh! for a voice, like yours to sing
That anthem here which once you sung above.
Hallelujah.

William Fuller (1608-1675)

Seigneur, qu'est donc l'homme, cet homme perdu,
pour que tu sois aussi soucieux de lui !
Pour que le fils de Dieu ait abandonné sa gloire, son
séjour,
Afin de devenir un pauvre homme tourmenté !

Sa divinité se réduit à une courte durée,
Et ce pour moi, ô amour merveilleux ! pour moi.

Révélez, ô Esprits Glorieux, le jour où vous comprîtes,

La façon dont le Fils de Dieu entreprit de rénover

L'homme perdu, pour vous permettre d'occuper les
places libres que vous prîtes ;
Esprits bénis,
Dites ce qui l'emporta,
Ce qui fut plus fort,
Votre joie ou votre étonnement :
Que l'homme puisse devenir divin,
Que pour un ver un Dieu puisse mourir.
Oh ! qu'une plume de vos ailes me soit donnée,
Pour écrire les louanges de l'amour éternel ;
Oh ! et une voix comme la vôtre pour chanter
Ici-bas l'antienne que vous chantâtes jadis là-haut,
Alléluia.

Pelham Humfrey (1647-1674)

« *Wilt thou forgive that sin* », a Hymn to God the Father

Wilt thou forgive that sin where I begun,
Which was my sin, though it were done before?
Wilt Thou forgive that sin, through which I run,
And do run still, tho' still I do deplore?
When thou hast done, thou hast not done ;
For I have more.

Wilt thou forgive that sin, by which I've won
Others to sin, and made my sins their door?
Wilt Thou forgive that sin which I did shun
A year or two, yet wallow'd in a score?
When thou hast done, thou hast not done;
For I have more.

I have a sin of fear, that when I've spun

My last thread, I shall perish on the shore;
But swear by thyself that at my death; thy Sun

Shall shine as He shines now and heretofore:
And having done that, thou hast done;
I fear no more.

John Donne (1572-1631)

Henry Purcell

« *With sick and famished eyes* »

With sick and famished eyes,
With doubling knees, and weary bones,
To Thee my cries.
To Thee my groans.
To thee my sighs, my tears ascend:

My throat, my soul is hoarse,
My heart is withered like a ground
Which Thou dost curse.
My thoughts turn round,
And make me giddy: Lord, I fall,
Yet call.

Pardonnerez-tu ce péché, qui fut mon premier,
Que je commis bien qu'il fût antérieur ?
Pardonnerez-tu ce péché, dans lequel je me précipitai,
Et me précipite encore, bien que je le déplore encore ?
Si tu le fais, tu ne fais rien,
Car j'en ai commis d'autres.

Pardonnerez-tu ce péché, par lequel j'amenai
D'autres à pécher, mon péché leur ayant ouvert la porte ?
Pardonnerez-tu ce péché, que je fuis pendant
Un an ou deux, alors que je me laissais aller à tant d'autres.
Si tu le fais, tu ne fais rien,
Car j'en ai commis d'autres.

Je commets un péché en craignant, quand le fil de
ma vie
Sera prêt à se rompre, de périr sur la rive ;
Mais donne-moi l'assurance, toi en qui ma mort réside,
que ton soleil
Brillera, comme il brille aujourd'hui et dorénavant,
Et en faisant cela, tu réussis,
Je ne crains plus.

« *Avec un regard tourmenté et avide* »

Avec un regard tourmenté et avide,
Avec des genoux tremblants et des os fatigués,
Je t'adresse mes pleurs,
Et mes lamentations,
Mes soupirs et mes gémissements.

Ma gorge, mon âme sont nouées,
Mon cœur est flétri comme une terre
Que tu aurais maudite.
Mes pensées vagabondent
Et me tournent la tête : Seigneur, je tombe,
Et je t'implore.

From Thee all pity flows.
Mothers are kind, because Thou art,
And dost dispose
To them a part:
Their infants them; and they seek Thee
More free.

Bowels of pity, hear;
Lord of my soul, love of my mind,
Bow down thine ear;
Let not the wind
Scatter my words, and in the same
Thy name.

Look on my sorrows round;
Mark well my furnace, what flames,
What heats abound!
What griefs, what shames!
Consider, Lord; Lord, bow thine ear,
And hear!

George Herbert (1593-1633)

**« *Now that the sun hath veiled his light* »,
an Evening Hymn, Z 193**

Now, that the sun hath veiled his light,
And bid the world goodnight,
To the soft bed, my body I dispose;
But where shall my soul repose?
Dear God, even in thy arms.
And can there be any so sweet security?
Then to thy rest, O my soul,
And singing praise the mercy
That prolongs thy days.
Hallelujah.

William Fuller

De toi vient toute miséricorde.
A ta suite les mères sont aimantes,
Car tu répands sur elles
Cet amour :
Leurs enfants, elles-mêmes ; ils te veulent
Plus libre.

Entraille de pitié, écoute ;
Dieu de mon âme, amour de mon esprit,
Tend ton oreille,
Ne laisse pas le vent
Effacer mes paroles, et parmi elles
Ton nom.

Penche-toi sur mes peines ;
Regarde le brasier qui m'étreint,
Cette chaleur qui m'embrasse !
Ces douleurs, cette honte !
Écoute, Seigneur, tend l'oreille,
Et écoute !

À présent que le soleil a voilé sa lumière
Et fait ses adieux au monde,
À son doux lit je prépare mon corps.
Mais où mon âme se reposera-t-elle ?
Cher Seigneur, dans tes bras mêmes.
Et puisse-t-il exister plus belle sécurité ?
Va donc à ton repos, ô mon âme,
Et dans tes chants loue la bienfaisance qui prolonge
tes jours.
Alléluia.

« *O praise God in his holiness* », Z 42

O praise God in his holiness: praise him in the
firmament of his power.
Praise him in his noble acts; praise him according to
his excellent greatness.
Praise him in the sound of the trumpet; praise him
upon the lute and harp.
Praise him in the cymbals and dances; praise him
upon the strings and pipe.
Praise him on the well-tuned cymbals; praise him
upon the loud cymbals.
Let everything that hath breath praise the Lord.

Psaume 150 (extrait)

Louez Dieu dans son sanctuaire : louez-le dans
l'étendue, où éclate sa puissance.
Louez-le pour ses hauts faits ; louez-le selon
l'immensité de sa grandeur.
Louez-le au son de la trompette ; louez-le avec le luth
et la harpe.
Louez-le avec le tambourin et avec des danses ;
louez-le avec les instruments à cordes et le chalumeau.
Louez-le avec les cymbales sonores ; louez-le avec les
cymbales retentissantes !
Que tout ce qui respire loue l'Éternel !

Gustav Leonhardt

Gustav Leonhardt est né à 's-Graveland aux Pays-Bas. Il se passionne très jeune pour l'orgue et le clavecin et fait ses études avec Eduard Müller à la Schola Cantorum de Bâle. De 1950 à 1951, il se perfectionne dans la capitale autrichienne, à l'Académie de Musique, où il sera professeur de 1952 à 1955. En fondant le Leonhardt Consort en 1955, il joue un rôle considérable dans le renouveau de la musique ancienne. En 1955, il retourne à Amsterdam pour enseigner au conservatoire et devenir titulaire de l'orgue de la Nieuwe Kerk. Sa carrière internationale l'a amené en Australie, au Japon et plus de vingt fois aux États-Unis. En 1969, il occupe une chaire à l'université Harvard. En tant que claveciniste, organiste et chef d'orchestre, Gustav Leonhardt a enregistré plus de 180 disques. Il a aussi dirigé des opéras de Monteverdi et de Rameau. Musicologue, il a publié une étude sur *L'Art de la fugue* de Johann Sebastian Bach et édité les œuvres pour clavier de Sweelinck et Frescobaldi. Il a également tenu le rôle-titre dans *Bach*, le film de Jean-Marie Straub. Gustav Leonhardt a obtenu le Prix Erasmus en 1980 et cinq doctorats *honoris causa* (Dallas, Amsterdam, Harvard, Metz et Padoue) entre 1983 et 2000.

CONCERT DU MARDI 15 SEPTEMBRE 20H

Nuria Rial

Nuria Rial a commencé son éducation musicale en Catalogne, où elle a

étudié le piano et obtenu un Prix d'honneur en chant. Elle a ensuite parfait sa formation avec Kurt Widmer à l'Académie de Musique de Bâle, dont elle est diplômée en chant soliste. Pendant cette période, elle a bénéficié du soutien de la Fondation Helvetia Patria Jeunesse et de la Fondation européenne pour la culture Pro Europa. Elle s'est produite comme soliste avec de grands ensembles européens (Orchestre de Chambre de Bâle, Il Giardino Armonico, Concerto Köln, Orchestre Baroque de Séville, Orchestre Symphonique Hongrois, Orchestre de Chambre de Zurich, Les Musiciens du Louvre) et sous la direction de chefs comme René Jacobs, Giovanni Antonini, Paul Goodwin, Lawrence Cummings, Pierre Cao ou Howard Griffiths. Ses concerts l'ont conduite dans d'importants festivals européens, mais aussi en Bolivie, au Mexique, à Cuba et en Israël. Elle a par ailleurs été à l'affiche d'opéras européens comme *La Monnaie* de Bruxelles, la Staatsoper Unter den Linden de Berlin, le Théâtre des Champs-Élysées de Paris et, tout récemment, le Teatro Carlo Felice de Gênes – où elle a interprété *Pamina* dans *La Flûte enchantée* de Mozart. Nuria Rial a enregistré de nombreux disques pour Harmonia Mundi France, Deutsche Harmonia Mundi-Sony-BMG, Virgin, Oehms Classics, Mirare, Alpha, la radio autrichienne (ORF) et Glossa Music. L'un de ses derniers CD, *Ave Maria* (Berlin Classics), a remporté le Prelude Award de musique classique 2008-2009 dans la catégorie « Meilleur enregistrement de musique vocale baroque ».

David Sagastume

Né à Vitoria-Gasteiz en 1972, David Sagastume a étudié le violoncelle avec Gabriel Negoescu et François Monciero au Conservatoire Supérieur de Musique Jesús-Guridi (dont il est sorti diplômé avec mention) de cette même ville. Il a également étudié la viole de gambe, la musique de chambre et la composition avec Siegfried Palm, Laurentius Sbarcia et José Luis Estellés tout en participant à l'Ensemble Instrumental Jesús-Guridi. Ancien membre de l'Orchestre des Jeunes du Pays basque, il a enfin collaboré avec l'Orchestre Symphonique du Pays basque pendant plusieurs années. Ancien élève de Isabel Alvarez, David Sagastume travaille aujourd'hui le chant avec Richard Levitt et Carlos Mena. En tant que haute-contre, il a été applaudi avec La Capella Reial de Catalunya de Jordi Savall dans *L'Orfeo* et les *Vêpres de la Vierge* de Monteverdi ainsi que la *Messe en si mineur* de Bach ; il a également été à l'affiche de nombreux festivals (Festival International de Flandres, Festival de Fontebreau, Quinzaine Musicale de Saint-Sébastien, Semaine de Musique Religieuse de Cuenca, Festival de Salamanque en 2002, Styriarte de Graz, Festival de Berkeley) et il a participé à la production de *Jules César* de Haendel mise en scène par Herbert Wernicke et dirigée par Andreas Spering au Teatro de la Maestranza de Séville. David Sagastume s'est produit comme soliste avec des ensembles comme les Ministriles de Marsias, l'Orchestre Baroque de

Salamanque, l'Orchestre Baroque de Séville, l'Orchestre de la ville de Grenade, l'Orchestre Philharmonique de Málaga et, plus récemment, l'Orchestre de l'Âge des Lumières dirigé par Gustav Leonhardt. On peut aussi régulièrement l'entendre avec Speculum, Les Sacqueboutiers de Toulouse et l'Ensemble Gilles Binchois dans des œuvres comme la *Messe de Notre Dame* de Guillaume de Machaut. En tant que soliste ou musicien d'ensemble, il a participé à l'enregistrement de nombreux disques (*Missa sine nomine* de Johannes de Antxieta, *In festo corporis Christi* de Juan Bautista Comes, *Defunctorum* de Juan Vásquez, *Messe « Puer natus est nobis »* de Francisco Guerrero, *Ensalada* de Mateo Flecha, *Serpiente venenosa* avec l'Orchestre Baroque de Séville) et de nombreuses émissions produites par d'importantes radios européennes (Radio France, Rai 2, etc.). David Sagastume fait partie des membres fondateurs d'Intonations, un ensemble spécialisé dans le répertoire polyphonique espagnol des XVI^e et XVII^e siècles.

Artur Stefanowicz

Artur Stefanowicz a étudié le chant avec Jerzy Artysz à l'Académie Chopin de Varsovie, dont il est sorti diplômé en 1991. En 1990, il a remporté le Prix Venanzio-Rauzzini (Premier Prix du meilleur haute-contre) au Concours Mozart de Vienne. Depuis 1991, il a été applaudi sous la direction des plus grands chefs (Karol Teutsch, William Christie, Leopold Hager, Frieder Bernius, Jan Willem de Vriend,

Paul Dombrecht, Patrick Peire, Roy Goodman, Noel Davis, Sir Charles Mackerras, Harry Bicket, Peter Eötvös, Gennadi Rozhdestvensky, René Jacobs, Philip Pickett, Massimo Zanetti, Michael Hofstetter, Rinaldo Alessandrini, Andrey Boreyko) et avec des orchestres et des ensembles aussi renommés que l'Orchestre de La Fenice, Sinfonia Varsovia, l'Orchestre Philharmonique National de Varsovie, les Berliner Symphoniker, la Capella Savaria, Musica Aeterna, le Combattimento Consort d'Amsterdam, Il Fondamento, le Collegium Instrumental de Bruges, Les Arts Florissants, l'Ensemble à Vent des Pays-Bas, l'Orchestre de l'Âge des Lumières ou l'Akademie für Alte Musik. Artur Stefanowicz a été à l'affiche des opéras de chambre de Varsovie et de Budapest, de l'Opéra Comique de Paris, de l'Opéra de Marseille, du Théâtre des Champs-Élysées, du Théâtre du Châtelet, de l'Opéra du Rhin, du Grand Opéra de Floride à Miami, du New York City Opera, du Concertgebouw et de l'Opéra des Pays-Bas à Amsterdam, du De Doelen de Rotterdam, de l'Opéra de Flandre, de la Deutsche Staatsoper, de la Komische Oper et de la Philharmonie de Berlin, de la Philharmonie du Gasteig de Munich, de l'Opernhaus de Halle, des salles de concert de Dublin, Taiwan et Varsovie, de l'English National Opera, du Festival de Glyndebourne, du Royal Festival Hall (Southbank Centre de Londres), de l'Opéra de Dublin, du Festival de Flandre, du Festival Haendel de Halle et des festivals de Bratislava, Aix-en-Provence, Beaune,

Palerme, Mörbisch, Montreux, Innsbruck et Tel-Aviv. Il compte à son répertoire plusieurs rôles mozartiens (Ascanio, Farnace, Apollon), Arsamène dans *Serse*, Tolomeo dans *Jules César*, Polinesso dans *Ariodante*, Unulfo dans *Rodelinda*, Tamerlano dans l'opéra éponyme, Didymus dans *Theodora* et le rôle-titre d'*Orlando* de Haendel, Orfeo dans *Orfeo ed Euridice* de Gluck, Ottone dans *Le Couronnement de Poppée* de Monteverdi et *Griselda* de Scarlatti, Orlofsky dans *La Chauve-souris* de Strauss et Baba la Turque dans *The Rake's Progress* de Stravinski. Dans le domaine de la musique sacrée (oratorios, cantates), son répertoire couvre par ailleurs une période qui s'étend de l'époque baroque à nos jours (Bernstein, Schnittke, Nyman, Loevendie). Artur Stefanowicz a enregistré des arias d'opéras de Mozart pour la compagnie polonaise Polskie Nagrania, le *Stabat Mater* de Pergolèse et celui de Vivaldi pour POLmusic/Elysium, le rôle d'Orlofsky dans *La Chauve-souris* pour BMG/Arte Nova Classics, les *Vêpres de la Vierge* de Monteverdi pour Erato, les *Cantates de Noël* de Bach et de Stölzel pour Forlane, des cantates de Haendel et de Vivaldi pour Koch, *The Roe's Room* (un opéra polonais contemporain de Józef Skrzek et Lech Majewski) pour Polygram et *Il Tigrane* de Vivaldi (premier enregistrement) pour Hungaroton.

Charles Daniels

Le répertoire de Charles Daniels s'étend du IX^e siècle à nos jours. Né à Salisbury, il a été formé au King's College de Cambridge et au Royal

College of Music de Londres (où il travaillé sous la direction d'Edward Brooks). En tant que soliste, Charles Daniels a participé à une soixantaine d'enregistrements, parmi lesquels on peut mentionner *Le Messie* de Haendel avec le Gabrieli Consort (Deutsche Grammophon), des chansons de Dowland pour EMI, *Alexander Balus* de Haendel avec le King's Consort pour Hyperion, *The Beggar's Opera* pour Hyperion, *l'Histoire de Noël* de Schütz pour Deutsche Grammophon, *l'Oratorio de Pâques* de Bach avec le Taverner Consort et la *Messe de sainte Cécile* de Haydn avec le Chœur et l'Orchestre Gulbenkian pour EMI, sans oublier des chansons de circonstance de Haendel avec Emma Kirkby et des airs de cour avec Catherine King et Jacob Heringman pour SOMM Recordings. Il a en outre consacré plus d'une vingtaine de disques à la musique de Purcell avec des ensembles comme le King's Consort. À l'opéra, Charles Daniels a interprété des rôles comme le Dieu du sommeil dans *Atys* de Lully (Opéra de Paris) ou le rôle principal dans *The Fairy Queen* de Purcell (Festival d'Aix-en-Provence). Ses nombreux concerts ont permis de l'entendre dans les *Vêpres* de Monteverdi avec le King's Consort aux BBC Proms (2004), dans *Joshua* de Haendel au Festival Haendel de Londres (le concert a été retransmis par la BBC – Radio 3), dans *The Dream of Gerontius* à Varsovie, dans *Élias* de Mendelssohn à Fribourg, dans *L'Orfeo* de Monteverdi avec le Toronto Consort, dans la *Passion selon saint Jean* de Bach (rôle de l'Évangéliste) à

Londres avec l'Académie de Musique Ancienne, dans la *Passion selon saint Matthieu* en Espagne avec The Sixteen, dans *Canti di vita e d'amore* de Luigi Nono au Festival d'Édimbourg, dans *Song* de Michael Zev Gordon et la *Cantate* de Stravinski au Festival de Spitalfields, dans *l'Allegro* de Haendel avec le King's Consort à Milan et à Ferrare, dans la *Sérénade pour ténor, cor et cordes* de Britten à Saint-Gall, dans la *Rappresentazione di Anima e Corpo* de Cavalieri à Schwäbisch Gmünd, dans des chansons pour ténor du XVI^e siècle avec Fretwork à Anvers (Festival de Flandre), dans *Dies natalis* de Finzi au Festival de Brinkburn, dans *Le Messie* de Haendel à Bruxelles, à Utrecht, à Oslo, à Madrid, à Bogotá, à l'abbaye de Westminster, au Barbican Centre de Londres et à Lugano pour la Radio Suisse Italienne, dans *l'Magnificat* de Bach avec l'English Concert en Espagne, dans *King Arthur* de Purcell et *Le Messie* de Haendel à Toronto avec Tafelmusik et au Musikverein de Vienne (direction Harnoncourt), dans *Belshazzar* de Haendel au Théâtre des Champs-Élysées, dans la *Passion selon saint Jean* et la *Messe en si mineur* de Bach en Allemagne, dans *Esther* de Haendel en hébreu à New York, dans *The Fairy Queen* de Purcell aux BBC Proms avec le Gabrieli Consort dirigé par Paul McCreech et dans la création de la *Messe pour la paix* de Wojciech Kilar avec le Philharmonique de Varsovie. Il a par ailleurs été applaudi dans les *Cantates profanes* de Bach en tournée française avec Instant Pluriel, dans *Le Messie* avec l'Orchestre National Royal d'Écosse,

dans la *Messe en si mineur* avec l'Orchestre Symphonique de la Radio de Munich et Ton Koopman, dans la *Passion selon saint Matthieu* avec le Philharmonique des Pays-Bas dirigé par Sir Colin Davis au Concertgebouw d'Amsterdam, dans *Didon et Énée* et *In Guilty Night* de Purcell avec Il Complesso Barocco ainsi que dans *On Wenlock Edge* de Vaughan Williams au Festival de Musique de Chambre de Corbridge. Parmi ses projets les plus récents, on peut enfin mentionner les *Vêpres* de Monteverdi à Leiden et avec le Gabrieli Consort à Venise, *Le Messie* avec le Collegium Musicum de Bergen, *l'Oratorio de Noël* en tournée avec la Société Bach des Pays-Bas, *Theodora* au Festival Haendel de Londres, les *Vêpres* de Monteverdi avec le Toronto Consort, la *Passion selon saint Matthieu* avec Tafelmusik à Toronto, *Light of Life* d'Elgar avec le Chœur et l'Orchestre Philharmonique de la Radio néerlandaise, *The Fairy Queen* de Purcell à Vancouver et *Athalia* de Haendel avec l'Orchestre de Chambre de Bâle.

Harry van der Kamp

Ancien élève d'Alfred Deller, de Pierre Bernac, de Felix de Nobel et d'Herman Woltman, Harry van der Kamp a étudié le chant au Conservatoire Sweelinck d'Amsterdam avec Elizabeth Cooymans et Max van Egmond. Il a aussi fait partie de la Cappella Amsterdam (direction Jan Boeke) jusqu'en 1975 et, jusqu'en 1994, du Chœur de Chambre des Pays-Bas (dont il a été conseiller artistique de 1982 à 1987). En 1984, il a créé le Gesualdo Consort d'Amsterdam, un ensemble

expérimental dédié à la musique ancienne et à la musique nouvelle avec lequel il a été applaudi dans de nombreux festivals européens. Depuis 1994, il est professeur de chant à la Hochschule für Künste (musique ancienne) de Brême et il participe à des master-classes et à des jurys en rapport avec la pratique de la musique ancienne dans l'Europe entière. En 1997-1998, il a en outre été Professeur invité à l'Académie Sibelius d'Helsinki. Harry van der Kamp est aujourd'hui considéré dans le monde entier comme l'un des meilleurs interprètes du répertoire pour basse soliste et du répertoire pour ensemble d'une période qui s'étend du XIV^e siècle au XVIII^e siècle. Baryton-basse reconnu, figure incontournable du répertoire baroque (XVII^e et XVIII^e siècles) pour basse soliste, il a interprété plusieurs oratorios, cantates et dialogues de cette période. Fervent avocat de la musique contemporaine, il a par ailleurs créé, en 30 ans de carrière, de nombreuses œuvres dans le monde entier (de New York à Pékin) tout en collaborant avec les plus grands spécialistes de la musique baroque (Nikolaus Harnoncourt, John Eliot Gardiner, Gustav Leonhardt, Frans Brüggen, Ton Koopman, William Christie, Sigiswald Kuijken, Jos van Immerseel, Philippe Herreweghe, Hermann Max) et avec des ensembles comme le Hilliard Ensemble, l'Ensemble Huelgas, La Capella Ducale, Les Arts Florissants, le Cantus Cölln, le Concerto Vocale (René Jacobs) ou l'ensemble Weser-Renaissance de Brême (Manfred Cordes). Harry van der Kamp a

interprété plus d'une trentaine de rôles dans des opéras de Monteverdi, Cavalli, Landi, Cesti, Rameau, Sacconi, Keiser, Haendel et Mozart, tant en Europe qu'en Amérique. Il se produit aussi régulièrement à l'Opéra des Pays-Bas, où il a notamment été applaudi dans des productions de *L'Orfeo* et du *Couronnement de Poppée* de Monteverdi ainsi que dans des productions plus contemporaines comme *A King, Riding* de Klaas de Vries, *Rêves d'un Marco Polo* de Claude Vivier, *Alice in Wonderland* d'Alexander Knaifel ou *Rage d'amours* de Rob Zuidam. Harry van der Kamp a participé à l'enregistrement de plus d'une centaine d'œuvres, parmi lesquelles on peut mentionner la *Missa in tempore belli* et la *Messe Nelson* de Haydn, les *Messes* de Schubert (intégrale), le *Requiem* de Mozart, le *Requiem* de Verdi et *La Création* de Haydn, *Orlando* de Haendel sous la direction de William Christie, *Les Noces de Figaro* et *Don Giovanni* sous la direction de Sigiswald Kuijken, *La Flûte enchantée* sous la direction de Ton Koopman, *Le Retour d'Ulysse dans sa patrie* et *Le Couronnement de Poppée* de Monteverdi (direction Alan Curtis), *Giasone* de Cavalli (direction René Jacobs), *La Morte d'Orfeo* de Stefano Landi (direction Stephen Stubbs), *Masaniello furioso* de Reinhard Keiser avec l'ensemble Fiori Musicali (direction Thomas Albert), le *Testament de François Villon* d'Ezra Pound (direction Reinbert de Leeuw) et *Zeus und Elida* de Stephan Wolpe (direction Werner Herbers). Il poursuit actuellement l'enregistrement d'une

intégrale des œuvres pour voix du compositeur néerlandais Jan Pieterszoon Sweelinck en 16 CD, dont le premier volume (*Œuvres vocales profanes*) a remporté le Prix Edison classique en 2009.

Pierre Hantaï

Né en 1964, Pierre Hantaï se passionne pour la musique de Bach vers sa dixième année. Sous l'influence de Gustav Leonhardt, il commence à étudier le clavecin, d'abord seul, puis sous la direction d'Arthur Haas. Très tôt, il donne ses premiers concerts, seul ou avec ses frères Marc et Jérôme. Il étudie alors deux années à Amsterdam auprès de Gustav Leonhardt, qui l'invite par la suite à jouer sous sa direction. Les années qui suivent le voient collaborer avec de nombreux musiciens et chefs d'ensemble, comme Philippe Herreweghe, les frères Kuijken, François Fernandez, Marc Minkowski, Philippe Pierlot. Désormais, il joue le plus souvent en soliste à travers le monde. Il est souvent invité par Jordi Savall et il aime également retrouver ses frères et ses amis, Amandine Beyer, Hugo Reyne, Sébastien Marq, Skip Sempé, Olivier Fortin ou Jean-Guihen Queyras, pour jouer de la musique de chambre. Il a récemment reconstitué l'ensemble qu'il avait fondé dans les années 1980, Le Concert Français, dans le but d'interpréter les suites, concertos et cantates de Bach. De sa riche discographie, on retiendra ses derniers enregistrements pour Mirare : les *Variations Goldberg*, le *Premier Livre du Clavier bien tempéré* de Jean-Sébastien Bach, trois volumes de sonates de

Scarlatti, un récital François Couperin et un programme de suites d'orchestre de Bach avec Le Concert Français.

Michel Laplénie

Michel Laplénie a débuté sa carrière comme chanteur après des études de violon et d'allemand. Après un séjour de deux ans à Vienne pour travailler sur l'œuvre de Richard Strauss, il s'oriente définitivement vers le chant dès sa rencontre avec William Christie. Il est de la première équipe des Arts Florissants et de l'Ensemble Clément Janequin, fleurons de la redécouverte des répertoires baroque et Renaissance. Il participe à de nombreuses créations baroques et crée en 1986 son propre ensemble vocal, Sagittarius, du nom latinisé de Schütz, maître absolu de la vocalité allemande au XVII^e siècle. Schütz dont il se fait l'interprète reconnu. C'est à travers Sagittarius que Michel Laplénie révèle toute la richesse de cette littérature musicale baroque européenne et qu'il acquiert réputation et reconnaissance. De nombreux enregistrements en témoignent, qui sont pour la plupart la révélation d'œuvres inconnues. Cette discographie conséquente (plus de 30 disques) est régulièrement saluée par la critique internationale pour ses choix originaux et audacieux et la qualité de ses interprétations. En plus de 20 ans, Michel Laplénie a conduit Sagittarius dans la plupart des grands festivals français, mais aussi en Allemagne, Hollande, Italie, Espagne, Pologne, Russie, République tchèque, Slovaquie, Hongrie, Ukraine et Syrie, faisant

apprécier des œuvres inconnues à des publics connaisseurs ou curieux. Enfin, Michel Laplénie donne des sessions de formation, des master-classes et des cours d'interprétation dans les hauts lieux de la recherche musicale (stages internationaux, festivals...), dirige l'Académie du Périgord Noir, et a assuré jusqu'en 2006 un enseignement régulier au Département de Musique Ancienne du Conservatoire National de Région de Paris. Il dirige par ailleurs l'Ensemble Vocal de l'Abbaye-Aux-Dames (EVAD) à Saintes. Récemment nommé chevalier des Arts et Lettres, il a été à l'Académie Nationale des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Bordeaux en novembre 2008.

Le Concert Français

Dans les années 1980, un groupe d'amis se réunit autour des frères Hantaï (Pierre, Marc et Jérôme) pour pratiquer le répertoire baroque en s'appuyant sur les recherches musicologiques alors en plein essor. En 1986, ils suivent les cours d'interprétation donnés par Franz Brüggen à Radio France, et décident alors de prendre le nom de Concert Français. Parmi ces musiciens, on peut citer François Fernandez, Florence Malgoire, Ryo Terakado, Ageet Zweistra, Simon Heyerick ou Jean-Michel Forest, qui participent régulièrement aux concerts de l'ensemble. Ensemble à géométrie variable, Le Concert Français se voue d'emblée à l'interprétation du répertoire concertant du XVIII^e siècle, notamment la musique de Jean-Sébastien Bach, privilégiant la transparence

des textures et l'éloquence qui en découle, grâce à des effectifs légers. Rapidement, Le Concert Français est convié à donner de nombreux concerts : Festival de Lille, Festival de Radio France et Montpellier (dans les *Quatre saisons* de Vivaldi), les concerts de Radio France à l'église Saint-Germain-l'Auxerrois, Salle Gaveau à Paris, etc. En 1995, Le Concert Français est invité à la soirée d'inauguration de la Fondation Barillé à La Corogne en Espagne, et se produit en présence de la reine d'Espagne. Récemment, Pierre Hantaï a souhaité donner à l'orchestre un nouveau visage : au départ ensemble de solistes, Le Concert Français se fait orchestre (près d'une vingtaine de musiciens, conduits par la remarquable 1^{er} violon Amandine Beyer), deux concerts à La Roque-d'Anthéron en 2004 consacrant sa renaissance. Le Concert Français nouvelle manière a rapidement conquis les salles et festivals les plus prestigieux : Cité de la musique, Théâtre du Châtelet et Salle Gaveau à Paris, Festival de La Roque-d'Anthéron, les Folles Journées de Nantes et de Tokyo, L'Arsenal de Metz, le Palais des Beaux-Arts à Bruxelles, le Festival de Ratisbonne en Allemagne, etc. La presse est unanime à reconnaître dans cette nouvelle phalange orchestrale un interprète hors pair du répertoire de J.-S. Bach, que ce soit en tant qu'orchestre seul ou en partenariat avec des ensembles vocaux, autour du répertoire vocal du *Cantor*. Le Concert Français a aussi prouvé qu'il déployait les mêmes qualités dans la musique de Jean-Philippe Rameau et aborde maintenant, avec

Purcell, de nouveaux répertoires.

Violons

Amandine Beyer
Alba Roca
Flavio Losco
Guya Martinini
Bérengère Maillard
Yoko Kawakubo

Altos

Simon Heyerick
Marta Paramo

Violoncelles

Etienne Mangot
Rainer Zipperling

Flûtes

Hugo Reyne
Julien Martin

Hautbois

Alfredo Bernardini
Vincent Robin

Trompettes

Jean-François Madeuf
Graham Nicholson

Timbale

Philip Tarr

Clavecin

Pierre Hantai

Ensemble vocal Sagittarius

Exigence artistique, soif de découverte et enthousiasme communicatif, tels sont les maîtres mots sur lesquels Michel Laplénie s'appuie lorsqu'il fonde l'ensemble vocal baroque Sagittarius en 1986. Toujours guidé par ces principes, Sagittarius acquiert

très vite une notoriété internationale qui le situe aujourd'hui parmi les ensembles vocaux de référence pour l'interprétation du répertoire baroque. Avec une insatiable curiosité, Sagittarius participe à plusieurs opéras remarquables : *Alcina* de Haendel (Théâtre des Champs-Élysées, 1990), *Phaëton* de Lully (inauguration de l'Opéra de Lyon, 1993), *l'Europe galante* de Campra (Festival d'Aix-en-Provence, 1993), *Hippolyte et Aricie* de Rameau (avec Marc Minkowski, 1995), etc. L'ensemble se produit en concert sur les principales scènes d'Europe et parcourt les grands festivals internationaux comme Ambronay, Beaune ou Utrecht, faisant partout revivre de nouveaux trésors musicaux souvent inédits. Ensemble de solistes, Sagittarius se compose selon les programmes de cinq à vingt chanteurs et instrumentistes professionnels, tous spécialistes reconnus de la musique baroque. Sous la direction de Michel Laplénie, ils se consacrent à la redécouverte et à l'interprétation du répertoire vocal baroque européen avec une prédilection pour les musiques française et allemande des XVII^e et XVIII^e siècles, et tout particulièrement Heinrich Schütz (1585-1672) dont Sagittarius a adopté le nom latinisé. Un large répertoire dont témoigne une importante discographie (plus de 30 enregistrements), unanimement saluée par la critique pour la justesse et la profondeur des interprétations. Parmi ses derniers enregistrements, citons la *Messe des morts* de Charles Levens (ffff de *Télérama*), le *Cantique des cantiques* de Melchior Franck (5 diapasons), le *Te Deum* de Charles

Levens (5 étoiles de *Goldberg*). En 2008, Sagittarius développe plusieurs grands projets de musique française : grands motets de Levens, Mondonville et Campra, en lien avec la sortie en mai de son dernier disque consacré au *Te Deum* de Levens ; l'oratorio *Judith* de Charpentier, donné à Paris devant la princesse de Hanovre, puis à l'Opéra de Bordeaux ; musique baroque franco-québécoise inédite pour les 400 ans de la Fondation de Québec... Cette saison 2009-2010, axée principalement sur les musiques allemande (Schütz, Schein...) et anglaise (Purcell) sera aussi l'occasion de retravailler avec Gustav Leonhardt pour plusieurs collaborations. *Sagittarius reçoit le soutien du département de la Gironde, de la DRAC Aquitaine, de la région Aquitaine, de la ville de Blaye ainsi que le mécénat de la Caisse des Dépôts et Consignations pour ses actions pédagogiques.*

Sopranos

Sophie Landy
Delphine Malik Vernhes
Dagmar Saskova
Sophie Pattey

Altos

Engone Léopold Bou Ali
Rodrigo Ferreira
Pierre Sciana
Raphaël Pichon

Ténors

Olivier Fichtel
Guillaume Gutierrez
Christophe Lejeune

Baryton-basse

Jean-Luc Rayon

Basses

Virgile Ancely

Laurent Collobert

Marcos Loureiro De Sa

CONCERT DU MERCREDI 16

SEPTEMBRE – 20H

Sigiswald Kuijken

Sigiswald Kuijken est né en 1944 près de Bruxelles. Il étudie le violon aux conservatoires de Bruges puis de Bruxelles, où il termine ses études avec Maurice Raskin en 1964. Très jeune, il s'intéresse avec son frère Wieland à la musique ancienne ; il se familiarise en autodidacte avec les techniques instrumentales et l'interprétation des XVII^e et XVIII^e siècles au violon et à la viole de gambe. Il introduit en 1969 une façon historiquement plus authentique de jouer le violon baroque : l'instrument n'est plus pris entre le menton et l'épaule mais librement appuyé sur l'épaule, ce qui a des conséquences importantes sur l'approche du répertoire pour violon. De nombreux interprètes adopteront d'ailleurs cette technique dès le début des années soixante-dix. De 1964 à 1972, Sigiswald Kuijken est membre – avec Wieland Kuijken, Robert Kohnen et Janine Rubinlicht – de l'ensemble bruxellois Alarius qui a sillonné l'Europe et les États-Unis ; il pratique ensuite beaucoup la musique de chambre en compagnie de différents spécialistes du répertoire baroque,

ses frères Wieland et Barthold et Robert Kohnen principalement, mais aussi Gustav Leonhardt, Frans Brüggen, Anner Bylisma et René Jacobs... Sous l'impulsion de Gustav Leonhardt et de la firme Deutsche Harmonia Mundi, il fonde en 1972 La Petite Bande, un orchestre baroque qui s'est produit depuis en Europe, en Australie, en Amérique du Sud, en Chine et au Japon et a effectué de nombreux enregistrements pour différentes firmes (Deutsche Harmonia Mundi, Seon, Accent, Virgin, Denon, Hyperion...). En 1986 il fonde cette fois le Kuijken Strijkkwartet (aux côtés de François Fernandez, Marleen Thiers et Wieland Kuijken) qui se consacre aux quatuors de la période classique, et également aux quintettes avec Ryo Terakado comme premier alto. Ils ont enregistré pour Denon un répertoire de quatuors et de quintettes de Haydn et de Mozart. Depuis 1998, Sigiswald Kuijken réunit occasionnellement des membres des deux générations Kuijken (ses filles Veronica et Sara et son frère Wieland) pour interpréter des quatuors à cordes du répertoire romantique (Beethoven, Schubert, Schumann et aussi Debussy) – souvent en combinaison avec des lieder (avec sa fille Marie, soprano, et Veronica au piano) – enregistrés chez Arcana et Challenge Records. En 2004, Sigiswald Kuijken réintroduit le *violoncello da spalla* (violoncelle d'épaule) sur la scène – l'instrument pour lequel Bach écrivit sans doute ses six *Suites* en solo, dont il entreprend l'enregistrement fin 2006. Sigiswald Kuijken a enseigné

le violon baroque au Conservatoire Royal de La Haye de 1971 à 1996, et au Conservatoire Royal de Bruxelles depuis 1993. Il est par ailleurs depuis longtemps un professeur invité très sollicité (entre autres au London Royal College of Music, à l'Université de Salamanque, à l'Accademia Chigiana de Sienne, au Conservatoire de Genève, à la Musikhochschule de Leipzig). Depuis 1998, Sigiswald Kuijken dirige des orchestres symphoniques « modernes » dans un répertoire romantique (Beethoven, Schumann, Brahms, Mendelssohn). Le 2 février 2007, Sigiswald Kuijken a reçu un doctorat d'honneur de l'Université Catholique de Louvain. Le prestigieux Prix du Mérite culturel de la Communauté flamande lui est attribué en février 2009.

Sara Kuijken

Sara Kuijken (née en 1968 à Asse en Belgique) fait ses premiers pas musicaux aux académies d'Asse et Alost (Belgique) avant de faire des études supérieures au Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles, où elle obtient le Diplôme supérieur pour alto en 1992 dans la classe d'Ervin Schiffer. Ensuite, elle se perfectionne au Conservatoire Sweelinck d'Amsterdam avec Jürgen Kussmaul et obtient le diplôme *Uitvoerend musicus* en 1995. Pendant ses études et jusqu'en 1992, elle fait partie d'un jeune quatuor à cordes, le Spring Quartet, avec lequel elle fait de nombreux concerts. L'année suivante, elle suit une master-class à Saint-Petersbourg avec Andreï Dogadin. Également en 1993, elle

est lauréate du Festival Juventus en France à Arc-et-Senans. Cette même année, avec sept autres jeunes musiciens, elle crée le groupe de musique de chambre Oxalys et en devient responsable artistique (en coopération avec le flûtiste de l'ensemble, Toon Fret). Oxalys aborde un large répertoire, du classique au contemporain, avec une affinité particulière pour l'impressionnisme et la musique russe du XX^e siècle. Avec ce groupe elle tournera pendant 5 ans en Belgique et en Europe, donnant jusqu'à 50 concerts par an. Elle a participé aux deux premiers CD de l'ensemble. En 1994, elle s'intéresse de plus près à la musique baroque et prend des cours avec son père Sigiswald. Petit à petit, elle participe à plusieurs ensembles dont La Petite Bande, Ricerca, Les Agréments, Atys... À partir de 1998, elle s'intègre dans le monde baroque et se produit aussi en musique de chambre avec d'autres musiciens comme Ryo Terakado, Hidemi Suzuki... Parallèlement, elle participe à un nouveau projet : celui des « deux générations Kuijken ». Dans cette formation familiale, elle a enregistré un CD de musique de chambre de Debussy (Arcana). Trois autres CD sont enregistrés : les quatuors de Schumann (Arcana) et les *Quatuors op. 59* plus le *Quintette op. 29* de Beethoven (Challenge Classics). Ces pièces sont toutes jouées avec des instruments modernes, mais Sara Kuijken participe également à des projets divers en famille sur instruments d'époque.

Wieland Kuijken

Wieland Kuijken est né en 1938, à Dilbeek, près de Bruxelles, dans une famille qui a toujours marqué beaucoup d'intérêt pour la musique aussi bien du côté maternel que paternel. Il a 14 ans lorsque sa famille s'installe à Bruges, centre de grandes activités artistiques. Un an plus tard, il quitte l'école et se consacre à l'étude du violoncelle et du piano. Il obtiendra le Diplôme supérieur de violoncelle au Conservatoire de Bruxelles en 1962. Pendant ce temps, il manifeste un intérêt croissant pour la musique et les instruments anciens et commence à 18 ans, en autodidacte, l'étude de la viole de gambe. Sa carrière musicale sur instruments anciens commence avec l'ensemble Alarius de Bruxelles (de 1959 à 1972). Parallèlement, il montre un grand intérêt pour la musique d'avant-garde avec l'ensemble Musique Nouvelle. Sa réputation internationale s'établit au fil des nombreux concerts et enregistrements qu'il effectue avec ses frères Sigiswald (violon) et Barthold (flûte), ainsi que Gustav Leonhardt, Frans Brüggen, Alfred Deller, Anner Bylisma, et bien d'autres musiciens célèbres. À partir de 1972, il enseigne la viole de gambe aux conservatoires de Bruxelles et La Haye. Il participe régulièrement à des stages et des jurys de concours internationaux (Bruges, Paris, Amsterdam, Boston, Utrecht, Leipzig, etc.). Avec ses frères, il est membre fondateur de l'orchestre La Petite Bande et du Kuijken Strijkkwartet. De 1988 à 1992, il dirige le Collegium

Europae (concerts et enregistrements en Pologne, Allemagne, Hollande et Belgique). Il a à son actif une importante discographie consacrée au répertoire d'ensemble et de viole de gambe. En 2004, l'enregistrement des six suites pour le violoncelle solo plus les trois sonates pour le clavecin et la viole (avec son fils Piet au clavecin) de Jean-Sébastien Bach est publié par la maison Arcana. Toujours avec Piet, il a donné plusieurs récitals (sonates pour violoncelle et piano, sur instruments d'époque, de Beethoven, Brahms, etc.). Il a pris sa retraite aux conservatoires de Bruxelles et de La Haye en septembre 2003, mais il continue à donner des concerts.

CONCERT DU SAMEDI 19 SEPTEMBRE 17H30

Benjamin Alard

Né à Rouen en 1985, Benjamin Alard étudie l'orgue au Conservatoire National de Région de Rouen avec Louis Thiry et François Ménessier (médaillé d'or en 2001). Il étudie ensuite le clavecin avec Elisabeth Joyé. Il entre à la Schola Cantorum de Bâle où il obtient en 2006, avec les félicitations du jury présidé par Gustav Leonhardt, les diplômes d'orgue et de clavecin (classes de Jean-Claude Zehnder et Andrea Marcon). En 2004, il remporte le Premier Prix, rarement attribué, au Concours international de clavecin de Bruges, ainsi que le Prix du public. En 2005, il est lauréat Déclic - Cultures France. Il est nommé titulaire du nouvel orgue Aubertin de Saint-Louis-en-l'Île à Paris. En 2007,

il est lauréat Juventus et remporte le prestigieux premier prix du concours d'orgue Gottfried-Silbermann de Freiberg ainsi que le prix spécial Hildebrandt par la ville de Naumburg. Il est nommé pour les Victoires de la Musique classique 2008, dans la catégorie « Révélation soliste instrumental ». Ses interprétations subtiles et son impressionnante maîtrise technique ont été appréciées, au clavecin comme à l'orgue, dans des lieux prestigieux : Printemps des Arts et Folle journée de Nantes, Festival de Saintes, Festival Radio-France Montpellier, Midis du Louvre, Sommets musicaux de Gstaad, Davos Festival... Il se produit au sein d'ensembles tels que La Petite Bande (dir. Sigiswald Kuijken), Capriccio Stravagante (dir. Skip Sempé), Venice Baroque Orchestra (dir. Andrea Marcon), Il Gardellino (dir. Marcel Ponsoelee)... Son premier disque Andreas Bach Buch (Hortus 2005) est salué par la critique comme l'éclosion d'un nouveau talent du clavecin. Le deuxième, Transcriptions (Hortus 2006), a été couronné par un Choc du Monde de la Musique. « Manuscrit Bauyn », son troisième disque (Hortus, Novembre 2008) retrace la richesse musicale de Paris au XVII^e siècle. En 2009, il donne des concerts, entre autres, à la Villa Médicis à Rome, au Festival de musique ancienne de Barcelone, à la Cité de la Musique à Paris, et poursuit la série de récitals d'orgue à Saint-Louis-en-l'Île à Paris initiée en 2007.

CONCERT DU SAMEDI 19 SEPTEMBRE 20H30

David Sagastume

Artur Stefanowicz

Charles Daniels

Harry van der Kamp

Michel Laplénie

Ensemble vocal Sagittarius

voir pages 54 à 60.

Peter Kooij

Peter Kooij commence sa carrière musicale à six ans comme petit chanteur dans le chœur dirigé par son père. On lui découvre une belle voix de soprano et très vite il chante en soliste dans de nombreux concerts et pour des enregistrements. Après des études de violon au Conservatoire d'Utrecht, il suit des cours de chant auprès de Max van Egmond au Conservatoire Sweelinck d'Amsterdam où il obtient son diplôme de soliste. C'est dans les salles de concert les plus prestigieuses au monde, comme le Concertgebouw d'Amsterdam, le Musikverein de Vienne, le Carnegie Hall de New York, le Royal Albert Hall de Londres, le Teatro Colón à Buenos Aires, les philharmonies de Berlin et de Cologne, le Palais Garnier à Paris, les salles Suntory et Casals à Tokyo, qu'il a chanté avec des chefs d'orchestre aussi réputés que Philippe Herreweghe, Ton Koopman, Frans Brüggen, Gustav Leonhardt, René Jacobs, Sigiswald Kuijken, Roger Norrington et Iván Fischer. Au-delà de l'ensemble des œuvres vocales de Bach, son répertoire s'étend de Heinrich Schütz à Kurt Weill. Il a participé à la production de plus

d'une centaine de disques pour Philips, Harmonia Mundi, Sony, Virgin Classics, Erato et Bis. Cette dernière maison l'a invité pour enregistrer l'intégrale des cantates de Bach avec le Bach Collegium Japan sous la direction de Masaaki Suzuki. De 1991 à 2000, il est professeur de chant au Conservatoire Sweelinck à Amsterdam. De 1995 à 1998, il est professeur au Conservatoire de Hanovre. Depuis 2000, il est professeur de chant à la Tokyo University of Fine Arts and Music et depuis septembre 2005, il est professeur de chant au Conservatoire Royal à La Haye. Il a été sollicité par le prestigieux Concours Reine-Élisabeth (chant) de Belgique pour faire partie du jury. Peter Kooij donne des master-classes en Allemagne, en France, au Portugal, en Finlande et au Japon. Il est également conseiller artistique de l'Ensemble Vocal Européen. Pendant la saison 2009-2010, il se produira au Japon (enregistrements et concerts) avec le Collegium Bach sous la direction de Masaaki Suzuki et on pourra l'entendre à l'occasion de tournées à travers l'Europe avec le Collegium Vocale de Gand sous la direction de Philippe Herreweghe (dans des œuvres de Purcell). En France, Peter Kooij se produira par ailleurs dans la *Messe Nelson* de Haydn avec le chœur Arsys Bourgogne sous la direction de Pierre Cao.

Ensemble Café Zimmermann

Situé rue Sainte-Catherine à Leipzig, le café de Gottfried Zimmermann accueillait au XVIII^e siècle les concerts donnés chaque semaine par les

musiciens du Collegium Musicum. Celui-ci, fondé par Georg Philipp Telemann, et dirigé par Johann Sebastian Bach entre 1729 et 1739, donnait à entendre à un public de mélomanes éclairés des cantates profanes et de la musique instrumentale. De nombreux musiciens, venus de tous les horizons, se rendaient alors à Leipzig ou à Dresde, sa ville voisine, pour y rencontrer le célèbre *cantor* ou pour participer à l'exceptionnelle vie musicale qui y régnait. Ainsi, le café de Monsieur Zimmermann nous ouvre-t-il de vastes perspectives de répertoire : la musique de Bach et de ses fils, celle de Telemann ou des musiciens de l'orchestre de la Chapelle de Dresde mais aussi celle de nombreux compositeurs européens, connue notamment grâce aux partitions qui circulaient. C'est en référence à l'esprit ouvert et convivial de ces rencontres entre public, répertoire et musiciens que Pablo Valetti et Céline Frisch ont fondé en 1998 l'ensemble Café Zimmermann. Ils réunissent autour d'eux une formation allant de 5 instruments à archet et clavecin à un orchestre de 25 musiciens en fonction des différents programmes. Parmi les fidèles partenaires de cette aventure musicale, on retrouve Pablo Valetti, David Plantier, Mauro Lopes Ferreira et Nicholas Robinson au violon, Patricia Gagnon à l'alto, Petr Skalka au violoncelle, Ludek Brany à la contrebasse, Céline Frisch au clavecin, mais aussi Diana Baroni au traverso. Café Zimmermann a été invité à jouer pour des saisons et des

festivals spécialisés comme le Théâtre de la Ville et la Cité de la musique 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, le Grand Théâtre de Bordeaux... L'ensemble a également joué en tournée à travers toute l'Europe, la Turquie, les États-Unis, et l'Amérique du Sud.

En résidence en Haute-Normandie, l'ensemble Café Zimmermann reçoit le soutien du ministère de la Culture (Direction Régionale des Affaires Culturelles) et du conseil régional de la Haute-Normandie. Café Zimmermann est membre de la FEVIS (Fédération des Ensembles Vocaux et Instrumentaux Spécialisés). La SPEDIDAM (Société de Perception et de Distribution des Artistes-Interprètes de la Musique et de la Danse) est une société d'artistes-interprètes qui gère les droits de l'artiste-interprète (musicien, choriste ou danseur) en matière d'enregistrement, de diffusion, et de réutilisation des prestations enregistrées.

Violons

Pablo Valetti
 Nicholas Robinson
 David Plantier
 Mauro Lopes-Ferreira
 Pedro Gandia
 Guadalupe del Moral

Altos

Patricia Gagnon
 Diane Chmela

Violoncelles

Petr Skalka
 Etienne Mangot

Orgue

Céline Frisch



Concert du 19 Septembre - 15H
 enregistré par France Musique.

Et aussi...

> LE BAROQUE REVISITÉ

Les Arts flo fêtent leurs 30 ans

Du 20 octobre au 17 novembre 2009, les Arts Florissants fêtent leurs 30 ans ! L'occasion pour eux de revisiter une partie du répertoire baroque : Haendel, Monteverdi, Mozart, Gluck, Lully, Charpentier...
À la Cité de la musique et à la Salle Pleyel.

> MUSÉE

DU 9 MARS AU 6 JUIN 2010

Exposition Chopin, l'atelier du compositeur

L'exposition célèbre le bicentenaire du pianiste et compositeur en offrant un regard nouveau sur sa création.

Collections de disques Naïve/Cité de la musique sur instruments du Musée

Pancrace Royer, Christophe Rousset, clavecin Goujon-Swanen (1749-1784)
Jean-Philippe Rameau, Christophe Rousset, clavecin Hemsch (1761)

Visite des collections permanentes tous les samedis à 15h du 24 octobre au 26 juin.

> COLLÈGE

La musique occidentale de 1750 à 1945

Cycle de 30 séances sur les révolutions esthétiques du langage musical sur les thèmes musicaux les plus représentatifs de l'époque.

Du 30 septembre au 23 juin

> CONCERTS

MERCREDI 11 NOVEMBRE, 20H

François Couperin

Les Nations

Les Talens Lyriques
Christophe Rousset, direction, clavecin

MARDI 1^{ER} DÉCEMBRE, 20H

Concert baroque à la Cité interdite

Œuvres de **Teodorico Pedrini**, **Wu Li**, **Jean-Marie Amiot**, **Matteo Ricci...**

XVIII-21 Le Baroque Nomade
Jean-Christophe Frisch, direction

> SALLE PLEYEL

LUNDI 5 OCTOBRE, 20H

Georg Friedrich Haendel

Theodora

Gabrieli Consort & Players
Paul McCreesh, direction

SAMEDI 10 OCTOBRE, 20H

Antonio Vivaldi

Armida – Version de concert

Concerto Italiano
Rinaldo Alessandrini, direction

> MÉDIATHÈQUE

Nous vous proposons...

Sur le site Internet

<http://mediatheque.cite-musique.fr>

... de consulter en ligne dans les « Dossiers pédagogiques » :
Le baroque dans les « Repères musicologiques »

... d'écouter les « Conférences » :
Baroque et virtuel par **Christine Buci-Glucksmann**

... de regarder un extrait dans les « Concerts » :
Come, ye sons de **Henry Purcell** par **The Academy of ancient music**, **Christopher Hogwood**, direction ; enregistré à la Cité de la musique en 1995.

À la médiathèque

... d'écouter avec la partition :
Toccatas de **Georg Muffat** - *Fantasia* de **Abraham Van den Kerckhoven** par **Gustav Leonhardt**, orgue

... de lire :
Henry Purcell de **Claude Hermann**

Pour tout savoir sur la programmation 2009/2010, demandez la brochure à l'accueil !