

cité de la musique

François Gautier, président

Brigitte Marger, directeur général

Il fallait bien l'audace de William Christie pour concevoir un cycle consacré à l'opéra baroque du XVII^e siècle sans un seul opéra... Mais cet angle d'attaque a pourtant le mérite de reconnaître combien les genres limitrophes de l'opéra ont pu le nourrir et s'en inspirer, ou combien l'idée même de l'opéra a pu déclencher de vastes débats esthétiques entre la France, l'Angleterre et l'Italie, faisant sans cesse frémir un genre que notre époque a trop tendance à considérer comme admis. Au centre de ce cycle, quatre œuvres de référence : *La Descente d'Orphée aux enfers* et *Les Plaisirs de Versailles*, deux « divertissements » de Charpentier, *King Arthur*, semi-opéra de Purcell, et *Le Combat de Tancredi et Clorinde*, le « madrigal dramatique » de Monteverdi qui s'approche le plus de la représentation scénique sans jamais franchir le stade de la suggestion. Tant d'idées exigeaient donc débats et rencontres avec le public, surtout à un moment où le courant baroque en est à tirer les conclusions de son histoire déjà mouvementée, et où les projections de son activité tendent à étendre une démarche sur la totalité des répertoires, qu'ils soient anciens ou actuels. L'opéra baroque n'a donc pas fini de passionner les esprits et d'échauffer les sens...

E. H.

Ces trois concerts sont donnés dans le cadre d'une tournée européenne des Arts Florissants : Londres (18, 19 et 21 septembre), Brême (24, 25 et 27 septembre). Les Arts Florissants sont subventionnés par le ministère de la culture, la ville de Caen et le conseil régional de Basse-Normandie et, depuis 1990, parrainés par Pechiney.

aspects de l'opéra baroque

L'un des objectifs fondamentaux de l'artiste ou du compositeur baroque est de faire naître l'émotion des spectateurs et des publics par ce qui leur est donné à voir ou à entendre, souci qui s'écarte notablement de l'idée de représentation telle que conçue plus tôt par la Renaissance. Mais cette distance par rapport aux idéaux de la Renaissance ne fut prise que graduellement et par différents moyens, dont l'un des principaux fut l'évolution de la musique elle-même ; en effet, la composition musicale s'intéresse de plus en plus aux contrastes entre les textures instrumentales et vocales, et aux aspirations des musiciens et des aristocrates dont les « académies » offrent la possibilité d'exposer des sujets artistiques et scientifiques d'avant-garde. Ces « académies » ou « camerate » existent à profusion en Italie, source des idéaux baroques, et dans une moindre mesure en France ainsi que dans d'autres pays d'Europe. L'une des camerate les plus influentes est celle qui tient ses réunions informelles dans la demeure de Giovanni de Bardi, à Florence, dans les années 1570 et 1580. Ses participants désirent rendre à la musique son pouvoir de susciter les passions, d'émuouvoir l'auditeur, comme l'avaient fait autrefois, pensaient-ils, la musique de la Grèce ancienne en donnant de la couleur aux paroles d'un texte. La polyphonie de la Renaissance est considérée comme un obstacle à cet objectif ; il faut donc inventer d'autres moyens de mettre en lumière le contenu émotionnel d'un texte. Les expériences abondent à la recherche de nouveaux moyens de donner vie à la poésie par le pouvoir de la musique. Le principe essentiel en est toujours la déclamation, et à partir de la nouvelle théorie d'une mélodie soutenue par une basse, par opposition à la polyphonie, des compositeurs tels que Cavalieri, Peri et Monteverdi élaborent une technique musicale, le « stile rappresentativo » qui permet de chanter un texte sur le mode dramatique, d'un bout à l'autre d'une œuvre. Quoique l'*Euridice* de Peri ait dans une certaine mesure constitué un modèle pour les compositeurs de « *drammae per musica* » lyriques, ce n'est que sept ans plus tard, en 1607, que paraît une œuvre qui va au-delà de l'opéra expérimental florentin. Il s'agit de *La favola d'Orfeo*, texte d'Alessandro Striggio mis en musique par Monteverdi. *Orfeo* représente un progrès marqué par rapport aux drames de Peri, Caccini et Cavalieri, en raison à la fois des dons dra-

matiques supérieurs de Monteverdi et des effectifs instrumentaux importants requis ; il ouvre la voie à l'évolution future de l'orchestre. Cette œuvre porte l'art du « stile rappresentativo » à de nouveaux sommets de subtilité et de complexité d'expression. Certains des madrigaux *guerrieri et amorosi* (guerriers et amoureux) publiés par Monteverdi dans sa huitième collection de madrigaux, en 1638, ne sont pas moins novateurs que ses opéras. L'un des plus remarquables est le *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, basé sur un épisode du poème épique du Tasse, *Jérusalem libérée*. Dans cette œuvre Monteverdi introduit le « stile concitato » avec un vocabulaire rythmique déjà impressionnant. Sa fonction est avant tout d'évoquer des sentiments d'agitation et de terreur et le compositeur l'utilise de manière pénétrante et vigoureuse pour dépeindre le combat mortel entre les deux protagonistes. Ce n'est là cependant que l'une des nouveautés d'une œuvre dont l'expressivité, comme dans l'opéra, ne dépend pas seulement du rythme mais aussi du geste, du contraste, et d'une observation détaillée du texte. Sur tous ces plans Monteverdi fait preuve d'une précision extrême dans ce qu'il exige des chanteurs et des instrumentistes. La musique et les musiciens italiens furent, cela est certain, largement importés en France au début du XVIII^e SIÈCLE, mais ce n'est qu'en 1646 que l'opéra italien est introduit à la Cour de France. L'enthousiasme du Cardinal Mazarin, premier ministre de Louis XIV à partir de 1642, et italien lui-même, était égal à son influence politique. *Egisto*, de Cavalli (1646) et *Orfeo* de Rossi sont, à grands frais, représentés à la Cour, suivis de trois autres dont le dernier, *Ercole amante* de Cavalli est un désastre financier. Dans tous ces opéras, à une exception près, *Le nozze di Peleo e Theti* (1654) de Caproli, un ballet faisait suite à chacun des actes, sous forme d'appendice plutôt que d'élément constitutif de l'œuvre. Tout ceci allait bientôt changer avec la célébrité montante et l'influence de Lully, italien de naissance, et peut-être l'un des politiciens les plus habiles de toute l'histoire de la musique. Lully (1632-1687), né en Italie, est venu en France enfant servir des membres de la famille royale pour gagner très vite l'appui indéfectible du jeune Louis XIV qui finit par lui assurer le monopole de l'exécution des musiques dramatiques à grand spectacle en France. Mais malgré cette emprise, Lully ne parvient cependant à écraser le talent dramatique profane de son jeune et doué contemporain, Marc-Antoine Charpentier (1643-

1704). Charpentier a eu pour maître Carissimi, à Rome, où il s'est familiarisé avec les caractéristiques de la composition italienne baroque - une mélodie expressive, des harmonies qui élucident et soulignent avec subtilité les nuances du texte, et des textures contrapuntiques - traits qui distinguent si clairement sa musique. A son retour à Paris, Charpentier s'engage dans une carrière de compositeur de musique sacrée, mais il est presque immédiatement embauché par le dramaturge comique Molière qui vient de se séparer de Lully et a besoin d'un remplaçant. La comédie-ballet faisait généreusement place non seulement à des danses, mais aussi à des airs et à des ensembles pour voix et instruments. Le contraste entre les écritures musicales italienne et française met Charpentier en très bonne position pour œuvrer à la série de pièces de théâtre qui allaient s'ensuivre, où la conjugaison originale de ces styles devient l'une des marques de sa musique profane. C'était un style qui aurait probablement pu alimenter le débat qui s'ouvre en France et va s'amplifier au cours de la deuxième moitié du siècle suivant, quant aux mérites respectifs de la musique française et de la musique italienne. *Les Plaisirs de Versailles* et *Les Arts Florissants*, opéras de chambre en un acte, témoignent largement du style ultramontain très personnel de Charpentier, de son utilisation colorée des instruments, de la richesse de son invention harmonique, et, à l'occasion, de son prompt sens de l'humour, le tout créant une musique du plus haut intérêt.

Dans l'Angleterre du XVII^e siècle, la situation est quelque peu différente de celle qui règne en Italie et en France. L'Angleterre est certainement réceptive à l'évolution qui se fait jour sur le continent, mais elle se compte parmi les grands pays les plus réticents à adopter des styles étrangers. Au début de ce siècle ce n'est pas l'opéra mais le masque qui représente la forme la plus importante de divertissement théâtral avec musique. Les masques sont en général représentés à la cour, avec des mises en scène somptueuses, des danses, pantomimes et allégories, qui évoquent une affinité avec le ballet de cour français de la même époque. Les masques et pièces avec intermèdes musicaux sont les précurseurs anglais de l'opéra, et attirent souvent les meilleurs auteurs, comme Ben Jonson et Inigo Jones. Parmi les grands succès du semi-opéra aux alentours de 1670 figure l'adaptation, par Thomas Shadwell, de la comédie-ballet de Molière et Lully, *Psyché*. La musique est composée par Locke ; sa préface à l'édition imprimée

des pièces vocales éclaire bien les choses : « *Et par conséquent Psyché peut à juste titre être désigné ainsi (opéra) quoique la totalité de la tragédie ne soit pas en musique : car l'auteur a sagement estimé qu'alors que l'Italie était et demeure la grande Académie du monde pour cette science et ce mode de divertissement, il n'en va pas de même de l'Angleterre, et c'est pourquoi il l'a mêlé de dialogues, ce qui correspond mieux à notre génie* ». Il y eut peu d'activité à Londres en matière de semi-opéra dans les années 1690 et ce n'est qu'en 1690 que Purcell compose la musique de son premier semi-opéra *Dioclesian*. L'année suivante paraît *King Arthur, or the British Worthy*, qui à la différence de ses autres semi-opéras est spécifiquement conçu comme tel, et non plus dérivé d'adaptations. Le livret de Dryden, un récit patriotique contenant un mélange de fiction et de légende historique, donne à Purcell l'occasion de composer une musique pleine d'invention, de variété et d'humour, portant l'art du semi-opéra à l'un de ses sommets. Tout ceci devait vite changer car, dès la première décennie du XVIII^e siècle, l'intérêt porté par Londres à l'opéra italien grandit assez pour débaucher Handel, en 1710, du poste de Maître de Chapelle qu'il venait d'accepter à la cour de Hanovre. Dans une période exceptionnellement riche par la diversité et l'invention de son expression musicale, écrivains, peintes et musiciens ont pourtant un objectif commun : ils veulent « émouvoir », ou susciter les passions de leurs publics. Dans le domaine musical, surtout, le XVII^e siècle fut une époque d'innovation, d'adaptation, et dans une certaine mesure, de paradoxe ; l'opéra constitue le fruit le plus remarquable des échanges vitaux qui ont commencé à s'organiser entre humanistes, principalement en Italie et en France, à la fin du XVI^e siècle. Chacune des œuvres présentées dans ce programme reflète un idéal commun d'expressivité, tout en mettant en lumière les techniques subtiles et variées par lesquelles différents pays, ayant chacun leurs priorités culturelles et leurs goûts particuliers, l'ont interprété.

Nicholas Anderson
traduction Sylviane Rué

Le théâtre de la danse

Les œuvres de cette trilogie sont présentées en version concert, agrémentées cependant d'un des arts fondamentaux de l'opéra baroque, intimement lié à la musique : la danse. Cette dimension visuelle ajoutée à un concert nous a amené à aborder l'ensemble des programmes, non seulement d'un point de vue sonore, mais encore d'un point de vue visuel et spatial. Ces concerts ont donc la particularité d'être « mis en espace ». Ce sont des « concerts en mouvement », avec de la musique, de la danse, et des personnages (chanteurs, danseurs et comédiens) qui évoluent dans l'espace. Comme ce ne sont pas des versions scéniques, il n'y a ni décors, ni costumes historiques, ni accessoires, ni effets de lumière, aspects essentiels pour constituer un « spectacle ». Le mouvement est utilisé ici d'une façon abstraite, et non pas comme dans une mise en scène, où chaque action du texte chanté est représentée par un jeu d'acteur précis et continu, qui illustre l'action théâtralement. Il joue plutôt le rôle d'une chorégraphie, l'art d'exprimer des sentiments, des atmosphères, des situations à travers le corps et ses différentes qualités de mouvement. Le corps est donc considéré ici comme un instrument de plus, capable d'user des mêmes qualités d'expression que la voix ou les divers instruments musicaux, et dans ce sens, le mouvement complète la musique, comme une voix additionnelle, parfois à l'unisson avec celle-ci, et parfois au contraire, tissant des contrepoints ou des contrastes. Cette mise en espace non narrative permet au spectateur de jouer un rôle actif, car, partant de ce que nous nous contentons de suggérer, il a la liberté d'imaginer tous les détails à son goût, ce qui n'est pas le cas pour un spectacle complet où il voit une version déterminée, fruit de l'imagination du metteur en scène. C'est un peu comme lire un livre, et donc d'imaginer ce qui y est décrit de manière individuelle et personnelle, au lieu de voir un film tiré de ce même livre, dans lequel le metteur en scène nous présente sa propre vision des choses. Les chorégraphies de ces programmes suivent également ce principe qui consiste à suggérer et non pas à illustrer. Ce ne sont donc pas des danses d'époque plus ou moins reconstituées, mais des danses d'aujourd'hui, inspirées des styles de l'époque.

Ana Yepes

jeudi 2 octobre - 14h30 / amphithéâtre du musée

jeudi de la cité de la musique

Interprétation de la musique et de la danse baroques : théories et pratiques

< la danse du roi, l'être et le paraître : danse et pouvoir (extrait)

conférence dansée conçue et réalisée par **Jean-Christophe Boclé**
commande de Ile-de-France Opéra et Ballet pour les Iles de danses 1997
Llaria Fontana, Shona Hammonds, Jean-Christophe Boclé, danseurs
Christine Plubeau, viole de gambe
Musiques de Lully, Marais, Forqueray, Campra, etc.

< baroque et rebaroque

par **Benito Pelegrin**, professeur d'université, écrivain

< pratiques musicologiques - pratiques musicales : la « recherche appliquée » à l'Atelier d'études du Centre de Musique Baroque de Versailles

par **Jean Duron**, directeur artistique du Centre de Musique Baroque de Versailles

< de la recherche à la reconstitution de la belle danse

par **Béatrice Massin**, enseignante et chorégraphe de la compagnie les Fêtes Galantes

< traités : mode d'emploi

par **Béatrice Berstel**, claveciniste, professeur au Conservatoire de Paris

< le département de musiques anciennes d'une école de musique

par **Claire Michon**, flûtiste à bec, professeur au CNR de Poitiers

avec la participation d'**Ana Yepes**, chorégraphe

Jan Nuchelmans, responsable du département de musique ancienne du Conservatoire de Paris

Caroline Rosoor et **Claire Rousier**, respectivement directrice et responsable de la danse au centre de ressources musique et danse

accès libre sur réservation

jeudi 2 octobre - 20h / salle des concerts

Claudio Monteverdi

Madrigaux extraits des VII^e et VIII^e Livres

Altri canti di Marte

Interrotte speranze

O come sei gentile

Gira il nemico

Il Combattimento di Tancredi e Clorinda

Gaëlle Méchalý, soprano (Clorinda)

Paul Agnew, ténor (Testo)

Iain Paton, ténor (Tancredi)

Dario Castello

Sonata Decima a 3

Claudio Monteverdi

Madrigaux extraits des VII^e et VIII^e Livres

Non havea Febo ancora

Chi vol haver Felice

Hor ch'el Ciel e la Terra

William Christie, direction, clavecin

Sophie Daneman, **Mhairí Lawson**, **Gaëlle Méchalý**, sopranos

Katalin Károlyi, mezzo-soprano

Steve Dugardin, contreténor

Paul Agnew, **Iain Paton**, **François Piolino**, ténors

Matthieu Lécroart, baryton

Nathan Berg, basse

Les Arts Florissants

Ana Yepes, **Georges Keraghel**, danseurs

argument du *Combattimento di Tancredi e Clorinda*

Le texte est extrait de *La Gerusalem Liberata* du Tasse. Il relate l'histoire de Tancredi, guerrier chrétien des croisades, et de Clorinde, guerrière sarrasine, qui s'aiment tout en étant ennemis. Clorinde, déguisée en homme, fuit dans la nuit ; elle est poursuivie par Tancredi qui, ne la reconnaissant pas, la provoque en duel. Courageuse et orgueilleuse, elle se bat sans dévoiler son identité. Le combat est long, épuisant... Tancredi l'emporte finalement, et la blesse mortellement, mais découvrant alors son identité, il est envahi par un désespoir affreux. Clorinde lui accorde son pardon, et lui demande le baptême chrétien, avant de mourir en paix.

mise en espace

Ce concert de madrigaux extraits du livre de *Madrigali Guerrieri ed Amorosì* (1638) constitue le premier « aspect » de ce triptyque. La plupart de ces œuvres sont composées à partir de textes qui évoquent d'une manière à la fois humoristique et passionnelle, les différents aspects de l'amour et de la guerre. Ce sont des petites scènes courtes, et moins sérieuses qu'il n'y paraît au premier abord. Il s'agit donc d'une musique théâtrale qui, à l'époque, pouvait être représentée scéniquement dans des salons de la noblesse, avec des moyens simples, à l'occasion d'une fête ou d'une célébration. C'est le cas du *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, « scena in rappresentativo », qui fut représenté à Venise en 1624, dans le palais du comte Girolamo Mocenigo. Cette œuvre est interprétée par le Narrateur (*il Testò*), et les deux personnages de l'histoire : Tancredi et Clorinde, représentés tantôt par les chanteurs, tantôt par les danseurs. Le style de mouvement utilisé dans cette chorégraphie n'est pas de type historique, quoiqu'il s'en inspire indéniablement ; c'est en revanche un style plus contemporain et personnel. Tous les détails de costumes et accessoires (les épées, les boucliers, les heaumes, le fait que Clorinde est déguisée en homme...) ne sont pas illustrés dans ce concert, il faut donc se les imaginer. Ce programme fait place avant tout au pur plaisir de chanter, de jouer et de danser ensemble.

Ana Yepes

les Madrigaux vénitiens de Monteverdi

Le sixième livre de madrigaux de Monteverdi fut publié en 1614, peu de temps après son arrivée à Venise, où il venait occuper les fonctions prestigieuses de Maître de chapelle à la Basilique Saint-Marc. Cependant, ce sixième livre avait été entièrement écrit à Mantoue, où le compositeur passa les quelque vingt-deux premières années de sa carrière musicale au service des Gonzague. Il faut attendre le septième livre, paru environ cinq ans plus tard, pour déceler réellement chez Monteverdi un écho de l'atmosphère musicale et littéraire très particulière de Venise ; sur le plan du style d'ailleurs, cette collection marque un tournant dans la manière du compositeur de concevoir la musique profane. C'est dans la texture que l'on relève la différence la plus marquante. Alors que l'on trouve dans les cinquième et sixième livres quelques compositions dans le style *concertato* à cinq voix, toutes les pièces du septième livre sont écrites pour les ensembles nouvellement en vogue à deux, trois et quatre voix, ou pour solistes. La décision de Monteverdi de publier une collection de ce genre indique peut-être simplement qu'il était sensible à l'évolution du climat musical en Italie. Alors que les premières publications de collections de monodies datent du début de ce siècle, ce n'est qu'au cours de sa deuxième décennie que l'on se mit à en publier en nombre, ce qui correspondait à l'engouement pour le nouveau style *concertato* de musique composée pour de petits ensembles vocaux, genre nouveau de madrigal lyrique dont Monteverdi avait certainement connaissance. Mais l'on peut aussi penser que la décision du compositeur d'écrire et de publier des airs et madrigaux pour petits ensembles dans le style *concertato* relève davantage des nouvelles conditions dans lesquelles il se trouvait à Venise. Là, la vie musicale professionnelle était axée sur les académies et les palais privés des Vénitiens fortunés. A Mantoue, les plus hauts personnages de la cour faisaient partie de l'aristocratie, mais ils étaient peu nombreux et rien ne porte à croire qu'hormis la maison ducale dominante, d'autres familles fortunées aient été de véritables mécènes pour les musiciens. Dans ces conditions, Monteverdi avait été au service d'une seule famille de l'aristocratie, et ses ressources celles de la cour. A Venise, en revanche, le compositeur était indépendant. N'étant plus au service d'une famille unique, il était

désormais libre d'accepter des commandes de clients tant à Venise qu'hors de la ville, et d'arrondir ses revenus en dirigeant des concerts où étaient interprétées ses compositions ainsi que celles d'autres musiciens. Le Grand Canal et les principales places de la ville étaient bordés de palais et de maisons somptueuses, et des soirées musicales et théâtrales étaient fréquemment organisées dans les demeures des nobles vénitiens, les résidences des ambassadeurs et des visiteurs fortunés qui affluaient vers la ville pour jouir de ses nombreux plaisirs. Ces concerts étaient généralement donnés par des instrumentistes et des chanteurs engagés spécialement pour l'occasion. Dans pareille atmosphère, la musique nouvelle de style *concertato* pour petits ensembles était appelée à prospérer. C'était en effet la formation idéale pour la ville, puisqu'elle permettait de donner une soirée de musique variée pour le coût du cachet d'un ou deux chanteurs de Saint Marc, deux violonistes de son orchestre, et le Maestro ou l'un de ses adjoints pour diriger l'ensemble au clavier. La plupart des pièces du septième livre sont parfaitement adaptées à la vie de concerts que connut Monteverdi lors des premières années de son séjour dans la capitale *La Serenissima*. Près de vingt ans s'écoulèrent avant la parution du huitième et dernier livre de madrigaux de Monteverdi, en 1638, collection aussi hétérogène à sa manière que celle des pièces du septième livre, quoique d'une teneur plus vénitienne. Son titre, *Madrigali Guerrieri e Amorosi*, se réfère à la fois à son architecture interne et à des indications d'une théorie esthétique exposée dans la préface. Le livre est divisé en deux moitiés équilibrées, l'une composée de madrigaux *guerriers*, l'autre de madrigaux *amoureux* ; les deux moitiés respectent un plan identique, commençant par des madrigaux substantiels et se terminant par un ballet. Mais le souci esthétique auquel correspond cette division est le plus manifeste dans le *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, œuvre composée pour le plus éminent des protecteurs vénitiens de Monteverdi, le sénateur Girolamo Moceningo. C'est à Moceningo que le compositeur doit sa première occasion d'écrire un opéra pour Venise ; en effet, il lui commanda une œuvre aujourd'hui perdue, *Proserpina rapita*, pour le mariage de sa fille. C'est aussi au palais Moceningo qu'eut lieu la première représentation du *Combattimento* lors du Carnaval de 1624. C'est aussi au patronage de Moceningo que l'on doit probablement bon nombre des pièces

plus importantes, commandées vraisemblablement pour le plaisir de riches citoyens vénitiens, et qui constituent la majeure partie des septième et huitième livres de madrigaux. Inspiré d'un passage du poème épique du Tasse *Gerusalemme Liberata*, le *Combattimento* est décrit dans le livret comme l'une des deux *opuscoli in genere rappresentativo*. Il fut donné devant « toute la noblesse réunie », et Monteverdi décrit dans un certain détail la manière dont il doit être représenté. Les deux combattants doivent être armés, et le combat lui-même évoqué par des mouvements et gestes correspondant aux émotions du texte. Même la manière dont la pièce doit être introduite dans les divertissements de la soirée relève d'une conception théâtrale puisqu'il faut qu'elle commence sans préavis après l'exécution des madrigaux traditionnels.

Le *Combattimento* est une œuvre cruciale dans la production de Monteverdi car c'est pratiquement la seule clef que nous possédions de sa conception de la musique dans les œuvres dramatiques (à part les ballets), entre les deux opéras composés à Mantoue et les deux derniers opéras vénitiens. Elle est également importante parce que le style qu'elle inaugure - le style *concitato* - s'inspire directement de sa conception générale du rythme musical. Ce n'est d'ailleurs que l'un des aspects de l'intérêt que Monteverdi porta toute sa vie à ce qu'il appela une fois « *la via naturale all'immitatione* », l'harmonie parfaite entre les paroles et la musique. Cette conception se prête à deux interprétations fondamentales et divergentes. D'une part les émotions de l'homme peuvent être « imitées » par la musique, et d'autre part les sons de la vie quotidienne peuvent être introduits dans la musique. C'est dans ce deuxième contexte qu'il convient de situer l'intérêt porté par Monteverdi au rythme, notamment par l'utilisation du *stile concitato* dans le huitième livre. Il explique les ambitions esthétiques qu'il nourrit pour cette collection dans l'abondante préface à ce volume et fait largement appel à l'argumentation de Platon. Son idée fondamentale est qu'il y a trois humeurs chez l'Homme (idée tirée des théories médicales contemporaines) : quiétude, agitation et supplication. Ces trois humeurs correspondent aux états de calme, de guerre et d'amour ou passion. La musique (selon Platon) doit être capable d'inspirer ces émotions à ses auditeurs. Étant donné que d'autres compositeurs se sont surtout attachés à peindre le calme et

l'amour, laissant de côté la guerre, Monteverdi se propose de montrer, dans certains madrigaux du huitième livre, comment le style agité (*stile concitato*) peut être employé dans l'écriture musicale. L'orchestre se compose de quatre violes *da braccio* et d'une contrebasse *da gamba* qui soutient le clavecin. Le jeu des instrumentistes doit imiter les émotions inhérentes au texte (*ad imitatione delle passioni dell'oratione*). Le narrateur, placé légèrement à l'écart de l'orchestre, doit chanter sa partie d'une voix claire et ferme, et avec une bonne diction pour que le texte soit compréhensible. Il ne doit pas ajouter de coloratures, sauf dans la seule section arioso de la pièce ; le reste du temps, son élocution doit respecter les passions du texte (*similitudine delle passioni dell'oratione*).

Iain Fenlon

traduction française de Sylviane Rué

vendredi 3 octobre - 20h / amphithéâtre du musée

cinéma au musée

The Fairy Queen de Henry Purcell

film de Yvon Gerault

William Christie, direction

Les Arts Florissants, Ris et Danceries

France, 1990, 2h56, coul.

L'opéra de Purcell, *The Fairy Queen*, est retranscrit ici dans la version donnée en 1989 au Festival international d'art lyrique d'Aix-en-Provence. William Christie et Adrian Noble, directeur de la Royal Shakespeare Company, y ont introduit les passages parlés de la pièce de Shakespeare *Le Songe d'une nuit d'été*, supprimés dans le livret original. Cette production est également enrichie par des éléments chorégraphiques de la compagnie Ris et Danceries et réunit 20 chanteurs, 10 danseurs et 10 comédiens.

accès libre sur réservation

samedi 4 octobre - 16h30 / amphithéâtre du musée

rencontre

*Le mouvement baroque : révolution permanente
ou nouvel académisme ?*

avec la participation de :

Martine Kaufmann, productrice à *Radio-France*

William Christie, directeur musical des Arts Florissants

Nicholas Kenyon, musicologue

Marc-André Dalbavie, compositeur

accès libre sur réservation

samedi 4 octobre - 20h / salle des concerts

Henry Purcell

King Arthur (version de concert)

Livret de John Dryden

textes originaux parlés de Jeremy Sams

traduction française Sylviane Rué

textes chantés traduits par Yvette Gogue (© Erato)

William Christie, direction, orgue, clavecin

Sophie Daneman, Mhairí Lawson, Gaëlle Méchaly, sopranos

Paul Agnew, Iain Paton, François Piolino, ténors

Matthieu Lécroart, baryton

Nathan Berg, basse

Les Arts Florissants

Ana Yepes, Georges Keraghel, danseurs

Ensemble chorégraphique Les Fragments Réunis

Rebecca Saire, Philip Franks, comédiens

entracte après l'acte III

durée du concert : 2 heures

Les Arts Florissants remercient l'Opéra National de Paris pour le prêt des capes.

Henry Purcell *King Arthur*

Par l'importance accordée à la musique, *King Arthur* se situe à mi-chemin entre *Dioclesian* et *The Fairy Queen*, donnés pour la première fois respectivement un an avant et un an après lui. Malgré son opulence orchestrale sans précédent, *Dioclesian* fut à l'évidence conçu dans un certain souci d'économie, car il n'y a pas du tout de musique dans le premier de ses cinq actes et très peu dans le troisième et le quatrième. En revanche, au moment des préparatifs de *The Fairy Queen*, on ne regardait manifestement plus à la dépense (ce qui conduisit par la suite la compagnie théâtrale au naufrage financier), car chacun de ses cinq actes comporte un superbe masque musical. Dans *King Arthur*, seul le quatrième acte est peu fourni en musique ; il en comportait peut-être moins encore dans la conception première, avant que l'équipe de production ne fût contrainte d'y insérer un long numéro en provenance de l'*acte III*.

ouverture

Du temps de Purcell, le spectacle aurait débuté par la *Première* et la *Seconde Musique*, jouées pendant que le public entrait et prenait place. Malheureusement, les sources manuscrites de *King Arthur* sont si chaotiques qu'on ne peut savoir avec certitude quels sont les numéros instrumentaux subsistants que Purcell destinait à cette fonction : la grande chaconne orchestrale et l'ouverture en *ré mineur* sont toutes deux régulièrement mises à contribution, mais la première est presque certainement la *Grande Danse* de la fin de l'opéra, tandis que l'ouverture devrait succéder à la *Seconde Musique*. L'ouverture en *ré majeur* - sans lien avec *King Arthur*, et importée au cours du XVIII^e siècle de l'une des odes de Purcell - obscurcit encore davantage la situation.

acte I

La musique du premier acte de la pièce n'est pas entourée de pareille confusion. Mais elle n'est pas pour autant dépourvue de problèmes, dont le principal est que son caractère a été très largement mal interprété. L'acte commence par une scène de sacrifice au cours de laquelle les Saxons, sous la conduite d'Oswald, implorent l'aide de leurs dieux païens avant la bataille contre les Bretons du roi Arthur ; les guerriers

saxons sont ensuite appelées à se réunir au palais de Woden - numéro inéluctablement traité comme une joyeuse beuverie. Telle n'était pourtant pas l'intention de Dryden. Il avait pris la peine d'étudier la mythologie nordique pour s'assurer que les détails de toute la scène fussent authentiques ; dans ce contexte, le palais de Woden est, bien entendu, le Walhalla. Loin de festoyer avant le combat, dans le premier acte de *King Arthur*, les guerriers sont invités à accepter de mourir au combat. Purcell l'a manifestement compris, puisqu'il fait précéder cette sonnerie de clairon d'un chœur solennel qui rappelle le style de sa musique pour l'église anglicane - procédé qu'il a l'habitude d'employer quand il veut présenter à son public théâtral des scènes rituelles, fussent-elles païennes. Ici, toutefois, le sacrifice se révèle inutile, car après la musique de bataille, qu'illustrent trompettes et hautbois, l'acte se termine par le chœur triomphal des Bretons.

acte II

Il comporte deux scènes musicales fortement contrastées. Dans la première, deux compagnies d'esprits, bons et mauvais, conduits respectivement par Philidel et Grimbald, s'efforcent, les uns de guider, les autres de fourvoyer les troupes d'Arthur surprises par la nuit dans un dangereux marécage. Le traitement musical conçu par Purcell est à la fois simple et ingénieux : un chœur en antiphonie, avec les esprits qui interviennent de part et d'autre de la scène et qui se répondent en écho. Après un solo de Grimbald aux accents bourrus, qui réussit presque à mener à bien sa perfide entreprise, une brève reprise du chœur rattrape la situation à temps. Pour finir, les bons esprits chantent seuls en chœur, leurs douces lignes vocales se succédant en s'imitant, tandis que les Bretons suivent dûment Philidel pour revenir en lieu sûr. Entre-temps, la fiancée d'Arthur, Emmeline, et sa suivante, Matilda, sont diverties par les chants et les danses des bergers et bergères. La scène débute par l'une des mélodies les plus gracieuses de Purcell - le mémorable « *How blest are shepherds* » (Bienheureux sont les bergers), qui a certainement interrompu le spectacle lors des premières soirées. Elle continue par un duo plein d'entrain, « *Shepherd, leave decoying* », introduit par une petite *sinfonia* pour hautbois et flûtes à bec (ces dernières possédant pour un auditoire du XVII^e siècle des connotations non seulement pastorales, mais aussi fortement érotiques, comme le font clairement comprendre les

bergères !). Finalement, tous se joignent à une danse traditionnelle chantée ; mais les bergers ont à peine quitté la scène qu'Oswald tombe sur Emmeline, désormais sans défense, et l'enlève.

acte III

A mesure que se déroule l'*acte III*, il devient clair qu'Oswald et l'esprit maléfique Osmond - le maître de Grimbald - ont tous deux des visées sur la chasteté d'Emmeline. Mais ni l'un ni l'autre ne progressent ; Osmond finit par jeter Oswald dans une prison magique et invoque les forces obscures de la magie pour mener à bien sa propre entreprise de séduction. Il est persuadé que même une vierge froide peut être réchauffée par l'amour, ce qui forme le prétexte assez ténu d'un des exemples de peinture musicale les plus spectaculaires de toute la production de Purcell : la Scène du Froid. Elle doit son effet à la fois à l'écriture déclamatoire saisissante de la partie de Cupidon et aux célèbres tremblements qu'on entend dans l'accompagnement orchestral du Génie du froid et du Peuple du froid et - de façon encore plus éloquente - dans les parties chorales chantées par ce dernier. La manière précise dont il faut exécuter ces tremblements demeure néanmoins problématique, sans compter d'autres difficultés liées à cette scène. En premier lieu, toutes les éditions publiées de l'opéra ont pris pour ce passage des indications de mesure provenant de manuscrits relativement tardifs ; et ces indications, à la différence de celles qu'on trouve dans les sources plus anciennes, sont incohérentes - si bien que l'un ou l'autre des passages tremblants est presque toujours pris à la moitié de son tempo ! Le mouvement manifestement destiné à conclure la scène, un numéro de danse rapide à trois temps avec seize phrases équilibrées, s'est trouvé détaché de son contexte et utilisé en guise de prélude, redondant et peu plausible (et dans la mauvaise tonalité, de surcroît), au chœur du Peuple du Froid que Cupidon réunit avant de le dégeler pour impressionner Emmeline. Malgré ces problèmes, la Scène du Froid est rapidement devenue, et restée, l'une des plus appréciées de toute la production théâtrale de Purcell. Emmeline demeure pourtant insensible à ces événements : quand Cupidon et le Génie du froid, dans un langoureux duo, la pressent de s'abandonner à l'amour, elle garde une réserve glaciale face aux avances importunes d'Osmond.

acte IV

Arthur est tenté par une nouvelle série d'illusions. Cette fois-ci, ce ne sont pas les marécages sans issue qui menacent de le prendre à leur piège, mais l'apparente beauté des femmes. Deux sirènes surgissent – nues jusqu'à la taille, selon les indications scéniques originelles – et, dans un duo sensuel, l'invitent à les rejoindre. Nymphes et sylvains joignent à leur chant leurs arguments persuasifs, dans une longue passacaille comportant des passages pour orchestre, pour voix solistes dans différentes combinaisons, et pour chœur : C'est le numéro qui semble avoir d'abord été conçu pour être inséré dans la première partie de l'*acte III*, et que les exigences scéniques de la Scène du Froid ont ensuite obligé à déplacer. Ces esprits ensorceleurs, qui chantent l'une des musiques les plus séduisantes de Purcell, ne parviennent cependant pas à entamer la résolution d'Arthur, bien décidé à trouver et à secourir Emmeline.

acte V

Les forces du mal sont finalement vaincues par Arthur lui-même lors d'un combat singulier l'opposant à Oswald (qu'il épargne magnanimement) ; et l'opéra se termine par un somptueux masque de célébration, suscité par la magie de Merlin. Après une musique martiale, Eole apparaît et, dans un somptueux solo accompagné tour à tour par des violons aux traits rapides et de douces flûtes à bec, fait taire les vents marins et demande à l'île de Britannia de jaillir des flots. L'île surgit – craquements d'une machine scénique, couverts par une symphonie avec une ligne de dessus ondulante pour trompette solo – tandis que Néréide et Pan chantent en duo un hymne solennel aux flots environnants, « *Round thy coast* » (Autour de ta côte), repris par le chœur. Puis un délicat trio de voix d'hommes, « *For folded flocks* » (Par ses troupeaux parqués), qui rappelle fortement ceux des *anthems* de Purcell, chante l'éloge du produit traditionnel de l'île : la laine. La pièce est d'une ironie insidieuse. Car ce qui suit – « *Your hay is mowed* » (Votre foin est coupé), solo bucolique de Comus repris par un chœur de joyeux convives – n'est pas seulement une bruyante célébration de la moisson, mais aussi une protestation contre le système de la dîme, qui permettait à l'Église de prélever un dixième de la récolte. Dryden, désavantagé en tant que catholique sous le règne de Guillaume et Marie, a sans nul doute eu plaisir à glisser ces lignes dans le texte

chanté. Arrive alors une autre mélodie captivante de Purcell - l'une des plus éblouissantes qu'il ait jamais écrites : « *Fairest Isle* » (Très belle île), chantée par Vénus en témoignage d'un lien, consacré par le temps dans la littérature anglaise, entre l'île de Britannia et la déesse de l'Amour. A ce numéro exquis succède un long duo, « *You say'tis love* » (Vous dites que c'est l'amour), qui est sans rapport avec *King Arthur* et qui fut probablement importé : le texte n'était pas l'œuvre de Dryden, qui prit soin de le souligner lorsqu'il publia le livret de l'opéra, et fut écrit par un obscur M. Howe. La fonction de ce numéro était sans doute de gagner du temps, pendant que chanteurs et danseurs changeaient de costume pour la scène finale. Celle-ci consiste en quatre mouvements : un nouveau concert martial ; un solo chanté par l'Honneur en hommage à Saint George, protecteur de l'île, sous une immense image peinte de l'Ordre de la Jarretière (auquel Charles II, premier dédicataire de *King Arthur*, était tout particulièrement attaché) ; et un chœur et une Grande Danse conclusifs. Deux importantes difficultés textuelles surgissent aussitôt. Le solo de l'Honneur, air allègre accompagné d'une trompette, est manifestement corrompu, avec sa ligne de basse complètement informe et sa partie de deuxième trompette extrêmement douteuse. On a dit que ce mouvement était sans doute l'œuvre d'un autre compositeur ; mais Purcell a certainement tenu à mettre en musique cette partie capitale du texte, et même un compositeur mineur incompetent n'aurait sûrement pas produit une bizarrerie aussi marquée. On peut cependant déceler le spectre d'une structure logique dans la musique ; nous l'avons par conséquent reconstitué sous forme d'un air avec trompette obligée sur une basse obstinée - formule que Purcell utilise dans plusieurs autres œuvres, notamment dans *Dioclesian* et *The Fairy Queen*. Le second problème est que la Grande Danse finale manque dans tous les manuscrits ; c'est vraisemblablement la grande chaconne orchestrale qui concluait le spectacle, mais beaucoup de chefs d'orchestre choisissent de finir avec le chœur richement instrumenté, « *Our natives not alone appear* » (Nos compatriotes ne sont pas seuls), afin que les spectateurs, à l'issue de cet opéra somptueusement varié, rentrent chez eux en gardant à l'oreille une nouvelle et vigoureuse mélodie de Purcell.

Bruce Wood

traduit de l'anglais par Dennis Collins
avec l'aimable autorisation du Théâtre du Châtelet

mise en espace

King Arthur, semi-opéra de Purcell, est un excellent exemple de l'art lyrique britannique du XVII^e siècle. Ce dernier ne constituait pas un genre indépendant, mais au contraire, s'intégrait à une forme plus vaste, mélange de texte et de musique. Les parties musicales sont des intermèdes ou « masques » insérés dans une pièce de théâtre à part entière. Il arrive souvent - et c'est le cas dans cette œuvre - que les personnages principaux de l'histoire aient un texte exclusivement parlé et n'interviennent donc jamais dans les parties chantées. Les personnages chantants viennent compléter et prolonger l'action théâtrale en se mêlant aux personnages parlants. Seuls deux des personnages centraux de l'action ont néanmoins des parties chantées, pour signifier leur état d'êtres surnaturels : ce sont Philidel et Grimbald, les esprits du bien et du mal. Dans cette version concert de l'œuvre, la pièce de théâtre est donc condensée dans un texte de Jeremy Sams, joué par deux comédiens, un homme et une femme, qui voyagent d'un personnage à l'autre. Ils interprètent tantôt le rôle de narrateur qui résume pour le public l'action condensée, tantôt les différents personnages de la pièce, sous forme de dialogue, en jouant successivement : Arthur, Emmeline, Oswald, Matilda, Philidel, Merlin, Grimbald et Osmond. Les chanteurs et les danseurs, quant à eux, qui représentent bien sûr les personnages des actes musicaux, jouent également, à un moment donné, un des rôles de la pièce. C'est ainsi que le Roi Arthur est incarné alternativement par un comédien, un danseur, ou un chanteur. La mise en espace de ce concert propose une situation de théâtre dans le théâtre, c'est à dire un espace où sont présents différents aspects du théâtre : la scène à proprement parler, mais aussi les coulisses et la fosse avec les musiciens. De la sorte, tout est visible pour le spectateur : l'aire de jeu proprement dite, ainsi que l'aire de non jeu, de transformation entre les scènes.

Ana Yepes

dimanche 5 octobre - 16h30 / salle des concerts

Marc-Antoine Charpentier

Les Plaisirs de Versailles, H 480 (durée : 30 minutes)

Sophie Daneman, soprano (La Musique)

Katalin Károlyi, mezzo-soprano (La Conversation)

Matthieu Lécroart, baryton (Comus)

Steve Dugardin, contreténor (Le Jeu)

François Piolino, ténor (Un Plaisir)

entracte

La Descente d'Orphée aux Enfers, H 488 (version de concert)

(durée : 55 minutes)

Gaëlle Méchaly, soprano (Daphné, Enone)

Sophie Daneman, soprano (Euridice)

Mhairí Lawson, soprano (Proserpine)

Katalin Károlyi, mezzo-soprano (Aréthuze)

Paul Agnew, ténor (Orphée)

Matthieu Lécroart, baryton (Apollon/Titye)

Steve Dugardin, contreténor (Ixion)

François Piolino, ténor (Tantale)

Alan Ewing, basse (Pluton)

William Christie, direction, orgue, clavecin

Les Arts Florissants

Ana Yepes, **Georges Keraghel**, danseurs

Ensemble chorégraphique Les Fragments Réunis

Les Arts Florissants remercient l'Opéra National de Paris pour le prêt des capes dans *La Descente d'Orphée aux Enfers*, ainsi que Nina Ricci pour le prêt des robes dans *Les Plaisirs de Versailles* (S. Daneman, K. Károlyi) et *La Descente d'Orphée aux Enfers* (S. Daneman).

argument des Plaisirs de Versailles

Cette pièce conçue pour les appartements du Roi réunit deux personnages principaux : la Musique et la Conversation, avec un chœur des Plaisirs. Le chant de la Musique est interrompu par la Conversation, et elles se mettent à discuter : laquelle des deux est la plus indispensable au plaisir ? Ni Comus (Dieu des Festins) ni le Jeu ne parviennent à calmer leur querelle, mais finalement elles se réconcilient et le Chœur des Plaisirs soupire avec soulagement : Musique et Conversation peuvent continuer à distraire le Grand Roi de ses poursuites martiales.

mise en espace

Ce programme est composé de deux divertissements-opéras de Charpentier, très différents et contrastés : *Les Plaisirs de Versailles*, d'un genre plutôt humoristique, voire comique, et *La Descente d'Orphée aux Enfers*, d'un genre plutôt sérieux, voire tragique. Ils sont très représentatifs de l'art lyrique du XVII^e siècle français, art qui, par son faste, sa grandiloquence et sa sophistication, avait atteint son apogée, et qui déployait pour l'époque de très grands moyens, comparables - toutes proportions gardées - à certains de nos films actuels. Ces deux pièces sont des œuvres « de chambre » qui ont été représentées dans les salons de la Cour ; pourtant, musicalement parlant, elles nous rappellent en tout point les comédies-ballets ou les tragédies lyriques représentées à l'Opéra, avec tout un luxe de costumes, de décors, de machinerie et, bien sûr, de la danse. Je propose donc ici une mise en espace qui, se référant au contexte original, présente ces œuvres à la manière d'une semi-représentation de chambre.

Ana Yepes

Marc-Antoine Charpentier *Les Plaisirs de Versailles*

Charpentier naît à Paris en 1643. Si l'on ignore tout de sa jeunesse passée en France, on sait qu'au cours de la décennie 1660, il se rend à Rome où il est quelques années l'élève de Giacomo Carissimi, éminent compositeur de musique sacrée, d'oratorios et de cantates de chambre. À son retour à Paris vers 1670, la pieuse Marie de Lorraine, duchesse de Guise (« *Mademoiselle de Guise* ») et grande mélomane, l'accueille en son hôtel, où il est logé et nourri. Il demeure à son service comme compositeur et chanteur jusqu'aux environs de 1687. Dans le même temps, Charpentier collabore avec la Troupe du Roi - la compagnie de Molière, qui deviendra la Comédie-Française -, pour laquelle il écrit des mélodies, des ouvertures orchestrales, des danses ou encore des intermèdes comiques destinés à être joués entre les actes. Pendant plusieurs années (autour de 1680), il est appelé à composer pour la chapelle du Dauphin - à l'intention duquel il écrit deux divertissements lyriques (*Les Plaisirs de Versailles* et peut-être également *La fête de Ruel*). Jamais Louis XIV ne lui attribuera cependant un poste à son service. Vers le milieu des années 1680, jouissant du considérable renom que lui ont apporté ses œuvres religieuses, Charpentier est maître de musique à Saint-Louis, la plus prestigieuse église jésuite de Paris, réputée pour la qualité de ses exécutions musicales. Nommé en 1698 maître de musique à la Sainte-Chapelle, il accède aux plus hautes fonctions après celles de directeur musical de la chapelle royale. Il y restera jusqu'à sa mort, au début de l'année 1704. Si Jean-Baptiste Lully et Michel Richard de Lalande n'avaient dominé avec autant de succès la vie musicale à la cour de Louis XIV, il est très probable que Charpentier y serait lui-même devenu une figure marquante, qui aurait signé une production instrumentale plus importante, et surtout composé davantage pour le théâtre. Il possédait un solide talent dramaturgique, comme en témoignent les partitions scéniques qu'il nous a laissées pour la scène, telles l'opéra sacré *David et Jonathas* (1688), ou *Médée* — sans doute son plus grand chef-d'œuvre (représenté en 1693 à l'Académie royale, c'est-à-dire à l'Opéra) —, ou d'autres pièces encore : divertissements lyriques, pastorales et cantates, sans parler des dizaines de motets dramatiques (histoires sacrées).

Les Plaisirs de Versailles et un autre ouvrage similaire de Charpentier, *Les Arts florissants*, ont été baptisés « divertissements ». Chacun est chanté d'un bout à l'autre, à la manière d'un opéra (le compositeur a d'ailleurs sous-titré *Les Arts florissants* « opéra »), mais ne constitue qu'un seul acte et dure à peine plus d'une demi-heure. De même, tous deux traitent des arts et des plaisirs auxquels on s'adonne à ses moments d'oisiveté (La Musique détenant un rôle-clef dans l'un et l'autre ouvrage), et s'apparentent, en tant que fantaisies allégoriques, aux divertissements qui émaillent la plupart des actes des tragédies lyriques de Lully (et de Charpentier lui-même). Tous deux enfin rendent, comme il se doit, un gracieux hommage à Louis XIV - mais avec légèreté, sans l'ostentation que l'on peut reprocher aux prologues de ballets et d'opéras français de l'époque. Selon ce qu'affirme le neveu de Charpentier dans une liste annotée répertoriant les manuscrits que son oncle lui légua, *Les Plaisirs de Versailles* étaient une « pièce pour les appartements du Roi » - « appartements » désignant les soirées données au château par le roi. C'est possible. Car l'on s'adresse directement au roi à l'extrême fin de l'œuvre (« *Grand roi tout couvert de lauriers, / Si pour te délasser de tes travaux guerriers, / Nos flûtes et nos voix te semblent impuissantes, / Prends nos désirs pour des effets...* »). Et la partition de Charpentier précise que « la scène est dans les appartements », même si cela ne suffit pas à prouver, naturellement, que l'ouvrage fut composé en vue d'être exécuté à Versailles. Les principales figures sont, au début de l'ouvrage, la Musique et la Conversation, auxquelles se joint un chœur ; plus tard apparaissent Comus (« *Dieu des festins* ») et le Jeu. L'incessant babil de la Conversation interrompt le chant de la Musique. Une querelle s'engage et le ton monte : laquelle des deux est la plus essentielle au plaisir (et en particulier au plaisir du roi) ? Craignant qu'elles ne quittent fâchées le château de Versailles, le Chœur des Plaisirs prie Comus d'intervenir. Celui-ci offre à chacune chocolat, vin fin, pâtisseries. En vain. Il sollicite alors l'aide du Jeu, qui échoue à son tour : les deux rivales poursuivent leur querelle. Elles finiront malgré tout par se réconcilier, au grand soulagement du Chœur des Plaisirs : la Musique et la Conversation - « *nos flûtes et nos voix* » - continueront à « délasser » le grand roi de ses « *travaux guerriers* ». Outre son livret percutant et plein d'esprit, ce « mini-opéra », divertissant et léger, frappe avant tout par l'acuité avec laquelle Charpentier dresse le por-

trait musical de chaque personnage. La Musique, languide, tendre, sensuelle, est une « *sociable sirène* », comme l'admet la Conversation elle-même. La Conversation, véritable moulin à paroles (quelque peu stupide : elle confond menuet et courante), est néanmoins une « *babillarde divinité* », comme le concède la Musique. Comus (basse), sorte de Falstaff, est un gourmand sans grande finesse ; quant au Jeu (haute-contre) - dont le rôle fut sans doute tenu pour la première fois par Charpentier lui-même - c'est un fieffé tricheur.

H. Wiley Hitchcock (© Erato)
traduit par Virginie Bauzou

argument de *La Descente d'Orphée aux Enfers*

Au soir de ces noces avec Orphée, Euridice se fait piquer par un serpent et meurt. Égaré de douleur, Orphée décide d'aller chercher sa bien-aimée dans les profondeurs des enfers. Il supplie tant et si bien les maîtres des lieux, Pluton et Proserpine que ceux-ci, émus par la grâce de ses chants, accèdent à sa requête : ils acceptent de redonner vie à Euridice, à la condition absolue qu'Orphée ne se retourne pas pour la regarder lors de son trajet hors des noirs abîmes. L'opéra s'achève sur leur départ.

Marc-Antoine Charpentier

La Descente d'Orphée aux Enfers

Avec *La Descente d'Orphée aux Enfers*, Charpentier rejoint les nombreux compositeurs auxquels le mythe d'Orphée a semblé un excellent sujet d'opéra. Et pour cause : c'est là non seulement une poignante histoire d'amour et une terrible tragédie, mais aussi une légende qui célèbre le formidable et mystérieux pouvoir de la musique elle-même, lequel va jusqu'à dominer les puissances surnaturelles. Les premiers opéras qui nous sont parvenus, écrits en Italie vers 1600, reposent sur ce mythe (les Florentins Jacopo Peri et Giulio Caccini ont été chacun l'auteur d'une *Euridice* sur un même livret de Rinuccini, et Mantoue a vu naître le chef-d'œuvre de Monteverdi composé sur l'*Orfeo* de Striggio). D'autres versions

lyriques ont, elles aussi, précédé celle de Charpentier : *La morte d'Orfeo* de Stefano Landi (1619) et l'*Orfeo* de Luigi Rossi (1647) - créé au Palais-Royal dans le cadre de la campagne menée par Mazarin pour italianiser la culture française. Avant *La Descente d'Orphée*, Charpentier lui-même a tenté une sorte de coup d'essai sous forme de cantate de chambre (probablement la première que l'on doive à un compositeur français) : *Orphée descendant aux enfers*, modeste ouvrage pour trois voix d'homme - représentant Orphée et les deux ombres Ixion et Tantale - accompagnées par un petit ensemble instrumental.

Quelque trois ans plus tard (fin 1686 ou début 1687), *La Descente d'Orphée* voit le jour. Charpentier a composé la pièce pour les musiciens de Mademoiselle de Guise, mais on ignore quelles ont été les circonstances de sa représentation. Sans atteindre l'ampleur des tragédies en musique que l'on donnait à la cour (avec orchestre complet, imposant corps de ballet, chœurs massifs et pléiade de solistes), l'opéra requiert tout l'effectif attaché à Mademoiselle de Guise, augmenté de quelques instrumentistes supplémentaires : le manuscrit de Charpentier fait mention, par leur nom, de cinq chanteuses et d'autant de chanteurs, auxquels s'ajoute un ensemble instrumental constitué de flûtes (alternant avec des violons), de violes et d'un clavecin. *La Descente d'Orphée* semble également avoir été la dernière œuvre majeure que chanta le compositeur, avec ceci de particulier qu'après avoir été des années durant le principal haute-contre de la maison de Guise, il n'eut ici à interpréter qu'un second rôle, celui d'Ixion, le rôle-titre ayant été confié à François Anthoine, engagé depuis peu. Sur la partition autographe figurent aussi (pour les parties de flûte ou de violon) les noms de « Loullié » - à savoir d'Étienne Loulié, plus connu comme théoricien de la musique - et de deux flûtistes, « Anth » et « Pierrot », vraisemblablement les frères Pièche, Antoine et Pierre, que l'on connaissait bien à la cour. L'ouvrage compte divers chœurs : un « *chœur de nymphes* » dans l'aigu, ainsi qu'un « *chœur de nymphes et de bergers* » pour voix mixtes (acte I) ; un « *chœur de furies* » pour voix mixtes suivi d'un « *chœur d'ombres heureuses* » plus léger, et pour finir un grand « *chœur d'ombres heureuses et de furies* » à cinq voix (acte II). Loin d'être indépendantes, ces parties chorales auraient été chantées par les solistes eux-mêmes. Les choristes auront pu

également danser au cours des brèves entrées de ballet qui figurent dans chacun des deux actes. En somme - et Charpentier l'avait conçu ainsi -, *La Descente d'Orphée* est un opéra de chambre dont il n'a sans doute été donné qu'une représentation non publique, dans le cercle privé de Mademoiselle de Guise (ou peut-être de sa jeune parente Madame de Guise, à la dévotion plus douteuse).

Le librettiste anonyme de *La Descente d'Orphée* s'est fondamentalement inspiré des *Métamorphoses* d'Ovide (livre X, histoire 1). Les principaux acteurs du drame sont, bien entendu, Orphée et sa fiancée Euridice (qui meurt le jour de leurs noces, mordue par un serpent). Au couple présent chez Ovide, l'auteur du livret a ajouté quelques nymphes et bergers dans la scène joyeuse sur laquelle débute l'acte I ; de même, à la fin de celui-ci, Apollon, père d'Orphée, apparaît brièvement pour inciter son fils à descendre dans l'Hadès afin d'obtenir de Pluton, souverain des Enfers, qu'Euridice revienne à la lumière. (Apollon fait une apparition similaire de *Deus ex machina* dans l'*Orfeo* de Monteverdi.) En revanche, toutes les figures infernales de l'acte II sont ovidiennes : les « ombres coupables » - Tantale (condamné à une faim et une soif éternelles), Ixion (lié à une roue en perpétuelle rotation), et Titye (le foie dévoré par des vautours) -, ou encore la horde des furies. Tous ces personnages (à commencer par les furies) ne peuvent retenir leurs larmes devant la beauté du chant d'Orphée.

C'est d'abord en vain qu'Orphée tente d'émouvoir Pluton. Arguant du fait (comme chez Ovide) que sa fiancée et lui-même devront, quoi qu'il en soit, regagner l'Hadès tôt ou tard, il le prie de lui prêter momentanément Euridice ! Pluton, imploré par son épouse Proserpine, à laquelle fait écho un groupe d'ombres, finit par céder, et rend Euridice à Orphée. Ici s'achève l'opéra - ou du moins la seule partition qui nous soit parvenue, à savoir l'autographe du compositeur. Pour certains, Charpentier a bien souhaité cette fin. Et de fait, l'acte II est pourvu d'une réelle conclusion : il se referme sur la « sarabande légère » dansée par les « fantômes » qui viennent de déplorer que la belle voix d'Orphée ne sera qu'un « souvenir si doux » quand celui-ci les aura quittés, emmenant avec lui Euridice. Nous pensons toutefois que Charpentier avait projeté (et sans doute composé) un troisième acte conclusif, dont la musique n'a pas survécu. C'est là un petit opéra plein de charme, écrit avec habileté. Il débu-

te par une ouverture à deux parties reprises l'une et l'autre, la première constituant une sorte de marche, la seconde une danse ternaire plus enlevée et plus contrapuntique. Cette ouverture, de dimensions tout à fait appropriées à l'opéra de chambre qu'elle introduit, évoque vaguement Lully, encore qu'elle soit plus légère de texture et plus brève que la majorité de celles qu'on lui doit. Le ton de la majeur, « *joyeux et champêtre* » selon la liste de l'« *énergie des modes* » que Charpentier dressa lui-même, annonce donc parfaitement l'ambiance pastorale dans laquelle va s'ouvrir le drame. Nymphes et bergers célèbrent les noces d'Orphée et d'Euridice par des chants et des danses brillants et légers. Tout s'interrompt soudain sur un simple cri d'Euridice - « *ah !* ». Son amie Enone en rit, comme s'il ne s'agissait que d'une piqûre d'épine. Euridice vient cependant la contredire - « *Soutiens-moi, chère Enone, un serpent m'a blessée* », paroles prononcées sur une figure de basse descendante très prisée des compositeurs de la période baroque, et en quoi l'on peut voir un « *emblème de lamento* » (comme l'a avancé la musicologue américaine Ellen Rosand). Cette figure entraîne une modulation de la majeur vers un la mineur « *tendre et plaintif* » dans lequel se déroule la brève scène déchirante de la mort d'Euridice. Le même « *emblème de lamento* » souligne le chagrin qui saisit Orphée face à la perte de sa fiancée (ainsi que l'écho du chœur). Le sombre voile de la mineur recouvre cette triste scène qui s'achève au moment où Orphée désire mourir à son tour. Apparaît Apollon (avec une musique douce, encore qu'en do majeur, ton « *gai et guerrier* » selon Charpentier). Il engage Orphée à abandonner toute idée de suicide et à ramener Euridice parmi les vivants. Orphée se laisse convaincre - sans grand optimisme, ainsi que le traduisent ses paroles et le retour à la mineur. L'acte II, qui se déroule dans l'Hadès, s'ouvre sur les plaintes amères du trio d'ombres coupables soumis à la torture (Ixion, Tantale et Titye). Orphée chante - dans un nouveau contexte sonore, l'attrait et la douceur des violes remplaçant à présent la brillance des violons ou la rusticité des flûtes. Les ombres, et jusqu'au chœur de furies, se laissent charmer - « *Quetes chants ont d'appas !* ». Surviennent Pluton et Proserpine. Orphée se lance dans son entreprise avec volupté, séduction et lyrisme. Il tente de fléchir Pluton. (Proserpine se laisse immédiatement conquérir, tout comme le « *chœur d'ombres heureuses* ».) Plus le dieu

des Enfers se durcit, plus le chant d'Orphée se fait voluptueux et persuasif (et plus Proserpine plaide la cause du malheureux). Pluton cède (avant de disparaître avec son épouse), moyennant une mise en garde : pendant qu'Euridice le suivra, Orphée ne devra pas se retourner pour la regarder. Celui-ci chante un dernier couplet, prophétique - « *Amour, brûlant Amour, pourras-tu te contraindre ? / Ah ! Que le tendre Orphée à lui-même est à craindre* » -, avant de quitter la scène à son tour. Le trio de « coupables » se joint au « *chœur d'ombres heureuses et de furies* » pour pleurer sa perte, ou plutôt celle de sa voix envoûtante - encore que la musique s'inscrive ici en faux contre les paroles : annonçant la « *sarabande légère* » tant sur le plan du rythme que de la tonalité (un éclatant ré majeur « *joyeux et très guerrier* »), elle semble en réalité exprimer la joie de voir le couple enfin réuni.

*H. Wiley Hitchcock (© Erato)
traduit par Virginie Bauzou*

biographies

William Christie né en 1944 à Buffalo, il débute ses études musicales avec sa mère, puis poursuit l'étude du piano, de l'orgue et du clavecin, notamment avec Ralph Kirkpatrick qui sait l'encourager dans sa prédisposition pour la musique française. Diplômé de Harvard et de Yale, il s'installe en France en 1971 et continue parallèlement ses études de clavecin avec Kenneth Gilbert et David Fuller. De 1971 à 1975, il fait partie du Five Centuries Ensemble, groupe expérimental consacré aux musiques ancienne et contemporaine, et participe ainsi à de nombreuses créations d'œuvres de compositeurs comme L. Berio, S. Bussotti, M. Feldman, L. De Pablo. Il rejoint l'ensemble Concerto Vocale, dirigé par René Jacobs, en 1976 ; il y tient le clavecin et l'orgue jus-

qu'en 1980. C'est en 1979 qu'il fonde Les Arts Florissants, ensemble avec lequel il se consacre à la redécouverte du patrimoine musical français, italien et anglais des XVII^e et XVIII^e siècles. Homme de théâtre, sa passion pour la déclamation française le conduit à aborder la Tragédie Lyrique Française et il se voit rapidement confier la direction musicale de productions d'opéras avec la complicité des metteurs en scène Jean-Marie Villégier, Robert Carsen, Alfredo Arias, Jorge Lavelli, Adrian Noble, Pier-Luigi Pizzi, Pierre Barrat et des chorégraphes Francine Lancelot, Béatrice Massin, Ana Yepes, Shirley Wynne, Maguy Marin, François Raffinot. En 1982, il devient le premier américain titulaire au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, et

prend en charge la classe de musique ancienne ; il y enseigne jusqu'en 1995. William Christie contribue largement à la redécouverte de l'œuvre de Marc-Antoine Charpentier en lui consacrant une part importante de la discographie des Arts Florissants. William Christie s'est vu décerner la Légion d'Honneur en janvier 1993 et a obtenu la nationalité française en 1995.

Sophie Daneman commence ses études musicales à la Guildhall School of Music avec Johanna Peters et obtient un prix de lieder. Elle se produit comme soliste en récital ou en oratorio aussi bien en Angleterre qu'en Europe, dans des œuvres allant de Monteverdi, Bach et Mozart à Britten, Schoenberg ou Berio. Ses apparitions à la scène lui ont permis

de chanter les rôles de Despina (*Così fan Tutte*), de la première sorcière (*Dido and Aeneas*), Rowan (*Let's make an opera* de Britten), Susanna (*Les Noces de Figaro*), Frasquita (*Carmen*)... À partir de 1991 commence une collaboration régulière avec William Christie et Les Arts Florissants : elle chante les rôles d'Aricie dans *Hippolyte et Aricie* et la Suivante d'Hébé dans *Castor et Pollux* de Rameau, Iphise dans *Jephthé* de Montéclair, la Victoire, le Premier Fantôme et l'Italienne dans *Médée* de Charpentier, ainsi que dans *Dido and Aeneas*, suivis de nombreux enregistrements chez Harmonia Mundi et Erato (notamment *Les Grands Motets* de Rameau). Toujours avec William Christie et *Les Arts Florissants*, elle a chanté fin 1994 dans *Messiah* de Handel et a participé à la tournée de *King*

Arthur de Purcell en version concert. Elle a également effectué une tournée en 1995 avec *The Fairy Queen* de Purcell. En 1995, Philippe Herreweghe l'a invitée au Festival de Saintes pour y donner un récital de lieder ; elle s'est également produite à Rome à la Villa Medici dans un récital de lieder de Schubert, Schumann, Brahms, Wolf et Berg. Parmi ses récentes productions, notons une reprise de *Rodelinda*, les *Grands Motets* de Mondonville, *Acis et Galatée* de Handel et *Les Fêtes d'Hébé* de Rameau avec *Les Arts Florissants*, ainsi que le *Spanisches Liederbuch* de Wolf au Festival de Saintes.

Mhairí Lawson Après ses études à l'Université de Newcastle upon Tyne, elle suit les cours de chant de John Robertson à la Royal

Scottish Academy of Music and Drama de 1987 à 1992, puis ceux de Johanna Peters à la Guildhall School of Music and Drama de Londres jusqu'en 1994. Lauréate de plusieurs concours, elle est sollicitée pour de nombreux opéras et oratorios (festivals d'Aldeburgh, Chester, Edimbourg), retransmis pour BBC Scotland, BBC2, et BBC Radio 3, et travaille régulièrement avec des ensembles comme le Scottish Early Music Consort, Florilegium, the Finzi Singers, le Gabrieli Consort, Midsummer Opera, Les Arts Florissants, le Rowallan Consort et le Castalian Band. La saison dernière, on a pu l'entendre dans *Joshua* au London Handel Festival, *Giustino* de Vivaldi (rôle d'Adrianna), ainsi qu'en Corée et au Japon dans la *Messe en Si mineur* de Bach

avec le Monteverdi Choir sous la direction de John Eliot Gardiner.

Gaëlle Méchaly est née à Marseille en 1970, et étudie le piano avec Pierre Barbizet ainsi que le chant avec Andrée Esposito et Julien Haas. Très tôt, elle remporte de nombreux prix et concours : Grand Prix de la Ville de Marseille, Prix Espoir au Concours d'Oratorio de Clermont-Ferrand, Grand Prix Henry Sauguet-Yves Saint-Laurent ainsi que le Grand Prix de la SACEM pour la musique du xx^e siècle. Elle fait ses débuts en 1993 à Marseille dans *Rigoletto*. Ce sera ensuite *Madame l'Archiduc* d'Offenbach, *La Flûte Enchantée*, *Parsifal*, *Le Chapeau de paille d'Italie* de Nino Rota, *Le Chemineau* de Xavier Leroux, *Ariane*

et *Barbe Bleue* sur de nombreuses scènes françaises. Invitée régulièrement en Italie, elle fit ses débuts en 1995 à la Fenice de Venise dans *Le Martyre de Saint-Sébastien* de Debussy dans une mise en scène de Pier-Luigi Pizzi. Suivront, dans ce même théâtre, *L'Enfant et les Sortilèges* et tout récemment *Carmen*, dans la production de Hugo de Ana. Citons également *Angélique* de Jacques Ibert à Palerme, *Armide* de Gluck pour l'ouverture de la dernière saison de la Scala de Milan, sous la direction de Riccardo Muti. Remarquée par William Christie lors d'un récital au Festival d'Aix-en-Provence, elle intègre comme soliste l'ensemble vocal Les Arts Florissants et participe aux tournées en France, Autriche, Italie, États-Unis, Australie et Japon.

Récemment, elle a obtenu un grand succès en interprétant le rôle de l'Amour dans *Hippolyte & Aricie* à Paris, Vienne et New York.

Katalin Károlyi, née en Hongrie, commence ses études musicales par le violon et la maîtrise de la Radio Hongroise. Elle poursuit ses études de chant auprès d'Anna Pauk, Julia Hamari et Noelle Barker. Elle suit la formation du Studio Versailles Opéra avec Rachel Yakar et René Jacobs, puis les stages des Arts Baroques, avec Howard Crook. Elle obtient le prix spécial du jury au premier Concours International de Chant Baroque en Hongrie. Katalin Károlyi chante régulièrement sous la direction de Philippe Herreweghe et avec Les Arts Florissants (notamment les rôles de Bellone et du

Deuxième Fantôme dans *Médée* de Charpentier ; la Fede dans *San Filippo Neri* de Scarlatti ; Cœnone dans *Hippolyte & Aricie*). Elle participe également à de nombreuses créations de musique contemporaine en Hongrie (au Festival de Printemps, avec l'Orchestre Festival, sous la direction de Yehudi Menuhin), avec le Groupe Vocal de France, avec l'Ensemble Orchestral de Paris et avec l'Ensemble Intercontemporain, sous la direction de David Robertson.

Steve Dugardin commence ses études musicales à l'âge de 15 ans. Il obtient avec distinction son premier prix de chant au Conservatoire Royal d'Anvers, où il rencontre Erik van Nevel (qui dirige l'ensemble vocal Currende) et découvre ainsi la musique ancienne. Il

contribue à de nombreuses productions, notamment avec Sigiswald Kuijken, Ton Koopman, Gustav Leonhardt et Jos van Immerseel. Il chante à présent régulièrement comme haute-contre avec les ensembles Collegium Vocale de Gand, et la Chapelle Royale de Paris, sous la direction de Philippe Herreweghe. Avec Les Arts Florissants, sous la direction de William Christie, il a chanté des *Madrigaux* de Monteverdi et des *Motets* de Bouzignac, ainsi que deux pièces profanes de Marc-Antoine Charpentier, *La Descente d'Orphée aux Enfers* et *Les Plaisirs de Versailles*. Il a participé à plusieurs productions d'opéras baroques avec l'opéra de chambre Transparent. Depuis 1983, il suit des cours de chant auprès de Marie-Thérèse Maesen, l'assistante de son professeur de

chant du Conservatoire Royal d'Anvers, Lucienne van Deyck. Il se spécialise également auprès du haut-contre anglais Ashley Stafford.

Paul Agnew, né à Glasgow en 1964, commence ses études musicales au Magdalen College d'Oxford auprès de Janet Edmonds, puis devient membre du Consort of Musicke pendant une longue période. Très demandé en tant que soliste, il a notamment chanté dans *Pulcinella* de Stravinsky avec Sinfonietta 21, les *Cantates* de Bach avec l'Orchestra of the Age of Enlightenment, *Médée* de Charpentier (rôle de Jason) avec Les Arts Florissants en France, au Portugal et aux États-Unis. Il travaille régulièrement avec the English Concert (arias de Handel et Arne au King's Lynn Festival,

The Fairy Queen à Lisbonne, Dioclesian, Timon of Athens, Bonducca, *King Arthur* en Allemagne, en Argentine et en Finlande). Parmi ses prestations les plus récentes, notons *King Arthur* avec John Eliot Gardiner, les *Chandos Anthems* de Handel au Festival de Bruges, la *Messe du Couronnement* de Mozart et les *Cantates* de Bach avec l'Amsterdam Baroque Orchestra dirigé par Ton Koopman. Cette saison, il chante *The Fairy Queen* de Purcell avec le Gabrieli Consort, *Canticles and Folk Songs* de Britten avec Musique Oblique au Festival de Normandie, *l'Indian Queen* de Purcell au Barbican Centre de Londres et à la Cité de la Musique avec the Academy of Ancient Music, la Passion selon Saint-Jean de Bach avec le Brandenburg Consort et le King's College

Choir de Cambridge, le rôle d'Hippolyte dans la nouvelle production d'*Hippolyte et Aricie* à Paris, Nice, Caen, Montpellier et à la Brooklyn Academy of Music de New York avec William Christie et Les Arts Florissants.

Iain Paton

a débuté ses études musicales à la Royal School of Music and Drama avec Neilson Taylor, puis à Londres avec David Keren. Il est lauréat de la première édition du prix Eric Verdier à Glyndebourne. On peut noter sa participation au Festival de Glyndebourne, notamment dans les rôles de Glassmaker (*Capriccio*, *Death in Venice*) et de Don Curzio (*Le Mariage de Figaro*). Il a également effectué des tournées avec le Really Useful Group (*Requiem* de Lloyd Weber) en Australie, Nouvelle-Zélande et Norvège. Il

se produit aussi avec le Scottish Early Music Consort. Iain Paton a chanté dans *A Faust Symphony* de Liszt, sous la direction de Nicholas Braithwaite, et a fait ses débuts avec le Scottish Opera dans l'opéra de Judith Weir *The Vanishing Bridegroom*, qu'il a également interprété à Covent Garden et pour la télévision. Pendant la saison 1992/93, il a incarné Pedrillo (*Die Entführung aus dem Serail*), Janek (*The Makropoulos Case*), puis en 1994 Vanya (*Katya Kabanova*), Shepherd (*Tristan and Isolde*). Durant l'été 1994, il a chanté le rôle de Renzo dans *A little Green Bird* de Jonathan Dove, puis en 1995 dans *King Arthur* de Purcell avec Les Arts Florissants, avec qui il a également chanté le rôle de Pedrillo dans *Die Entführung aus dem Serail* en 1995.

François Piolino

Après avoir obtenu un Diplôme d'enseignement du Chant au Conservatoire de Musique de Lausanne, il se rend à Londres, où il étudie à la Guildhall School of Music and Drama. Revenu sur le continent, il obtient, au Conservatoire de Paris, un Premier prix d'interprétation de musique Vocale Ancienne. C'est lors de son séjour à Londres qu'il rencontre William Christie, qui lui demande de se joindre aux Arts Florissants. Avec eux, il a participé à de très nombreuses productions : *Didon et Énée* de Purcell, les *Grands Motets* de M. R. Delalande, ou des œuvres de Marc-Antoine Charpentier. Cette saison, il a débuté au Palais Garnier dans le rôle de Tisiphone d'*Hippolyte & Aricie* de Jean-Philippe Rameau. Avec

d'autres chefs, il se consacre à un répertoire plus récent : c'est ainsi qu'on a pu l'entendre dans *Les Sept Dernières paroles du Christ en Croix* de C. Franck, le *Spanisches Liederbuch* de R. Schumann ou les *Liebeslieder-Wälzer* de J. Brahms. À l'étranger, François Piolino a travaillé avec le Tölzer Knabenchor, sous la direction de son chef G. Schmidt-Gaden ou de Nikolaus Harnoncourt (lors de l'enregistrement de l'intégrale des cantates de J. S. Bach).

Nathan Berg,

né au Saskatchewan, au Canada, poursuit des études de chant à l'Université de Western Ontario, à l'Aspen Opera Theatre Center, à la Maîtrise nationale de Versailles, à la Banff School of Fine Arts puis à la Guildhall School of Music and Drama. Il étudie actuellement à Londres auprès de

Vera Rozsa. Il excelle dans les récitals de Lieder et donne de nombreux concerts dans la plupart des grands lieux musicaux (Pollock House, Blackheath Concert Halls, Wigmore Hall, Harrogate International Festival, Three Choirs Festival). Il est par ailleurs lauréat de plusieurs concours (Médaille d'or de chant à la Guildhall, prix Kathleen Ferrier...). Il travaille avec des chefs renommés comme William Christie, Kurt Masur, Sir Colin Davis, Philippe Herreweghe, Roger Norrington, René Jacobs, Esa-Pekka Salonen, etc. Il a chanté récemment dans *Hippolyte et Aricie* de Rameau avec Les Arts Florissants et William Christie (en tournée à Paris, Montpellier, Caen, Vienne, New York). Parmi ses projets, citons les rôles de Masetto et Leporello

dans une nouvelle production de *Don Giovanni* mise en scène par Peter Brook, sous la direction de Claudio Abbado, *Zoroastre* de Rameau avec Les Arts Florissants, la *Messe en la bémol* de Schubert avec les BBC Proms et le BBC Symphony Orchestra sous la direction de Bela Klavec, et *Le Messie* de Handel en Allemagne et en France avec le RIAS Berlin Chamber Choir.

Alan Ewing, né en Irlande, débute la musique à l'Université d'East Anglia, puis étudie à la Guildhall School of Music and Drama de 1982 à 1986. Il fait ses débuts professionnels avec des spécialistes des musiques Renaissance et baroque, notamment avec le Consort of Music, avec qui il effectue des tournées aux États-Unis, en Australie, au Japon, en

Israël et en Europe. Depuis 1991, il a étendu son répertoire et a chanté de nombreux rôles classiques (Osmin au Buxton Festival, Claudius dans *Agrippina* de Handel, Sparafucile dans *Rigoletto* pour Opera Northern Ireland...). Au cours de l'été 1993, il fait ses débuts à Covent Garden dans les rôles de Schwarz (*Die Meistersinger*) et du deuxième homme d'armes dans *La Flûte Enchantée*. En 1994/95, il a chanté les rôles de Ceprano (*Rigoletto*) pour l'English National Opera, Zaccaria (*Nabucco*), Bonzo (*Madame Butterfly*) à l'Opéra du Rhin de Strasbourg et Ferrando (*Il Trovatore*) pour l'Opéra de Dublin. En octobre 1995, il reprend la production de Covent Garden *Die Meistersinger* au Teatro Regio, chante le rôle d'Osmin

(*L'Enlèvement au Sérail*) avec Les Arts Florissants, incarne Rocco dans *Fidelio* avec Opera Northern Ireland et Sam (*Un Ballo in Maschera*) à Marseille. Fin 1996, il a chanté le rôle de Polyphemus dans *Acis et Galatée* de Handel, avec Les Arts Florissants, en tournée en France et en Amérique du Nord.

Matthieu Lécroart chante dès l'âge de 10 ans dans une Maîtrise d'Ile-de-France. Après divers professeurs de chant, il rencontre Christiane Eda-Pierre et entre dans sa classe au CNSM de Paris en 1992. Il interprète les rôles d'Eugène Onéguine dans l'opéra de Tchaïkowsky (1994) et de Léandre dans *L'Amour des Trois Oranges* de Prokofiev (1995). Il remporte son premier prix de chant en 1997. En octobre 1994, dans le cadre du Festival d'Ambronay, il chante

le rôle d'Achis dans *David & Jonathas* de Charpentier, dirigé par William Christie. Il aborde le rôle-titre d'*Orfeo* de Monteverdi à Lyon en avril 1995, avec Le Concert de l'Hostel-Dieu. Il se produit également en récital, où il accorde une grande part à la mélodie française, en oratorio (Carissimi, Haydn, Puccini) et participe à plusieurs créations contemporaines. Il interprète également le rôle de la Deuxième Parque dans *Hippolyte & Aricie* de Rameau avec Les Arts Florissants et William Christie. Il a récemment incarné Ali dans *Zémire et Azor* de Grétry, au Printemps des Arts de Nantes.

Les Fragments Réunis, créés en 1995, est un ensemble chorégraphique conçu et dirigé par cinq interprètes et chorégraphes : Françoise Denieau,

Marc Leclercq, Nick Nguyễn, Natalie Van Parys et Ana Yepes. C'est au sein de la compagnie Ris & Danceries et auprès de sa fondatrice Francine Lancelot qu'est née cette collaboration, riche d'expériences communes, telles *Atys*, *Les Indes Galantes*, *Bal à la Cour de Louis XIV*, *Temporere et Mesura...* À travers l'éventail de ses activités dans le domaine des danses des XVII^e et XVIII^e siècles (créations chorégraphiques, enseignement, travaux de recherche), l'objectif des Fragments Réunis est de transmettre la richesse et la vitalité créatrice d'un répertoire chorégraphique dont le style et la technique sont à l'origine du ballet français. Une ouverture aux expressions contemporaines permet par ailleurs à l'ensemble de diversifier ses échanges artistiques. Depuis sa création, l'ensemble a

collaboré aux productions de *King Arthur* (A. Yepes, T. Koopman, F. Negrin) à Londres et à La Haye, de *Didon & Énée* et *Pygmalion* (N. Van Parys, R. Terakado) à Tokyo, de *Labyrinthe* (M. Leclercq) aux Rencontres Internationales de Bagnolet et du *Voyage imaginaire* (F. Denieau, O. Schneebeli, O. Benezech) au Centre de Musique Baroque de Versailles.

Ana Yepes, née en Espagne, vit en France depuis dix ans. Diplômée du Conservatoire Supérieur de Musique de Madrid, elle suit des cours d'analyse et d'harmonie avec Nadia Boulanger à Paris et au Conservatoire de Fontainebleau, puis se spécialise en musique ancienne au Conservatoire Royal de La Haye. Elle

obtient le diplôme « Early Dance Teacher » de la Guildhall School of Music and Drama de Londres, un DEUG de danse à la Sorbonne (classe de Francine Lancelot), et suit des stages d'interprétation avec Shirley Wynne, Francine Lancelot, Barbara Sparti et Andrea Francalanci. En tant que chorégraphe, elle participe à des opéras, des créations, des comédies ou des pièces de théâtre : *Sémiramide* et *Comédies madrigalesques* (Mireille Laroche), *Les Indes Galantes*, *Fous des folies* et *Carmen* (Alfredo Arias), *El Gran Mercado del mundo* (Miguel Narros), *The Indian Queen* (Kate Brown), *King Arthur* (Francisco Negrin), *Hippolyte & Aricie* (Jean-Marie Villégier), et créée elle-même *Zarandanzas* ; elle collabore en tant qu'interprète et chorégraphe à des

structures telles que Hémiole, Le Trio Yepes, Ris & Danceries, Les Arts Florissants, la Compagnie de Théâtre Classique de Madrid, Andanzas (compagnie qu'elle a créée en Espagne), les Folies Bergères... Elle enseigne la danse baroque en France, en Espagne, en Grande-Bretagne, au Portugal, en Suisse, en Argentine et au Japon. Elle fait actuellement partie de l'ensemble chorégraphique Les Fragments Réunis.

Georges Keraghel aborde la danse tardivement par une formation diversifiée auprès de Daniel Franck (classique), Peter Goss, François Guilbard, Dominique Bagouet (contemporain) pendant trois ans avant de rejoindre, en 1988, la compagnie Ris & Danceries. Formé à la danse baroque par Francine Lancelot et Ana Yepes,

il participe à de nombreuses productions comme *Le Bourgeois Gentilhomme* et *Platée* (chorégraphies de François Raffinot), *The Fairy Queen*, *Atys* (chorégraphies de Béatrice Massin et Francine Lancelot), et *Les Indes Galantes* (chorégraphie de Ana Yepes). Il fait partie depuis 1994 de la compagnie Fêtes Galantes dirigée par Béatrice Massin (*Médée*, *Charpentier des Ténèbres*, *La Carte du Tendre*, *Water Music*...) et travaille régulièrement avec la compagnie Les Fragments Réunis sous la direction des chorégraphes Marc Leclercq et Ana Yepes.

Rebecca Saire

est l'interprète de nombreux rôles : May Edwards dans *The Ticket-of-Leave man* (Royal National Theatre), Laura dans *The Glass Managerie*, Susannah dans *Bedroom Farce*

(Redgrave Theatre, Farnham), Louise dans *Thunder in the Air* (Gate Theatre), Belinda/Clea dans *The Public Eye/Black Comedy* (Palace Theatre, Watford). Avec la Royal Shakespeare Company, elle a joué Madeline Bray dans *Nicholas Nickleby*, Ophelia dans *Hamlet*, Rachel dans *A Jovial Crew*, Audrey Walsingham dans *The School of Night*, Diana dans *All's Well That Ends Well* et Gwendolen dans *Travesties* (donné également au Savoy Theatre de Londres). Pour la télévision, elle a interprété Juliette dans *Roméo et Juliette*, Victoria dans *Love in a Cold Climate*, Julie dans *Starting Out*, Ruth dans *A.D.*, Amelia Sedley dans *Vanity Fair*, Theresa Nolan dans l'adaptation de P.D. James *Un certain goût pour la mort*, et Aline Hemmingway dans

Jeeves & Wooster. Rebecca a également interprété Cecily Nettleby dans le film *The Shooting Party*.

Philip Franks

Depuis ses études à l'Université d'Oxford, où il obtient son diplôme en 1978, Philip Franks a interprété de nombreux rôles : citons *Hamlet* pour la Royal Shakespeare Company, le Prince dans *Schippel the Plumber* (Greenwich), Orphuls dans *The Europeans* pour la Wrestling School (à Greenwich et en tournée), Algernon dans *The Importance of Being Earnest* (Birmingham et Old Vic), et plus récemment Jacques Roux dans *The Marat/Sade* au Royal National Theatre. À la télévision, il a joué les rôles de Tom Pinch dans *Martin Chuzzlewit*, adapté pour la BBC, God dans *The Green Man*, Charlie dans

The Darling Buds of May, Giles Dutton dans *Pie in the Sky* et *Patsy's Father* dans *Absolutely Fabulous*. Philip Franks a également mis en scène de nombreuses pièces, comme *The Cocktail Party* (Festival d'Edimbourg), *Rebecca* (Royal Lyceum, Edimbourg), *Hamlet* (Greenwich et tournée), *Macbeth* (Sheffield Crucible) et *The Duchess of Malfi* (Greenwich, West End). Avec Les Arts Florissants, il a également participé en 1995 à la tournée de *King Arthur* en Europe et aux États-Unis.

Jeremy Sams, né en 1957, poursuit ses études au Magdalene College de Cambridge, puis étudie le piano à la Guildhall School of Music and Drama. Il se produit alors fréquemment avec les Cambridge Buskers, tout en étant nommé assistant musical aux

opéras de Bruxelles et d'Ankara. Il a notamment mis en scène *Schippel the Plumber* et *Entertaining Mr Sloane* (Greenwich, Festival d'Edinburgh) ; *Wind in the Willows* (Tokyo) ; *Neville's Island* (Nottingham, West End) ; *Forty Years On* (West Yorkshire Playhouse) ; *Enjoy* (Nottingham Playhouse), *Wild Oats*, *Passion* (West Ends), *Marat/Sade* (Royal National Theatre). Jeremy Sams est également traducteur ; il a notamment traduit *Macbeth*, *La Bohème*, *The Magic Flute*, *Figaro's Wedding* et *La Force du Destin* (English National Opera) ; *Jonny strikes up*, *l'Étoile*, *Orpheus in the underworld*, *the Reluctant King* (Opera North) ; *Così fan Tutte* (English Touring Opera), *Leonce und Lena* (Sheffield) ; *The Rehearsal* (Almeida et West End) ; *The Park* (Old Vic et Royal Shakespeare

Company) ; *The Miser* et *Les Parents Terribles* (Royal National Theatre et Broadway) et *Beckett* (West End). Il a par ailleurs composé la musique de plus de 40 productions pour le théâtre et la télévision ; citons *Arcadia* (Royal National Opera, West End et Broadway) et *Persuasion* (BBC 2). Jeremy Sams est actuellement en train de traduire *Le Bourgeois Gentilhomme* pour le Nottingham Playhouse, et a récemment composé la musique du programme de la BBC *Have Your Cake*. Il traduit également *The Merry Widow* pour le Royal Opera, ainsi que *Variations Énigmatiques* de Eric Emmanuel Schmitt.

Les Arts Florissants

En 1979, William Christie fonde un ensemble vocal et instrumental qui emprunte son nom à

un petit opéra de Marc-Antoine Charpentier : *Les Arts Florissants*. Interprète d'œuvres souvent inédites des XVII^e et XVIII^e siècles, puisées dans les collections de la Bibliothèque Nationale de France, l'ensemble contribue à la redécouverte d'un vaste répertoire (Charpentier, Campra, Montéclair, Moulinié, Lambert, Bouzignac, Rossi...). Les Arts Florissants abordent rapidement le monde de l'opéra, notamment à l'Opéra du Rhin dans des mises en scène de Pierre Barrat avec *Dido and Aeneas* de Purcell, *Il Ballo Delle Ingrate* de Monteverdi (1983), *Anacréon* de Rameau et *Actéon* de Charpentier (1985). Ils connaissent la consécration avec *Atys* de Lully mis en scène par Jean-Marie Villégier (Grand Prix de la Critique 1987) à l'Opéra Comique, Caen, Montpellier,

Versailles, Firenze, New York et Madrid en 1987, 1989 et 1992. Jean-Marie Villégier met également en scène avec succès *Le Malade Imaginaire* de Molière/Marc-Antoine Charpentier (coproduction Théâtre du Châtelet, Théâtre de Caen, Opéra de Montpellier 1990), *La Fée Urgèle* de Duni/Favart (direction musicale Christophe Rousset, Opéra Comique 1991), *Médée* de Marc-Antoine Charpentier (coproduction Opéra Comique, Théâtre de Caen, Opéra du Rhin 1993, également présentée à Lisbonne et New York en 1994) et *Hippolyte et Aricie* de Rameau (coproduction Opéra National de Paris, Opéra de Nice, Opéra de Montpellier, Théâtre de Caen, Brooklyn Academy of Music 1996). Le festival d'Aix-en-Provence

invite régulièrement Les Arts Florissants pour des productions toujours très remarquées. Le Brooklyn Academy of Music de New York leur est également fidèle depuis 1989, soit pour des spectacles (*Atys* en 1989 et 1992, *Médée* en 1994, *Hippolyte et Aricie* en 1997), soit pour des festivals de concerts (1991, 1993, 1995).

clavecin, orgue,
direction
William Christie

flûtes à bec
Sébastien Marq
Michelle Tellier

flûte traversière
Serge Saïtta

hautbois
Pier-Luigi Fabretti
Machiko Ueno

basson
Claude Wassmer

trompettes
Per-Olov Lindeke
Gilles Rapin

**timbales et
percussions**
Marie-Ange Petit

violons
Hiro Kurosaki
Mihoko Kimura

violon et alto
Simon Heyerick

violoncelle
David Simpson

violone
Jonathan Cable

viole et lyrone
Erin Headley

basses de viole
Sylvie Moquet
Anne-Marie Lasla

théorbe
Elizabeth Kenny

technique
Joël Simon
régie générale
Jean-Marc Letang
régie plateau
Marc Gomez
régie lumières
Didier Panie
régie son

Cécile Leterme
Sophie Poyen
surtitrage