

cité de la musique

André Larquié

président

Brigitte Marger

directeur général

sommaire

introduction

vendredi 7 avril - 18h p. 4

Leçons de Ténèbres

Dominique Visse, direction

ensemble Clément Janequin

vendredi 7 avril - 20h p. 8

Passion selon saint Matthieu

Martin Gester, direction

le Parlement de Musique

samedi 8 avril - 16h30 p. 14

Alessandro Scarlatti

La Colpa, Il Pentimento, La Grazia

Rinaldo Alessandrini, direction

Concerto Italiano

samedi 8 avril - 20h p. 20

le Grand et Saint Samedi orthodoxe

Andreï Kotov, direction

Chœur Sirine de Moscou

dimanche 9 avril - 15h p. 28

petits motets français de Du Mont à Couperin

Béatrice Berstel, orgue, clavecin, direction musicale

étudiants du Conservatoire de Paris

dimanche 9 avril - 16h30 p. 33

traditions populaires de Pâques

Quatuor vocal sarde

Chœur Sirine de Moscou

glossaire p. 39

biographies p. 40

Contrairement à Noël, Pâques est une fête qui n'a jamais pu être reconvertie en fête profane : elle reste, pour les laïcs, une fête au sens improbable puisqu'aucune « fête du Printemps » n'a pris le relais de cette fête religieuse, à cause de la mobilité de sa date. En revanche, son importance religieuse a suscité – aussi bien pour les Occidentaux que les Orientaux – un vaste répertoire musical propre à chaque sensibilité religieuse.

Dans les **Pâques occidentales** (catholiques, romaines, puis réformées), l'importance du Vendredi saint s'accorde avec la commémoration de la souffrance du Christ sur la croix. C'est cette souffrance rédemptrice qui se trouve commentée dans chaque étape de la Passion : l'humiliation, la couronne d'épines, la flagellation, le portement de croix, les clous, l'éponge de vinaigre, le coup de lance... La musique d'inspiration catholique reflétera l'épreuve du Christ et l'affliction du peuple qui l'accompagne par l'incantation de formes données (*Miserere*, offices des ténèbres, séquence *Victimae paschali laudes*, passions, *Stabat mater*) et l'usage de figures rhétoriques dramatisant les genres paraliturgiques.

La **Pâque orthodoxe**, quant à elle, est tournée vers l'attente et la célébration du mystère de la Résurrection. Il n'y a pas, dans le monde orthodoxe, de processions de flagellants ou de pénitents, pas de stations dans les campagnes, ni de chemin de croix... Les offices du Grand Vendredi évoquent la descente du Christ aux enfers tandis que le peuple se joint à la piété du Noble Joseph et aux myrrhophores – les porteuses de parfum qui chantent « *O Christ montre-nous ta Résurrection* ». Dans l'office de la nuit pascale, on distribue à tous les fidèles un cierge qu'ils allument au chandelier à trois branches du célébrant avant d'engager une procession avec luminaires, croix et icônes. C'est l'annonce de la bonne nouvelle (« *Christos anesti* », en grec ; « *Christos voskress* » en russe ; « *Christ est ressuscité* ») qui marque l'explosion de la joie : les Portes royales de l'iconostase – la cloison peinte qui ferme le chœur de toute église orthodoxe – s'ouvrent alors pour laisser les fidèles communier avec l'espace sacré. L'essence de la Pâque orthodoxe consiste donc à proclamer la victoire du Christ sur la mort, d'où la somptuosité des polyphonies destinées à accompagner cette résurrection.

Christina Varady

vendredi

7 avril - 18h

amphithéâtre du musée

Roland de Lassus

Lamentatio prima primi diei

Tomas Luis de Victoria

Una hora

Amicus meus

Cristobalos de Morales

Qui consolabatur me

Roland de Lassus

Lamentatio secunda primi diei

Tomas Luis de Victoria

Tenebrae factae sunt

Animam meam dilectam

Cristobalos de Morales

Miserere nostri Deus

Roland de Lassus

Lamentatio tertia primi diei

Tomas Luis de Victoria

O vos omnes

Ecce quomodo moritur

Juan Vasquez

Libera me, Domine

durée : 1 heure

Dominique Visse, direction
ensemble Clément Janequin

les *Leçons de Ténèbres*

L'office de Ténèbres est l'un des plus émouvants de la semaine sainte. Il regroupe les offices des matines et des laudes chantés initialement durant les nuits des jeudi, vendredi et samedi saints, puis la veille de ces trois jours. Offices de deuil et de douleur, remémorant (par le choix des psaumes, des lectures, des antiennes et des répons) les souffrances de la passion de Jésus durant le *triduum sacrum* : celles du Jardin des Oliviers le jeudi, du jugement et du calvaire le vendredi, du sépulcre le samedi. L'habitude a été prise d'éteindre une à une toutes les lumières à mesure que les psaumes sont chantés, de sorte que la cérémonie se termine dans les ténèbres.

L'office solennel des matines est divisé en trois parties intitulées « nocturnes ». Chaque nocturne est composé principalement de la récitation de trois psaumes encadrés d'antiennes chantées et de la lecture de trois « leçons » tirées de l'Écriture ou des Pères de l'Église, précédées par la bénédiction et suivies par un répons. Les leçons du premier nocturne de l'office de Ténèbres sont tirées des *Lamentations de Jérémie* où le prophète, après la prise de Jérusalem en 587 avant J.-C., pleure sur la ruine de la ville, la destruction du temple et les crimes qui ont excité la colère de Dieu.

Les *Leçons de Ténèbres* ou *Lamentations de Jérémie* sont donc groupées par neuf (trois pour chacun des trois jours). Le choix des versets et la longueur des textes a varié au Moyen Âge et à la Renaissance et n'a définitivement été fixé que par le Concile de Trente (1545-1563). Roland de Lassus a ainsi composé deux cycles de *Lamentations*, l'un à cinq voix, l'autre à quatre voix, le premier reposant sur une version abrégée (celle qui prévaudra par la suite), le second sur une version longue des *Lamentations de Jérémie*. Celles-ci sont quoi qu'il en soit encadrées par une phrase introductive et conclues par un verset d'appel à la pénitence emprunté au livre d'Osée : « *Jérusalem, Jérusalem, reviens vers le Seigneur ton Dieu* ».

Le beau texte de Jérémie, émouvant et imagé, est composé en acrostiche alphabétique, c'est-à-dire

que les lettres initiales de chaque verset suivent l'ordre alphabétique hébreu. Cet ordre disparaît dans la traduction latine de la Vulgate, mais on a conservé l'habitude de faire précéder chaque verset en latin de la lettre hébraïque (*aleph, beth, etc.*).

D'abord récitées sur les formules mélodiques spécifiques du « *tonus lamentationum* », les Lamentations font l'objet de compositions polyphoniques dès le xv^e siècle, relayées au xvi^e siècle par celles des plus grands compositeurs : Morales, Victoria, Palestrina et Lassus.

Roland de Lassus

*Lamentations
du premier jour*

Considéré comme le compositeur le plus important de sa génération, Roland de Lassus (1532-1594) incarne l'art de la polyphonie franco-flamande à son apogée. S'il passe presque toute sa carrière à la cour de Bavière, ses nombreux voyages et la diffusion de ses innombrables motets lui assurent un rayonnement sans égal. On admire dans ses œuvres, comme dans le cycle des *Lamentations* à cinq voix, une grande perfection technique dans le contrepoint jointe à une attention soutenue au texte dont il sait traduire les images et les émotions. La référence au *tonus lamentationum* (en mode de *fā*) reste ici légère et apparaît surtout dans l'introduction. En revanche, la structure générale des pièces repose sur la variété des styles : les versets de Jérémie sont rendus dans une déclamation souvent verticale, favorisant une perception claire des paroles, tandis que les lettres hébraïques font l'objet d'un traitement plus mélismatique et contrapuntique, comme des lettrines enluminées décorant un texte sacré.

Cristobal de Morales

*Qui consolabatur me
Miserere nostri Deus*

Juan Vasquez

Libera me

Au siècle d'or, l'Espagne est une terre fertile en grands musiciens polyphonistes dont le style, souvent empreint d'une grande intensité expressive, rejoint celle des poètes et des peintres mystiques comme saint Jean de la Croix ou Le Greco. Ce sont souvent les textes de deuil et de contrition qui leur inspirent les pages les plus émouvantes, comme le *Miserere nostri Deus* à quatre voix et le *Qui consolabatur me* à cinq voix de Cristobal de Morales (1500-1553), considéré comme

le maître de l'école andalouse. Plutôt tourné vers la musique instrumentale, Juan Vasquez (1510-1560) publie néanmoins, à Séville en 1556, un monumental *Agenda defunctorum*, regroupant les offices de matines et laudes, une messe de *Requiem* et diverses pièces associées, comme le répons *Libera me*.

Tomas Luis de Victoria

Répons

de la Semaine Sainte

Tomas Luis de Victoria (1548-1611), le plus célèbre des polyphonistes espagnols, publie à Rome en 1585 un *Officium hebdomadae sanctae*, office pour la Semaine Sainte, comportant notamment neuf *Lamentations*, dix-huit répons et deux *Passions*. Les répons succédant aux *Lamentations* sont groupés par six : parmi ceux-ci, *Amicum meum* et *Una hora* font partie de l'office du jeudi saint, *Tenebrae factae sunt* et *Animam meam* de celui du vendredi saint, le célèbre *O vos omnes* (long-temps attribué à Morales) et *Ecce quomodo* à celui du samedi saint. Entièrement polyphoniques, leur structure en quatre parties (ABCB) avec reprise de la deuxième section après un épisode allégé à deux ou trois voix rappelle la structure initiale du répons grégorien où alternent le soliste et le chœur. Leur concision, leur expressivité austère et d'une sombre intensité, en font les bijoux d'un office centré sur la contemplation des douleurs de la Passion du Christ.

Fruits d'une époque foisonnante et troublée, ces œuvres sont emblématiques d'une théologie – qui réunit d'ailleurs catholiques et protestants – où la mort du Christ est l'événement capital de l'année liturgique, au-delà de l'espoir suscité par l'incarnation (les fêtes de Noël) et par la résurrection (celles de Pâques). C'est par sa double nature – humaine et divine – que Jésus peut à la fois assumer le péché et offrir à Dieu, par sa mort, une « satisfaction » à la hauteur de la faute. On comprend alors pourquoi les offices de la semaine sainte sont parés d'une telle beauté, à la fois pathétique et somptueuse.

Raphaëlle Legrand

vendredi

7 avril - 20h

salle des concerts

anonyme

Passion selon saint Matthieu

*Historia Vom Leiden Und Sterben Unsers Lieben Herrn Jesu
(Histoire de la Souffrance et de la Mort de notre Seigneur
Jésus)*

reconstitution d'après le manuscrit d'Uppsala (1667)

durée : 1 heure 15 minutes

Martin Gester, direction

François Piolino, ténor (l'Évangéliste)

Brigitte Vinson, mezzo-soprano (servante 1, la
femme de Pilate)

Virginie Landré, mezzo-soprano (servante 2)

Christophe Laporte, contre-ténor (Pierre)

Samuel Husser, ténor (Judas, Caïphe)

Dirk Snellings, basse (Jésus, Pilate)

le Parlement de Musique

Après le concert, Martin Gester et les membres du Parlement de Musique dédicaceront leurs dernières parutions discographiques en vente dans la rue musicale.

**Passion
selon saint Matthieu**

La copie de la *Passion d'Uppsala* est datée du 18 mars 1667. Elle se présente sous la forme très dense d'une tablature d'orgue de trente pages. Cette manière de noter la musique vocale (économique en matière de papier !) suscite bien des interrogations qui n'ont pas encore trouvé à ce jour toutes les réponses appropriées. Sans préjuger des usages particuliers des organistes, il faut considérer qu'à cette époque, les œuvres ne se présentaient quasiment jamais comme des partitions complètes mais sous la forme soit de parties séparées, soit de tablatures, ces dernières constituant, pour les initiés, le seul moyen de « voir » l'œuvre de manière globale. (...)

Cette *Passion* est destinée à un ensemble limité de musiciens : chœur à quatre voix (pour les *turbae*, l'exorde, la conclusion et le motet *Ecce quomodo*), un Évangéliste, le Christ, et les personnages habituels (Pierre, Pilate, Judas, Caïphe, les servantes, la femme de Pilate, deux faux témoins), trois ou quatre violes et basse continue. Ces effectifs représentent des exigences minimales pour une passion de cette époque, et peuvent s'exécuter avec peu de chanteurs.

En ce qui concerne la basse continue, le manuscrit n'indique pas sa distribution instrumentale : on utilisait évidemment l'orgue, sans doute le théorbe ainsi qu'une régale. Le manuscrit trahit cependant les interventions ponctuelles d'une basse de viole. Le choix des registres vocaux est conforme à des usages déjà éprouvés qui relèvent de la tradition (voix de basse pour le Christ, de ténor pour l'Évangéliste) et de la dimension rhétorique du choix des registres vocaux utilisés : soprano pour les servantes, alto pour Pierre, ténor pour Caïphe et Judas, basse pour Pilate, le gouverneur.

L'analyse de l'œuvre révèle, jusque dans le moindre détail, une parfaite identité de structure (choix et répartition des textes, notamment des textes et des mélodies de chorals, de l'*Agnus Dei* allemand (*Christe du Lamm Gottes*), des commentaires insérés, nombre et situation des *sinfoniae* instrumentales, etc.) avec les passions connues qui proviennent de Lunebourg,

en particulier celles de Christian Flor et de Friedrich Funcke. Si l'on considère – en dépit de profondes différences dans l'écriture musicale – l'existence de nombreux autres points communs ou d'autres similitudes, comme l'utilisation comme chez Flor de trois violes en plus des chanteurs, il ne fait guère de doute que cette passion provient de Lunebourg, ou, du moins, qu'elle a servi de modèle aux passions ultérieures pour l'organisation de ses parties constitutives (que Funcke ira jusqu'à numéroter).

Les premières exécutions de passions à Lunebourg remontent au cantorat de Michael Jacobi (1651-1663) à St-Jean. Or la première passion de Lunebourg qui ait été conservée est celle de Christian Flor, dont on connaît la date de composition (1667). Les études des musicologues ont fait découler la structure de la passion de David Funcke (après 1667) et celle d'une autre passion anonyme en provenance de Lunebourg, de celle de Christian Flor (1667), réputée la plus ancienne. La présente passion doit donc, plus encore que celle de Flor qui est sans doute plus récente, être considérée comme l'œuvre qui a servi de modèle à toutes les passions composées selon le même moule. Cependant, la *Passion d'Uppsala* se distingue considérablement des œuvres contemporaines ou plus tardives du même genre. En effet, ces dernières relèvent encore partiellement de la passion polyphonique telle que l'entendaient les compositeurs du XVI^e siècle : les récitatifs sont chantés selon les règles de la récitation liturgique, en plain-chant. Il en est ainsi de la passion attribuée à Friedrich Funcke (1642-1699), et de celle de Christian Flor (1626-1697). Dans la première, une « adaptation » que l'on a pu dater de 1689 prévoit de jouer une basse continue grossière sous le récit composée à la manière du plain-chant en usage. Quant à Flor, il reprend tout simplement le récit monodique non accompagné tel qu'il le trouve dans l'œuvre de Melchior Vulpus (la *Passion selon saint Matthieu* [1613] de celui-ci servait encore de modèle, y compris pour l'écriture des parties polyphoniques).

Les récitatifs de la *Passion d'Uppsala* sont d'une toute autre facture, et constituent une nouveauté considérable dans ce domaine. Ils relèvent du récitatif avec basse continue tel que le *stile moderno* l'a imposé en Allemagne dans d'autres domaines, tel aussi que Schütz l'a adopté hors du cadre des passions, dans la *Weihnachtshistorie* (1664). (...)

Par rapport aux passions de Funcke, de Flor, mais aussi par rapport à celles de Schütz et de Theile, le récitatif de la *Passion d'Uppsala* gagne en liberté, en expressivité, n'hésitant pas à souligner la proclamation de la parole par des procédés rhétoriques parfois saisissants (cf. par exemple les deux faux témoins qui « ânonnent » une leçon bien apprise). Surtout, s'il se conforme au ton général traditionnel (*fa*, parfois *re*) et contient quelques tournures mélodiques encore bien modales, il se dégage le plus possible des rigidités de la récitation liturgique, peu propice à l'expression au sens où l'entend un compositeur baroque, peu adaptée également à la composition avec basse continue (de ce point de vue, l'*Auferstehungshistorie* de Schütz, bien plus ancienne (1623) que la *Weihnachtshistorie*, représente une tentative d'hybridation assez particulière, bien plus réussie que celle de Funcke).

Mais la *Passion d'Uppsala* se distingue des autres œuvres connues par bien d'autres aspects : les *turbæ* (interventions des personnages collectifs, chantées par le *tutti*), sont courtes, percutantes, et ne comportent quasiment aucune des répétitions de texte fréquentes dans les autres passions. On pourrait trouver aussi de nombreux points communs dans le détail du traitement musical des chœurs, mais le compositeur anonyme va toujours au plus court, dans le sens d'un caractère dramatique accentué, peut-être appris à l'école des compositeurs italiens d'oratorios, voire d'opéras.

Les courtes « arias » sont composées soit sur des prières liturgiques de communion reprises par Luther, soit des citations des Écritures. Elles restent brèves et se limitent à l'énonciation expressive du texte.

Les chorals qui entraient dans la composition des passions étaient sans doute destinés, à l'origine, au chant d'assemblée. Il n'en est plus rien dans cette œuvre, où, à l'exception du chant « *Ist Dieser nicht* », le manuscrit mentionne clairement leur destination instrumentale : « *canto con 3 viole* ». La polyphonie dévolue au *consort* de viole, comme celle des *sinfoniae*, est d'ailleurs bien trop élaborée pour servir de simple accompagnement à un chant d'assemblée. Dans la plupart des passions contemporaines, le motet *Ecce quomodo*, avec son complément *In pace factus est*, était chanté dans la vieille version de Jacobus Handl (ou Gallus, 1550-1591), et n'était que mentionné dans les manuscrits, comme chez Funcke par exemple. Sans doute était-il exécuté par d'autres musiciens, par le chœur de l'école St-Jean à Lunebourg (J. S. Bach en fera partie plus tard). Dans la *Passion d'Uppsala*, les deux parties du motet sont soigneusement recopiées et semblent originales. Il est probable néanmoins qu'il s'agisse également d'un emprunt et que la première partie au moins soit due à la plume d'un autre compositeur, tant son style expressif est particulier et distinct de celui de la deuxième partie du motet.

L'utilisation des violes dans les *tutti* est également remarquable, parce que le compositeur prévoit des parties indépendantes de violes, composant ainsi une polyphonie à huit parties (avec la basse continue), centrée sur un registre intermédiaire-grave. Les *sinfoniae* – traditionnelles dans les passions de cette époque – ainsi que les parties de violes accompagnant les chorals sont d'une écriture particulièrement soignée.

Diverses indications du manuscrit laissent à penser que la passion était, à l'origine, divisée en plusieurs parties (Johann Theile divise la sienne en « actes »), dont l'exécution s'étalait sur deux jours : après le choral *O Lamm Gottes unschuldig* qui suit le chœur *Er ist des Todes schuldig*, le manuscrit prévoit de s'arrêter. Après la répétition de « *Lass ihn creützig* ! », il demande que l'on prenne le chœur final *Danck sei*

dem Herren... et avant le récitatif de l'évangéliste qui suit, le manuscrit indique « Début du 2^e jour ». D'autres indications tout aussi lapidaires indiquent une division plus élaborée ; malheureusement, celles-ci sont éparpillées et trop incomplètes pour que l'on puisse se faire une image très fidèle de la manière dont l'œuvre s'insérerait dans les offices.

Bien sûr, la *Passion d'Uppsala* soulève une question passionnante et agaçante à la fois : de qui est-elle ? Il n'est pas (encore ?) possible de répondre à cette question. De toute évidence, elle est l'œuvre d'un excellent compositeur.

Jean-Luc Gester

samedi

8 avril - 16h30

salle des concerts

Alessandro Scarlatti

*La Colpa, Il Pentimento, La Grazia - Oratorio per la
Passione di Nostro Signore Gesù Cristo
(Le Pêché, Le Repentir, La Grâce - Oratorio pour la
Passion de notre Seigneur Jésus Christ)*

livret du cardinal Pietro Ottoboni (1708)

Rinaldo Alessandrini, direction

Gemma Bertagnolli, soprano (la Grazia)

Elisabetta Scano, soprano (la Colpa)

Sara Mingardo, alto (il Pentimento)

Concerto Italiano

durée du concert : 1 heure 30 (entracte à la fin de la première partie)

Après le concert, Rinaldo Alessandrini et les membres de Concerto Italiano dédicaceront leurs dernières parutions discographiques en vente dans la rue musicale.

**Scarlatti
et l'oratorio romain**

La gloire d'Alessandro Scarlatti (1660-1725), qui fut immense de son vivant, a été pour la postérité éclipsée par celle de son fils Domenico (1685-1757) et ses quelques six cents *Sonates* pour le clavecin alors que, vers 1724, Sébastien de Brossard dans le *Catalogue* de sa collection qualifiait son œuvre « du plus excellent moderne », ajoutant que Scarlatti « passe dans toute l'Italie et même dans toute l'Europe pour le musicien le plus accompli qui ait fleuri sur la fin du dernier siècle et au commencement de celui-ci ». Dans les années 1770, Charles Burney pouvait encore se faire confirmer la grandeur du père auprès de son ancien élève, Hasse (« le plus grand harmoniste d'Italie, c'est-à-dire du monde »), et auprès d'un maître de l'école napolitaine, Jommelli (« ses compositions pour l'église, quoique peu connues, sont les meilleures choses qu'il eût écrites, et peut-être les meilleures du genre »). Son premier biographe contemporain, Edward J. Dent, rappelant son influence sur Händel, n'hésitait pas à comparer son art à celui du Tintoret... Jalon dans la lente réapparition de son œuvre, cet oratorio de 1708 pour la Semaine Sainte relève d'une grande tradition italienne, celle du *lamento* sur la Passion, variations affectives autour de l'expression de la douleur par l'usage de styles d'écriture, de figures, de modes de déclamation différents. Ici, les procédés typiquement baroques de l'antithèse et du contrepoint permettent de figurer les extrêmes de l'expression, tout en préservant – avec la rigueur du cadre – la noblesse de la manière.

Dès 1660, l'oratorio, qu'il soit en latin ou en italien, avait pris à Rome les allures d'une forme musicale de grande dimension, pour orchestre, solistes et chœur, et avait quitté de simples oratoires associés aux églises (lieux d'élévation spirituelle par la prière, la prédication et le culte des arts) pour les palais des princes de l'Eglise. Après Carissimi, Scarlatti, avec trente-huit partitions, en sera l'illustrateur le plus fécond, utilisant souvent les textes de ses différents patrons romains qui, comme les cardinaux Benedetto

Pamphili, Pietro Ottoboni (1667-1740) dans son palazzo della Cancelleria, ou le prince Ferdinando Ruspoli dans son palazzo Bonelli-Ruspoli, contribuaient à l'activité musicale romaine.

Dans une ville où l'opéra subissait régulièrement les foudres papales, l'oratorio occupait donc une place importante, notamment pendant les célébrations de la Semaine Sainte. Ainsi, en cette année 1708, deux oratorios furent-ils représentés entre le Mercredi et le Samedi Saints : celui de la *Passion* composé par Alessandro Scarlatti, chez le cardinal Ottoboni ; celui de la *Resurrezione* par Georg Friederich Händel, en Italie depuis 1706, chez le cardinal Ruspoli ; les deux prélats rivalisant l'un et l'autre pour s'attirer les bonnes grâces du pape Clément XI, grand amateur d'un genre dont l'âge d'or correspond à la vie même de Scarlatti. Trente ans plus tard, au début de 1740, juste avant la disparition du cardinal Ottoboni, le président De Brosses, dans ses *Lettres d'Italie* (chapitre XLI), témoignait encore de cette forme de mécénat :

« Je sors du palais de la Chancellerie dont je n'ai pas été fort content, non plus que de la visite que j'ai faite au cardinal Ottoboni, vice-chancelier et doyen du sacré collège, qui nous a fait un accueil assez froid, au lieu que nous nous attendions à en être reçu avec quelques démonstrations de caresses, puisqu'il est depuis longtemps Protecteur de la France. Il nous a reçu à peu près en ministre. J'ai pensé lui dire, pour le mettre à son aise, que nous n'avions ni affaire à lui, ni besoin de lui. Il est plaisant de voir messeigneurs les cardinaux prendre le titre fastueux de protecteurs des couronnes, à l'imitation sans doute de ces anciens Romains, chez qui les grandes familles s'attribuaient la protection de certaines provinces conquises. Mais ici, le cas n'est pas égal ; d'ailleurs, il y a un peu loin du sacré Consistoire à la République romaine. Ottoboni, ayant été fait cardinal par son oncle à l'âge de dix-sept ou dix-huit ans, se trouve doyen depuis assez longtemps ; il est vieux et cassé, fort décrédité

par ses mœurs, ayant toute sa vie été grand rufien [ruffian] et peu circonspect sur le décorum à cet égard. Il aime passionnément la musique et les arts ; il donnait encore cette année, chez lui, de grands concerts où l'on exécutait quelquefois des motets en langue vulgaire, de Benedetto Marcello, noble vénitien et fameux compositeur. (...) Il a fait construire chez lui, pour sa musique et son plaisir, une espèce de théâtre qui lui a coûté fort cher.

Le palais de la Chancellerie est triste, tant au dehors qu'au dedans ; les appartements m'ont paru sombres. L'intérieur de la cour est orné d'une belle colonnade antique et de quelques statues. Il y a de bonnes peintures dans les appartements, des paysages de Lucatelli, des tableaux de Trevisani, le seul bon peintre moderne qui vive de nos jours ; mais il est d'une vieillesse extrême, et ne travaille plus depuis de longues années. Une galerie assez bien ornée, et une bibliothèque considérable, qui faisait partie de celle de la reine de Suède, dont le surplus est au Vatican. Le Vatican a reçu le plus grand nombre des manuscrits, et la bibliothèque du palais de la Chancellerie, les deux tiers au moins des livres imprimés. On y trouve néanmoins beaucoup de manuscrits, outre une belle collection de médailles et de pierres gravées. Il reste aussi de la reine Christine plusieurs tentures de tapisseries et autres beaux meubles. »

Né dans une riche famille vénitienne, Pietro Ottoboni avait accompagné à Rome, dès son plus jeune âge, son grand-oncle Pietro qui devint pape en 1689 sous le titre d'Alexandre VIII et qui en fit un cardinal en 1690, puis le vice-chancelier de l'Eglise catholique. Ottoboni mettra, au service de sa passion musicale, des ressources énormes, entre académies, oratorios et opéras dont il écrivait les livrets. Il avait su attirer chez lui les meilleurs musiciens et exécutants de Rome ; entre 1690 et 1713, Corelli résidera par exemple dans son palais où il dirigeait ses concerts hebdomadaires.

Alessandro Scarlatti
La Colpa, Il Pentimento,
La Grazia

Selon la tradition romaine, *La Colpa, Il Pentimento, La Grazia* est en deux parties. L'esprit, et la lettre, des *Lamentations de Jérémie*, utilisées par l'Eglise pendant les leçons de ténèbres de la Semaine Sainte, nourrissent la première partie du livret, paraphrase des versets du prophète confiée à trois entités, le Péch^é, le Repentir et la Grâce, autour de l'image que dresse le premier verset : « Oh ! comme elle est assise solitaire, la ville qui avait abondance de population ! » Solitude de Sion qui est aussi celle de Jésus abandonné par ses disciples, analogue du drame du Calvaire ; Sion dont les plaintes débouchent sur un sentiment de confiance invincible en Dieu et de repentir profond... Dans la seconde partie, le livret paraphrase les *Impropria* de la liturgie médiévale, emprunts aux textes des psaumes et des prophètes, notamment le prophète Michée dont le réquisitoire de Yahvé rappelant ses bienfaits (« Mon peuple que t'ai-je fait ? / En quoi t'ai-je fatigué ? Réponds-moi ») sert de refrain aux reproches du crucifié envers l'ingratitude des hommes.

Le 4 avril 1708, à l'occasion de l'exécution de cet oratorio, l'architecte Filippo Juvarra décora la galerie qui précédait les appartements du cardinal Ottoboni et où avait lieu les concerts d'un immense crucifix, protagoniste muet du livret.

Le texte des Leçons du Vendredi Saint, intercalé entre les airs de la première partie, a été mis en musique par Scarlatti d'un manière particulièrement frappante. La voix, qui emprunte à la tradition grégorienne son sens de la mélodie infinie, entonne une psalmodie sur une libre invention mélodique aussi bien qu'harmonique au service des images déployées par le texte (*Come sola rimane l'infelice Sion non d'altro piena che di popolo infido empio e crudele...Le strade di Sion neglette sono...La figlia di Sion non ha più in volto l'usata maestà... Vide Sion rapirsi dalla nemica...*). Et l'émotion menant le chant est soulignée par une basse continue souvent notée *senza cembalo* (sans clavecin). Les airs eux-mêmes – au climat contrasté, vif et

rythmé (*Gerusalem pentita*), en forme de sicilienne mélancolique (*Spinta dal duolo*) ou d'adagio nostalgique (*Gerusalem non ha dove*), voire plaintif (*Mira signor deh*) – répondent, dans leur rapport aux instruments (violons et violoncelle notamment) à cet idéal « opératique » que Scarlatti proposait à son patron Ferdinand de Medici dans une lettre du 29 mai 1706 : « J'ai noté, au commencement de chaque air, le tempo auquel il faut l'exécuter ; et, aux endroits opportuns, les piano et forte des instruments, qui sont uniquement le clair-obscur et rendent charmant tout chant accompagné. »

La seconde partie de l'oratorio abandonne les images de la Jérusalem désolée, au profit de la vision du Jugement dernier, alors que les quatre trompettes et le trombone accompagnent les cordes et la voix de leurs fanfares (*Tromba, che d'ogni intorno...*). Le chœur final pour dix voix, qui retrouve l'esprit de la psalmodie et d'une procession solennelle, appartient à l'une des deux sources qui conservent la partition : la collection du conte Schönborn à Wesentheid, alors que le manuscrit conservé à la bibliothèque de Dresde en propose une version modifiée et plus courte.

Martine Kaufmann

samedi

8 avril - 20h

salle des concerts

le Grand et Saint Samedi orthodoxe

1. *Aujourd'hui la Grâce du Saint-Esprit nous a réunis*
Stichère* *demestvenny** à 3 voix ; chant pour la Fête des Rameaux ; début du XVIII^e siècle ; chœur d'hommes ; transcription paléographique : Maxime Brajnikov.

2. *Réjouis-toi et sois dans l'allégresse, Ville de Sion*
Stichère* partessien* de la 1^{ère} période ; XVII^e siècle ; chant pour la Fête des Rameaux ; chœur féminin.

3. *Poème sur la Séparation de l'Âme et du Corps*
Verset spirituel d'Ukraine occidentale ; chœur féminin.

4. *Deo Gratias*

Pour la Fête de Pâques ; chant vieux-romain* du VII^e siècle ; chœur féminin

5. *Vivait un jeune ermite, priant dans sa cellule.*

Verset spirituel de la Région de Smolensk ; trois voix d'hommes avec vielle à roue.

6. *Prokimenon du Lundi de la Semaine Sainte*

Chant *strotchny** à 3 voix du 7^e ton* ; chœur d'hommes ; transcription paléographique : Lada Kondrachkova.

7. *Venez, louons le vénérable Joseph*

Extrait de l'Office du Samedi Saint ; chant *znammeny** du XVI^e siècle avec récitant et bourdon ; chœur féminin ; transcription paléographique : Anatoly Konotop.

8. *Trisagion**

Chant *strotchny** du XVII^e siècle ; chœur d'hommes ; transcription paléographique : Lada Kondrachkova.

9. *Vers sur le Paradis resplendissant*

Verset spirituel de la région du Sud-Altai ; solo féminin ; adaptation : Valentina Guéorguievskaya.

10. *Vous tous, qui avez été baptisés en Christ*

Chant *strotchny** extrait du rite du baptême et de la liturgie du Samedi Saint ; chœur féminin ; transcription paléographique : Anatoly Konotop.

11. Prokiménon des Vêpres du Dimanche du Grand Carême*

Chant *strotchny** du 8^e ton* ; chœur d'hommes.

12. Que toute chair humaine se taise

Chant à deux voix du XVI^e siècle avec bourdon ; extrait de la liturgie eucharistique du Samedi Saint ; chœur d'hommes ; transcription paléographique : Anatoly Konotop.

13. Le Christ est ressuscité

Tropaire* principal de Pâques ; chant byzantin du XIV^e siècle avec bourdon ; chœur d'hommes ; transcription paléographique : Lada Kondrachkova.

14. Ta Résurrection, Christ Sauveur

Chant de la procession des Mâtines de Pâques ; chant *strotchny** à 3 voix du XVII^e siècle ; chœur d'hommes ; transcription paléographique : Lada Kondrachkova.

15. Ta Résurrection, Christ Sauveur

Chant de la procession des Mâtines de Pâques ; chant *znameny** du XVI^e siècle ; chœur féminin.

16. Ta Résurrection, Christ Sauveur

Chant de la procession des Mâtines de Pâques ; mélodie monastique du XVIII^e siècle ; motif usuel ; chœur mixte.

17. Le Christ est ressuscité

Tropaire* principal de Pâques ; mélodie monastique du XVIII^e siècle ; motif usuel ; chœur mixte.

pause

18. Le Grand et Saint Jour nous est arrivé

Verset spirituel du Temps pascal de la région de Briansk ; solo féminin.

19. Sur le Mont Sion

Verset spirituel du Temps pascal de Biélorussie ; région de Gomel ; chœur mixte.

20. *Le Christ est ressuscité*

Chant géorgien du XIII^e siècle ; chœur d'hommes.

21. *L'Ange clama à la Pleine de Grâce*

Hymne à la Mère de Dieu extraite de la 9^e ode* des Mâtines de Pâques ; chant à 3 voix ; chœur féminin ; compositeur : Vladimir Martynov.

22. *Le Christ et l'assemblée des Pauvres*

Verset spirituel de mendiants du XVIII^e siècle ; extrait des recueils *Bogoglassnik** ; chœur mixte.

23. *Le Christ est ressuscité*

Troisième* principal de Pâques ; chant serbe avec bourdon ; chœur d'hommes.

24. *Que Dieu ressuscite et ses ennemis seront dispersés*

Stichère* des Mâtines de Pâques ; chant partessien* du 5^e ton* de la Laure de la Trinité Saint-Serge ; chœur mixte.

25. *Allons vers la Résurrection*

Verset spirituel de la région de Briansk ; à partir du texte du Troisième* principal de Pâques ; chœur mixte ; transcription paléographique : Valentina Guéorguievskaya.

26. *Jérusalem Céleste*

Texte extrait de l'*Apocalypse de Jean* 21, 22 ; solistes et chœur mixte ; compositeur : Vladimir Martynov.

durée du concert : 2 heures

Andrei Kotov, direction

Chœur Sirine de Moscou

* Les astérisques renvoient au glossaire situé page 39

Après le concert, Andrei Kotov et les membres du chœur Sirine dédicaceront leurs dernières parutions discographiques en vente dans la rue musicale.

historique du chant religieux russe

En 988, le Grand Duc de Kiev, Vladimir, choisit de se faire baptiser au sein de l'Église byzantine. La toute jeune Église russe se dote d'un chant liturgique qui sera tout d'abord grec dans les villes et bulgare dans les campagnes (le clergé bulgare, parlant et chantant la liturgie en slavon depuis le ^v^e siècle). Ce chant évoluera très vite vers un style typiquement russe. La capacité naturelle du peuple russe à chanter, soutenu et renforcé par le chant byzantin, permettra la naissance du chant neumatique russe appelé *znamenny*^{*}, de *znamia* qui signifie « signe » ou « neume ».

du ^x^e au ^{xiv}^e siècle

On ne peut malheureusement pas donner une caractéristique précise du chant liturgique russe de cette époque, quant à son aspect sonore, car les manuscrits avec notations musicales du ^x^e au ^{xiv}^e siècle sont totalement indéchiffrables. On peut simplement constater que les mélodies, tout d'abord simples et répétitives, se compliquent peu à peu, le nombre de signes augmentant.

du ^{xv}^e au milieu du ^{xvii}^e siècle

Du début du ^{xv}^e au milieu du ^{xvii}^e siècle, s'étale une période qui résonne de mille aspects sonores différents du chant liturgique russe ; une évolution purement russe qui accompagne la prise d'indépendance religieuse vis-à-vis de Constantinople, conquise par les Turcs en 1453. Au cours du ^{xv}^e siècle, le chant *znamenny*^{*} se développe, le nombre de signe grandissant et leur sens se compliquant. Son style et son écriture évoluent pour former un système musical complet dans lequel chacun des huit tons ou modes du chant liturgique reçoit une expression distincte.

Les écoles de chant fleurissent à Moscou, à Novgorod et dans les grands monastères, proposant des interprétations différentes à partir du schéma musical écrit. Le *demestik* (« chantre ») doit savoir créer le chant, pour ainsi dire chanter autour des signes.

Au cours de la seconde moitié du ^{xvi}^e siècle, apparaît un nouveau style de chant dérivé du *znamenny*^{*} : le *poutevoy*^{*}, qui se différencie par une nouvelle écriture

neumatique et par une plus grande utilisation de syncofes et d'effets rythmiques. *Poutevoy** signifie littéralement « chant du chemin » ou « chant de la voie » ; il est possible que les premiers chants sous cette forme furent des chants de procession pour les grandes fêtes. L'utilisation de durées plus longues confère au *poutevoy** une forte impression de solennité.

Durant la même période apparaît le chant *demestvenny**. Il tient son nom de *demestik*, « chantré ». Sa différence fondamentale est sa non-appartenance au système des 8 tons ou modes. Utilisant encore plus de syncofes que le *poutevoy*, il emploie des notes très courtes et sa gamme est plus étendue. Le XVII^e siècle fut la période de gloire du *demestvenny*, le plus beau fruit de la musique liturgique russe.

C'est au milieu du XVI^e siècle qu'apparaît également la polyphonie contrapunctique dite *strotchny** (de *stroka* signifiant « ligne » et « broderie » à la fois). Dans le chant *strotchny**, le principe polyphonique ne va pas à l'encontre de la monodie. Au contraire, il la renforce et la rend plus dense.

Il faut noter que les premières polyphonies russes, apparues au XVI^e siècle, sont bien différentes de ce que l'on entend par polyphonies en Occident et surprennent par l'indépendance de leurs lignes mélodiques, par les frottements et les dissonances qu'elles contiennent.

du XVII^e au XXI^e siècle

Après la mort de Boris Godounov (suivie par le Temps des Troubles, l'invasion polonaise, une très forte influence occidentale, une centralisation accrue et la soumission totale de l'Eglise à l'Etat) intervient un important changement dans l'aspect musical mais surtout dans la transformation esthétique de l'art liturgique.

Depuis l'origine, dans le chant *znamenny**, la parole et le texte de la prière sont le point de départ et le but de la création artistique : une vocalisation du Verbe sacré, tournée vers Dieu.

Mais à la fin du XVII^e siècle, la conception occidentale, privilégiant l'effet psychologique produit par la musique

sur l'auditeur, s'impose dans l'Eglise russe.

Il en découlera de grands bouleversements et notamment le schisme des Vieux Croyants qui refusent toute influence occidentale et la soumission du spirituel au temporel. Peu à peu, le « parti occidental » l'emporte et Pierre I^{er} soumet l'Eglise russe, supprimant le Patriarcat et le remplaçant par un Synode, dirigé par un laïc nommé par l'empereur. S'ensuivra une longue période articulée autour de différents styles musicaux copiés sur la musique occidentale.

Avant d'aborder ces changements, il convient de compléter le tableau du xvii^e siècle. Outre ce que nous avons décrit plus haut, apparaissent trois types de mélodies différentes du *znammeny** : les chants de « Kiev », le chant « bulgare » et les mélodies dites « grecques ». Elles se caractérisent par leur simplicité rythmique et leur nature harmonique qui sous-entend une polyphonie.

Le triomphe du chant partessien* ou « chant par parties » s'étendra du xvii^e au xix^e siècle, avec tout d'abord une période polonaise ou polono-ukrainienne ; ainsi, vers la fin du xvii^e siècle, les chantres de la cour ainsi que ceux du Patriarche ont un répertoire composé majoritairement d'œuvres polyphoniques dans le style polonais. A l'opposé du chant monodique, le chant « à la polonaise » est d'essence harmonique et de structure verticale : la sonorité de l'accord prédomine au détriment du texte et du contenu. La musique n'est plus écrite en neumes mais en notation occidentale. A partir des années 1750, la mode à la cour change et s'ouvre une période italienne, dont le maître absolu sera le compositeur Dmitri Bortniansky né en 1751. C'est le règne du *concerto* à l'italienne, les chœurs sonnont comme un orgue ou les instruments d'un orchestre. La production d'œuvres pour l'Eglise de Bortniansky, réalisée par Tchaïkovski, représente dix épais volumes. En plus de cette immense production, Bortniansky, directeur de la Chapelle impériale, dirige un chœur qui sera l'un des meilleurs d'Europe ; il obtient d'ailleurs de l'Empereur le droit de censure

sur toutes les éditions de musique religieuse. Ce droit sera appliqué jusqu'en 1879, de façon très autoritaire, par les successeurs de Bortniansky.

Pour des raisons autant politiques que culturelles, en 1825, à la mort de Bortniansky, la mode change de nouveau. L'Allemagne devient le nouveau centre d'intérêt. S'ensuit la période allemande ou « période de Saint-Pétersbourg ». Alexei Lvov (1798-1870) prend la tête de la Chapelle impériale et la tourne vers l'Ecole allemande. Très autoritaire, Lvov, puis son successeur Bakhmetev, réalisent l'édition d'un « *obikhod* », (usuel imposé aux paroisses surtout celles de Moscou et St-Pétersbourg), comprenant un cycle liturgique complet. Ce qui pourrait sembler une bonne chose s'avère en fait catastrophique. Outre la relative qualité musicale de cet usuel, son usage se propage dans toute la Russie, les paroisses désirant « faire comme à la cour ». Ainsi, beaucoup de mélodies locales sont abandonnées et le système des huit tons est simplifié à l'extrême. Cet appauvrissement du répertoire liturgique porte encore ses fruits de nos jours, car la majorité des paroisses russes utilisent toujours cet usuel, pensant qu'il s'agit du « vrai » chant traditionnel russe, auquel il ne faut pas toucher « par respect » envers la tradition.

En 1879, après un procès retentissant, Tchaïkovski obtient du sénat l'autorisation de publier sa *Liturgie de St-Jean-Chrysostome*, à laquelle s'est opposé Bakhmetev, directeur de la Chapelle impériale. Cet incident est le signe de la fin du règne sans partage du goût musical pro-allemand et d'une nouvelle époque qui commence alors, celle du retour aux sources et de l'Ecole de Moscou.

Si l'initiateur en sera le Prince Vladimir Odoïevsky (1804-1869), ses principales figures musicales seront Stepan Smolensky (directeur de l'Ecole synodale de Moscou puis de la Chapelle impériale en 1901), Alexandre Kastalsky (né en 1856), puis Gretchaninov, Tchesnokov et Rachmaninov. Si Smolensky introduira l'étude des neumes à l'Ecole synodale de Moscou, les

idées de Kastalsky et ses compositions deviendront les principes de base de l'Ecole de Moscou.

Sur le plan musical, il s'agit d'un double retour aux sources. Religieuses d'abord, puisqu'il s'agit de travailler sur les mélodies des chants *znamenny**, *poutevoy** et *demestvenny**. Profanes ensuite, puisque le langage harmonique doit s'inspirer autant du folklore russe que de la « sonorité » du chant neumatique. De plus, l'accent est mis de nouveau sur la mise en valeur du texte liturgique.

L'approche de Kastalsky permet une redécouverte et une réévaluation de la création musicale russe pour l'Eglise. Le chef-d'œuvre en est sans doute les *Vêpres* de Sergueï Rachmaninov, basées sur des mélodies anciennes, pour la composition desquelles Rachmaninov s'adressera plus de soixante fois à Kastalsky afin de résoudre certaines difficultés.

le xx^e siècle

Même si le xx^e siècle voit encore de nombreuses compositions des partisans du style allemand de Saint-Pétersbourg, il sera marqué par un immense travail de redécouverte des racines du chant religieux russe initié par l'Ecole de Moscou. De nombreux musicologues, chanteurs, chef de chœurs et compositeurs consacrent désormais l'essentiel de leur activité à la remise en valeur de ce répertoire, à l'étude approfondie de son interprétation et à la création d'œuvres nouvelles respectant les principes de base du chant ancien, principes à retrouver non dans la production des xviii^e et xix^e siècles mais bien avant. Parmi eux, Vladimir Martynov, dont les compositions religieuses sont un magnifique et émouvant témoignage de la toujours vivante création musicale orthodoxe russe.

Patrick Belargent

d'après l'article d'Ivan Drobot paru dans *Le Messager Orthodoxe* n°104

dimanche

9 avril - 15h

amphithéâtre du musée

Joseph Valette de Montigny

Regina cæli lætare, motet pour soprano et basse continue

Jean-Baptiste Lully

Regina cæli lætare, motet pour deux sopranos, baryton et basse continue

François Couperin

Victoria Christo resurgenti, motet pour deux sopranos et basse continue

Nicolas Bernier

Salve Regina, motet pour deux sopranos et basse continue

Jean-Baptiste Sénallié

Sonate, pour violon et basse continue

Jean-François de Lallouette

Regina cæli lætare, antienne pour deux sopranos, baryton et basse continue

Henri Du Mont

Surrexit pastor bonus, Alleluia hæc dies, motets pour soprano, baryton, violon et basse continue

François Couperin

Regina cæli lætare, motet pour 2 sopranos et basse continue

Nicolas Bernier

Ave Regina, motet pour deux sopranos, un baryton et basse continue

durée : 55 minutes

Béatrice Berstel, orgue, clavecin, direction musicale
étudiants du Conservatoire de Paris :

Hyon Lee, Hanna Bayodi, sopranos

Bernard Arrieta, baryton

Guillaume Humbrecht, violon

Sébastien Obrecht, violoncelle

Marie Langlet, théorbe

**panorama du petit
motet français
de Du Mont à
Couperin**

Au temps de Louis XIV, trois motets étaient habituellement chantés durant la messe du roi, un « grand » et deux « petits ». Voici comment Pierre Perrin, auteur d'un précieux recueil de textes de motets, les *Cantica pro Capella Regis* (Ballard, 1665) décrit leur insertion durant l'office :

« Pour la Messe du Roy, où l'on en chante d'ordinaire trois, un grand, un petit pour l'élévation et un Domine salvum fac Regem. J'ay fait les grands de telle longueur, qu'ils peuvent tenir un quart d'heure [...] et occuper le commencement de la Messe jusqu'à l'élévation. Ceux de l'élévation sont plus petits et peuvent tenir jusqu'à la Post-Communion, que commence le Domine. »

Ces pièces n'interrompaient donc pas le déroulement de l'office et l'on peut dire qu'elles s'y superposaient. La distinction que l'on a coutume de faire de nos jours entre « petit » et « grand » motet n'avait pas lieu à l'époque où l'on désignait par le terme générique de « motet » l'ensemble de ces œuvres. Seule, la notion de l'effectif les distinguait : les grands motets étaient écrits pour solistes, chœur et orchestre, à la différence des petits, destinés à un groupe de un à quatre solistes, accompagnés par la basse continue et, le cas échéant, par un ou deux dessus instrumentaux. D'un point de vue stylistique, le grand motet se caractérisait par un aspect grandiose et majestueux, au contraire du petit, plus intimiste et moins démonstratif, où les compositeurs se montraient plus sensibles au pouvoir expressif de la musique, mise au service du texte.

Henry Du Mont
Alleluia haec dies

C'est Henry Du Mont (1610-1684) qui, le premier, publia en France un livre de petits motets pour deux et trois voix et basse continue, les *Cantica sacra* (1652). Il nous a laissé un ensemble important de petits motets, publiés entre cette date et 1681. Certains se caractérisent par une écriture en dialogue, Du Mont se montrant par là proche du motet dramatique, tel qu'il le pratiqua dans son *Dialogus de anima* à l'imitation des compositeurs italiens (et notamment de Carissimi),

préfigurant ainsi les histoires sacrées de Charpentier. En revanche, les motets de 1681 sont plus proches de la facture française de ses contemporains, bien que les motets en dialogue ne soient pas absents. L'*Hæc dies* illustre cette technique d'écriture en dialogue qui contraste avec l'*Alleluia* qui l'encadre où les deux voix évoluent simultanément.

Jean-Baptiste Lully

Regina cæli lætare

Jean-Baptiste Lully (1632-1687) est principalement connu en tant que compositeur d'opéra. Bien que n'ayant jamais occupé de fonction officielle à la Chapelle royale, il composa néanmoins des motets – grands et petits – entre 1664 (où il donna son fameux *Miserere*) et sa mort en 1687. Contrairement à ses grands motets, les petits motets du Florentin se caractérisent par une écriture intimiste et suave où il s'attache à décrire le poème, composant ainsi des œuvres répondant aux normes énoncées par Perrin dans ses *Cantica pro Capella Regis*. Son *Regina cæli lætare* en atteste : un *alleluia*, joyeux et alerte, alterne avec des sections de caractère contrasté, comme, par exemple, les abondantes vocalises sur le mot « *resurrexit* » ou les merveilleuses dissonances expressives sur « *ora pro nobis* ».

Jean-François Lallouette

Regina cæli lætare

Jean-François Lallouette (1651-1728) fut élève de Lully dont il devint le secrétaire. Pour avoir proclamé sa collaboration à l'*Isis* de son maître, ce dernier l'évinça. Après un bref séjour à la cour de Savoie (1678-79), Lallouette occupa divers postes dans des églises ou cathédrales, ce qui l'amena, bien entendu, à composer des motets. Il ne nous reste qu'un de ses quarante grands motets ainsi que deux livres de petits motets imprimés en 1726 et 1730. Il est intéressant d'entendre le *Regina cæli lætare* de Lallouette et de le comparer à celui de Lully. On remarque des procédés identiques dans les deux motets, Lallouette s'attachant, comme son prédécesseur, à différencier les diverses sections de l'antienne. Ainsi, un gai *alleluia* sépare les différents mouvements où il emploie des

procédés d'écriture comparables, tels que les vocalises sur les mots « *lætare* » et « *resurrexit* », mais également les retards expressifs sur « *ora pro nobis* », l'élève se souvenant des leçons de son maître.

l'évolution au XVIII^e siècle

Avec le XVIII^e siècle, la musique religieuse connut une « sécularisation » certaine, illustrée, entre autre, par les fameux offices de Ténèbres où le « tout Paris » se pressait pour entendre les meilleures voix de l'époque. Le cerf de la Viéville se fait écho de ces offices :

« On les paye [les artistes] pour exécuter les Motets les plus pieux & les plus solennels ! Nous faisons mieux depuis quelques années : on loue les Actrices, qui, derrière un rideau qu'elles tirent de tems en tems, pour sourire à des Auditeurs de leurs amis, chantent une leçon le Vendredi Saint, ou un Motet à voix seule le jour de Pâques. On va les entendre à un Couvent marqué, en leur honneur, le prix que l'on donneroit à la porte de l'Opéra, se donne pour la chaise à l'Eglise. On reconnoit Urgande & Arcabonne, on bat des mains (j'en ai vu battre à Ténèbres, à l'Assomption, je ne me souvient pas si c'étoit pour la Moreau ou pour Madame Cheret) & ces Spectacles remplacent ceux qui cessent durant cette quinzaine. »

(Comparaison de la musique italienne et de la musique française, III, p. 162)

Joseph Valette de Montigny

Regina cæli lætare

Nicolas Bernier

Salve Regina,

Ave Regina

Tandis que les motets de Joseph Valette de Montigny (1665-1738) demeurent proches de la première époque du petit motet, comme le révèle son *Regina cæli* où il fait appel à des procédés d'écriture déjà employés, entre autres, par Lully et Lallouette (on observera toutefois l'emploi de chromatismes sur « *ora pro nobis* »), ceux de Nicolas Bernier (1665-1734) montrent un habile compromis entre les musiques française et italienne, avec l'emploi de vocalises simples et de motifs introductifs discrètement italianisants. On remarquera également une influence certaine de la cantate (dont Bernier fut un compositeur fécond) avec la découpe des motets

en sections clairement définies et contrastées. Toutefois, la virtuosité vocale n'existe pas au détriment de l'expression, bien au contraire ! Les mesures qui ouvrent son *Ave regina caelorum* ou encore le magnifique « *o clemens, o pia* » par lequel se conclut son *Salve regina* en sont de poignants témoignages.

François Couperin

*Victoria Christo resurgenti,
Regina caeli laetare*

François Couperin (1668-1733), l'auteur des *Goûts réunis*, réalisa quant à lui une fusion plus intime encore des styles français et italien. Les phrases courtes, ponctuées régulièrement de cadences parfaites, les rythmes de danse sont autant de marques du style français, tempéré par la très grande expressivité de la musique au service du texte qui font de ces motets de véritables petites scènes dramatiques, colorées de brusques vocalises, de modulations et de chromatismes (marques de l'influence italienne). Couperin combine avec le plus grand bonheur ces divers procédés d'écriture au sein d'un même motet, qui donnent à entendre une magnifique et très élégante synthèse de ces deux styles, où la virtuosité sait toutefois demeurer au service de l'expression musicale. On ne manquera pas de remarquer le fossé qui sépare le *Regina caeli laetare* de Lully, par exemple, et celui de Couperin. Bien entendu, certaines caractéristiques, telles que les vocalises de la première section ou celles sur « *resurrexit* » demeurent, mais que de différences pour si peu de ressemblances ! Toute la première section fait entendre des imitations incessantes entre les deux solistes, tandis que les mots « *Quia quem meruisti portare* » sont en style récitatif. Couperin ne fait entendre qu'à une reprise de touchantes dissonances sur « *ora pro nobis* » qu'il superpose, dans le reste de la section, à l'*alleluia*, mettant ainsi l'accent sur la joie de la résurrection, tout comme il le fera dans son motet *Victoria Christo* (sur une poésie néo-latine de Pierre Portes) qui se caractérise par une écriture plus virtuose, principalement lors des premières mesures.

Nathalie Berton (CMBV)

dimanche

9 avril - 16h30

salle des concerts

traditions populaires de Pâques

chants sacrés (canti sacri)

Su Perdonu

Miserere (voir traduction)

Credo

Gosos N.S. de su Rosariu

Sa novena

Sanctus

durée : 25 minutes

chants profanes (canti profani)

S'estudiantina

Sa pastorina

S'amorada

Ottava trista

durée : 16 minutes

Su cuncordu 'e su Rosariu :

Roberto Iriu, contralto

Antonio Migheli, ténor

Mario Corona, baryton

Giovanni Ardu, basse

entracte

1. Le Grand et Saint Jour nous est arrivé

Verset spirituel du Temps pascal de la région de Briansk ;
solo féminin.

2. Sur le Mont Sion

Verset spirituel du Temps pascal de Biélorussie, région de
Gomel ; chœur mixte.

3. A travers un large champ

Verset spirituel de Biélorussie, région de Gomel ; chœur féminin.

4. Ainsi vivait un jeune ermite

Verset spirituel de la région de Smolensk ; trois voix
d'hommes avec vielle à roue.

5. Le Christ est ressuscité

Troisième* principal de Pâques ; chant serbe avec bourdon ;
chœur d'hommes.

6. Vers sur le Paradis resplendissant

Chant spirituel de la région du Sud-Altai ; solo féminin ; adap-
tation : Valentina Guéorguievskaya.

7. Le Christ et l'assemblée des Pauvres

Verset spirituel de mendiants du XVIII^e siècle ; extrait des
recueils *Bogoglassnik* ; chœur mixte.

8. Et Dieu créa le Soleil, le Ciel et la Terre

Verset spirituel d'Ukraine, région de Kmelnitski ; chœur mixte ;
adaptation : Valentina Guéorguievskaya

9. Allons vers la Résurrection

Verset spirituel de la région de Briansk ; à partir du texte du
Troisième* de Pâques ; chœur mixte ; transcription paléogra-
phique : Valentina Guéorguievskaya.

10. Béatitudes

Texte des Béatitudes ; solistes et chœur mixte ; compo-
siteur : Vladimir Martynov.

11. Le Christ est ressuscité

Troisième* principal de Pâques ; mélodie monastique du XVIII^e
siècle ; motif usuel ; chœur mixte.

12. Maison remplie de Grâce

Verset spirituel d'Ukraine du XIX^e siècle ; chanté juste avant
de se séparer tout à la fin des assemblées qui réunissaient les
fidèles après les offices des grandes Fêtes ; chœur mixte.

durée : 50 minutes

Andrei Kotov, direction
Chœur Sirine de Moscou

**Quatuor vocal sarde
Su cuncordu 'e su
Rosariu
(Santulussurgiu)**

Les plus anciennes confréries sardes remontent au xv^e siècle et ont su garder de splendides traditions musicales polyphoniques : il s'agit de chants exécutés sans le secours d'une écriture textuelle et musicale. Le répertoire, en latin ou en sarde, est surtout lié au cycle de Pâques (chants exécutés durant les grandes processions rituelles de la Semaine sainte), mais il comprend également des chants relevant de la liturgie et de la messe, et enfin quelques pièces profanes que les chanteurs-confrères aiment chanter en compagnie.

Les confréries en Sardaigne doivent être considérées comme de véritables *scholae cantorum* : on y apprend à chanter, c'est-à-dire non seulement à mémoriser des chants, mais aussi à bien les exécuter, dans un style strictement local et sous la conduite exclusive des confrères-chanteurs les plus expérimentés. Mais, dans la mesure où la pratique chorale ne peut se dissocier de la pratique sociale, les confréries sont aussi un lieu où les hommes apprennent à vivre ensemble. De sorte qu'au-delà de leur dimension religieuse, elles peuvent – et doivent – être vues comme de petits conservatoires de musique et de vie populaires qui autrefois étaient fréquentés par la quasi totalité des gens du pays (jeunes et vieux).

En dépit d'une modernité qui rend leur survie difficile, ces confréries restent encore bien présentes aujourd'hui dans quelques *paesi* (villages) de Sardaigne, et ce caractère « vivant » donne d'ailleurs l'exacte mesure de la qualité de la musique qui s'y pratique.

Situé au centre-ouest de la Sardaigne, en région de petite montagne, Santulussurgiu, un bourg comprenant quelque 3.000 habitants, a conservé, au sein de la confrérie du Rosaire, des traditions vocales et polyphoniques d'une très grande beauté.

Liées à la Semaine sainte et exécutées notamment à l'arrêt (mais durant les grandes processions du Vendredi saint), les pièces principales, qui peuvent être considérées comme de véritables chefs-d'œuvre de la musique sarde et que chantent à la perfection les confrères du Rosaire, sont : la *Novena de sette*

dolores (la neuvaine des sept douleurs), forme sarde du *Stabat Mater*, adressée à la vierge et traduisant la souffrance de la mère de Jésus qui a perdu son fils ; et le *Miserere* [Psaume 50], le plus connu de tous les psaumes, qui est une demande de miséricorde et de pitié adressée à Dieu (voir traduction).

La technique du chant polyphonique de Santulussurgiu est celle du *falsobordone* (faux-bourdon) : une polyphonie procédant essentiellement par enchaînement d'accords parallèles réalisés par les quatre voix constitutives du « *cuncordu* », c'est-à-dire du chœur.

Le *cuncordu* lui-même, qui est toujours à quatre parties, se compose d'un *bassu*, d'une *contra* (en général à la quinte supérieure du *bassu*), d'une *boghe* (portant le *cantus firmus*) et d'un *contralto* qui est la voix la plus aiguë du chœur – d'une qualité exceptionnelle à Santulussurgiu. Le *contralto* se « cale » toujours à la tierce supérieure de la *boghe*. L'ensemble doit être équilibré, c'est-à-dire que le *cuncordu* doit fonctionner comme un ensemble bien accordé et totalement homogène, notamment sur le plan du timbre.

Dans les chants rituels de Pâques, comme dans ceux liés à la liturgie de l'Eglise ou dans le répertoire profane encore en usage, dont les chanteurs du *cuncordu* *‘e su Rosariu* se sont fait une spécialité, le *cuncordu* proprement dit entre en action après l'intonation d'un soliste (*bassu* ou *boghe* et plus rarement *contralto*).

Bernard Lortat-Jacob

A lire : Bernard Lortat-Jacob, *Chants de Passion, Au cœur d'une confrérie de Sardaigne*, par Bernard Lortat-Jacob. 348 pages, disque CD, transcriptions musicales, schémas et photographies. Paris, Editions du Cerf (Paris), 1998.

**chant liturgique
et versets spirituels**

traditions sacrées
de l'Ancienne Russie

Le répertoire orthodoxe peut être séparé en deux parties distinctes : d'une part le chant d'église, chant liturgique correspondant à des moments précis d'offices orthodoxes ; d'autre part les versets spirituels, sorte de poésies sacrées, qui se différencient à la fois du chant liturgique et du répertoire folklorique.

Le chant de l'église russe a subi au cours des siècles une évolution parfois chaotique sous la pression des événements extérieurs, des grandes décisions politiques ou de la scission intervenue dans l'Eglise russe au cours des années 1670. La nouvelle Eglise, issue de cette scission, privilégiera le répertoire polyphonique, les communautés de Vieux-Croyants restant attachés à la tradition du chant monodique.

La censure exercée par la Chapelle impériale de Saint-Pétersbourg, le répertoire imposé ou librement accepté pour suivre la mode des différentes cours, influenceront durablement l'aspect du chant liturgique russe.

Mais parallèlement à ce qui se pratique ou s'écoute dans les églises, se développe, dans le peuple et dans les monastères, un répertoire sur des textes poétiques, les versets spirituels. « Il existe dans le patrimoine de la tradition religieuse russe de vieux chants d'origine populaire, sorte de pieuses poésies à caractère légendaire qui expriment de façon spécifique l'âme du Peuple russe. Ces complaintes, en marge de l'usage liturgique, redisent à leur manière les thèmes bibliques et évangéliques et expriment les valeurs spirituelles chrétiennes. »

Illustrant les sujets les plus variés, les versets spirituels parlent des grands thèmes humains, de la vie des Saints, de la Mère de Dieu, des personnages et faits de l'Ancien Testament ou des Evangiles. Ces légendes mystiques sont l'expression de l'âme humaine qui crée à partir des chants liturgiques et des textes bibliques son propre imaginaire sacré.

« Les versets spirituels utilisent différents matériaux préexistants : les modes ou tons du chant neumatique *znamenny** pour les versets spirituels qui trouvent leur origine dans les monastères, les mélodies des

chansons épiques, rituelles, lyriques ou de danse, dans un contexte populaire. Un bon chanteur connaît jusqu'à trois ou quatre variantes d'interprétation d'un seul et même verset spirituel et en cas de besoin, est capable d'adapter le texte poétique. Cela arrive en règle générale lorsqu'il faut adapter un texte à une mélodie donnée existant dans une région ou une communauté précise. »

Cette tradition des versets spirituels vient de très loin et s'est transmise de génération en génération, par l'écrit ou l'oral jusqu'au milieu du XX^e siècle. Traits d'union entre l'Eglise et le monde, ils étaient chantés dans les monastères et les communautés chrétiennes, colportés par les pèlerins de village en village ; ils étaient également diffusés par les *lirniki*, chanteurs professionnels, aveugles et nomades qui les interprétaient avec l'accompagnement de la vielle à roue. « Dans notre monde moderne, les thèmes de la séparation de l'âme et du corps, de la pénitence, de l'attente du Salut, ainsi que les mots comme âme, péché, sainteté, prière, sont devenus des notions abstraites. Sirine ne cherche pas à conserver à tout prix une interprétation authentique des versets spirituels qui illustrent ces thèmes. Nous essayons de transmettre leur contenu à travers l'union du langage musical ethnographique avec l'espace sonore contemporain, mettant l'accent sur l'essence profonde des ces chants. »

Patrick Belargent

citations d'Andreï Kotov

glossaire

bogoglassniki

Recueils de versets spirituels d'Ukraine et de Biélorussie.

canon

Sorte de composition poétique, le canon est consacré à un thème liturgique donné (fête ou solennité). Il est généralement formé de huit ou neuf odes. Chaque ode est consacrée à un thème biblique propre de l'Ancien ou du Nouveau Testament, associé à la solennité du jour.

demestvenny

Chant neumatique issu du chant *znamenny* élaboré à partir du XVI^e siècle, probablement réalisée par des chantres professionnels ; vient de *demestik* qui signifie « chantre ».

ode

Partie d'un canon, constituée par une série de tropaires, dont le premier est l'*hirmos* ; leur nombre total varie d'un canon à l'autre et parfois d'une ode à l'autre. Le dernier tropaire d'une ode est souvent adressée à la Mère de Dieu, en relation avec la solennité célébrée.

partessien

Chant « par parties ». Chant polyphonique d'influence musicale occidentale qui apparaît en Russie au XVII^e siècle.

poutevoy

Signifie littéralement « chant du chemin » ou « chant de la voie ». Chant neumatique issu du chant *znamenny* élaboré à partir de la seconde moitié du XVI^e siècle, probablement chanté initialement à l'occasion de processions, cependant son type de notation fut très vite utilisé pour d'autres textes liturgiques.

prokiménon

Verset psalmique chanté ou proclamé avant une lecture vétéro- ou néo-testamentaire.

stichère

Du mot grec signifiant « verset ». Il s'agit d'un genre particulier de tropaire, composé le plus

souvent par série de trois ou quatre, entre lesquels on intercale des versets psalmiques.

strotchny

Chant polyphonique russe apparaissant au XVI^e siècle. Vient de *stroka* qui signifie « ligne ». La mélodie des chants *strotchny* est en quelque sorte enlacée par d'autres voix qui ne détruisent pas la monodie mais la rendent plus dense, plus épaisse.

ton

Tournure mélodique évoluant en fonction du calendrier liturgique et soumise au principe de l'octoechos : cycle de huit semaines liturgiques. A chaque semaine correspond un ton, ou mode, regroupant des intonations mélodiques précises.

trisagion

Prière durant laquelle on répète trois fois le mot « Saint ».

tropaire

Terme générique pouvant désigner toute hymne liturgique byzantine, généralement en prose rythmée. Destinés à commenter l'évènement célébré, les tropaires sont placés soit isolément, soit par séries, pour constituer par exemple les odes d'un canon. Le tropaire exprime la quintessence d'une fête religieuse.

vieux-romain

Chant en latin antérieur au grégorien datant du IV^e au VIII^e siècle. C'est la rencontre du chant vieux-romain et du chant gallican qui produit le chant grégorien qui s'imposera dans la chrétienté. L'Eglise russe utilise certains chants vieux-romain à l'occasion des célébrations des offices de grandes fêtes religieuses.

znamenny

Ancien chant de l'Eglise Russe dont le nom vient de *znamia* qui signifie neume. Privilégiant le texte sacré, il peut être mis en parallèle avec le chant grégorien.

(sources: André Lossky, Ivan Drobot, Anatoly Konotop.)

biographies

ensemble Clément Janequin

Créé à Paris en 1978, l'ensemble Clément Janequin se consacre en priorité à la musique profane et sacrée de la Renaissance. Ses interprétations en matière de chanson parisienne font aujourd'hui référence : des enregistrements tels que *Les Cris de Paris*, *Le Chant des Oyseaulx*, *Fricassée Parisienne* ou *La Chasse* ont fait redécouvrir l'un des âges d'or de l'histoire de la musique française. Rendues aujourd'hui à un large public, les œuvres de Janequin, Sermisy, Anthoine de Bertrand, Costeley, Roland de Lassus et Claude Le Jeune illustrent les contrastes dont la Renaissance était si friande... Sous l'impulsion de son directeur musical, Dominique Visse, l'ensemble Clément Janequin s'est produit sur les plus grandes scènes d'Europe, mais aussi au Japon, au Canada, aux Etats-Unis et en Amérique du Sud. En tant que soliste, Dominique Visse s'est quant à lui imposé sur

l'ensemble des scènes lyriques comme l'un des plus talentueux contre-ténors de sa génération : il a participé à un grand nombre de productions baroques (enregistrements avec René Jacobs ou William Christie, notamment) et a pris part à l'une des toutes dernières créations lyriques de Luciano Berio, *Outis*, à la Scala de Milan (octobre 1996).

hautes-contre

Dominique Visse
Raoul Le Chenadec

ténors

Bruno Boterf
Mark Milhofer

barytons

Vincent Bouchot
Malcolm Bothwell
Alain Buet
François Fauché

basses

Renaud Delaigue
Yves Bergé

Martin Gester

Venu à la musique par le chant et la polyphonie, puis par l'orgue et le clavecin, après des études musicales et littéraires au Conservatoire et à

l'Université de Strasbourg, et un premier enregistrement consacré aux œuvres d'orgue de J. S. Bach, Martin Gester choisit de partager son activité entre la recherche, l'interprétation au clavecin et à l'orgue, la direction de chanteurs et d'ensembles et la pédagogie, avec une prédilection, sans exclusive, pour le répertoire des XVII^e et XVIII^e siècles. En 1990, il fonde Le Parlement de Musique, lieu d'application de ses recherches dont la renommée dépasse rapidement les frontières. Se consacrant dès lors à cet ensemble et à son important travail de création, il poursuit son activité d'organiste et de claveciniste, ainsi que, de plus en plus souvent, de chef invité (Nederlandse Bach Vereniging, Collegium Vocale de Gand & Chapelle Royale, Musica Aeterna Bratislava, L'Arte dei Suonatori Wroclaw, Orchestre des Pays de Savoie...). Récitals et concerts en formations diverses l'amènent à se produire dans la plupart des pays d'Europe, en Amérique et en Asie. En

soliste ou à la tête du Parlement de Musique, il a réalisé une trentaine d'enregistrements dont la plupart ont été distingués par la critique spécialisée. En tant que pédagogue, il dirige le Département de Musique Ancienne du Conservatoire de Strasbourg, où il enseigne l'interprétation du répertoire baroque aux chanteurs et aux instrumentistes et intervient régulièrement dans diverses académies ou institutions pour des cours d'interprétation (Studio baroque de Versailles, Jeunes Voix du Rhin, Stanford University, en Allemagne, au Mexique).

François Piolino

Après avoir obtenu un Diplôme d'enseignement du Chant au Conservatoire de musique de Lausanne, François Piolino étudie à la Guildhall School of Music and Drama de Londres. Au Conservatoire de Paris, il obtient le Premier Prix d'Interprétation en musique ancienne. Lors de son séjour à Londres il rencontre William Christie, se joint à son ensemble,

les Arts Florissants, et participe à de nombreuses productions et plusieurs enregistrements. En 1996, il débute à l'Opéra de Paris. François Piolino a travaillé avec Christophe Rousset, Henri Farge et le Tölzer Knabenchor (G. Schmidt-Gaden). Il est régulièrement demandé par M. Radulescu pour interpréter des œuvres de J. S. Bach, notamment l'Évangéliste de la *Passion selon saint Matthieu*, la *Passion selon saint Jean*, et de l'*Oratorio de Noël*.

Brigitte Vinson

Dans une carrière qui comprend à la fois oratorio, récital et lyrique, dans des répertoires non seulement baroque et classique mais aussi romantique et même Renaissance, Brigitte Vinson a su profiter d'une double formation italienne (avec Maurice Brach) et française (Camille Maurane). La souplesse de sa voix lui permet d'être aussi à l'aise dans la musique de Byrd et Palestrina que dans celle de Mahler et Verdi. Appelée régulièrement par des ensembles prestigieux de musique ancienne pour

des enregistrements et des concerts, elle a pu être entendue récemment dans *Castor et Pollux* (rôle de Phébé) en version scénique avec Musique des Lumières. En concert, elle se produit à travers la France, en Allemagne, Hollande et Suisse dans les cantates, oratorios et messes de Bach, Mozart et Händel.

Virginie Landré

possède une très belle voix de mezzo-soprano, chaude et riche en couleurs. On lui reconnaît une grande et intelligente musicalité et d'émouvantes qualités scéniques. Son répertoire s'étend du Moyen Âge à la musique contemporaine, en passant par la musique sacrée, l'opéra, le Lied et la mélodie. Elle a fondé l'ensemble Tierce Coulée, qui se consacre au répertoire baroque français. Elle a enregistré pour BMG / Deutsche Harmonia Mundi, et a remporté un Premier Prix au Concours International de Paris organisé par l'Union professionnelle des Maîtres du Chant Français. Elle est également titulaire

d'un doctorat en astro-physique nucléaire.

Christophe Laporte

étudie la flûte traversière et le chant auprès d'Anna-Maria Bondi, Evelyne Brunner, Bernard Fabre-Garrus et actuellement avec le ténor Guy Flechter. Stagiaire du Studio baroque de Versailles de 1995 à 97 où il se perfectionne auprès de Sigiswald Kuijken, Rachel Yakar, Martin Gester, Christophe Rousset... Christophe Laporte remporte, en 1997, le troisième prix au Concours International d'Opéra de Marseille. Il se produit en ensemble (A Sei Voci, Le Concert Spirituel, Akademia, XVIII / 21, Musicatreize...) ou comme soliste : en récital (Maastricht : Sinfonia en Périgord 1999), oratorio (*Passion selon Saint Jean* sous la direction de T. Koopman en 1998) ou sur scène (*Orfeo, La Speranza*, dir. R. Jacobs à Paris et New York en 1999).

Samuel Husser

C'est après des études de théologie qu'il débute sa formation musicale au

Conservatoire de Colmar puis à Strasbourg où il a travaillé avec Jill Feldman. Il débute son activité professionnelle au sein de la Maîtrise de Colmar (dir. Arlette Steyer) et entre très vite à la Chapelle Royale (dir. Philippe Herreweghe) où il chante depuis 1989. Parallèlement, il se spécialise dans les rôles d'Évangéliste des passions allemandes de Schütz, Bach, etc. avec l'ensemble Sagittarius (dir. Michel Laplénie). Il chante actuellement au sein du chœur Accentus (dir. Laurence Equilbey), avec lequel il aborde les répertoires romantique et contemporain.

Dirk Snellings

Il a étudié le chant au Conservatoire Royal d'Anvers avec Lucienne Van Deyck où il a obtenu le Premier Prix *summa cum laude*. Il est musicologue et co-fondateur de « Musica », centre de la Musique Ancienne en Belgique. Comme membre et directeur artistique de l'ensemble Capilla Flamenca, il est spécialisé dans la musique polyphonique des XV^e et XVI^e

siècles. Il travaille comme soliste avec plusieurs chefs renommés dans le monde de la musique ancienne, entre autres : Sigiswald Kuijken, Philippe Herreweghe, Paul Dombrecht, Erik Van Nevel, Martin Gester, Florian Heyerick... Actuellement il est professeur au Lemmensinstituut (Institut Supérieur de Musique de Louvain) et au Conservatoire d'Anvers en Belgique.

le Parlement de Musique

Créé en 1990 par Martin Gester dans la perspective de recherches sur l'interprétation de la musique des XVII^e et XVIII^e siècles, le Parlement de Musique est un ensemble de chanteurs et d'instrumentistes réunis en formations extensibles jusqu'à l'orchestre avec chœur en vue de la recréation d'œuvres méconnues et l'interprétation du répertoire. Dès le début, le Parlement de Musique s'est signalé par un nombre important de révélations et de premiers enregistrements, notamment : M.A. Charpentier (*Leçons de Ténèbres*,

Miserere) ; S. de Brossard (*Cantiques Sacrez*, le premier disque consacré à ce compositeur) ; A. Scarlatti (*Lamentazioni*) ; S. Capricornus (*Theatrum musicum*) ; *Passion anonyme d'Uppsala* ; Caldara (oratorios *La Passione di Giesù*, *L'Annunziata*, *La Conversione di Clodoveo*) ; G. B. Bassani (*Vêpres de la Vigile de Noël*)... Parallèlement, Martin Gester et le Parlement de Musique poursuivent, avec le Département de l'Aisne et la collection *Tempéraments-Radio France*, une investigation du répertoire de l'orgue concertant chez J. S. Bach, G. F. Händel, J. C. Bach, C. P. E. Bach, J. Haydn, A. Vivaldi, G. Sammartini et W. A. Mozart. Dans le domaine de la création contemporaine, le Parlement de Musique a commandé à Gualtiero Dazzi *Tenebrae*, une œuvre écrite en regard des *Lamentations* d'A. Scarlatti (création Strasbourg, Festival Musica 1996). Après avoir bénéficié du parrainage de la Fondation d'entreprise France Télécom, il est à

présent soutenu par le Cercle du Parlement de Musique : Hôtel Sofitel, Mercure Hotels international ; et par les collectivités d'Alsace : Ville de Strasbourg, DRAC, Région Alsace, Département du Bas-Rhin. Une douzaine d'enregistrements ont été coproduits par le Département de l'Aisne dans le cadre d'une résidence sur le site abbatial de Saint Michel en Thiérache.

théorbe

Yasunori Imamura

violes de gambe

Laurence Bonnal
Sylvia Abramovicz
Marianne Muller
Toshko Shishido

violone

Christine Payeux

orgue

Aline Zylberajch

clavecin

Martin Gester

Rinaldo Alessandrini

Né à Rome en 1960, claveciniste, organiste, virtuose du forte-piano et

chef d'orchestre, Rinaldo Alessandrini donne des concerts dans le monde entier et est régulièrement invité à diriger l'orchestre du Maggio Musicale Fiorentino, de la RAI de Rome, et l'Orchestre symphonique de Grenoble... Il a dirigé en 1998, pour le Festival de Spoleto, *Semele* de Haendel ; durant la saison 1997-98, le *Couronnement de Poppée* de Monteverdi au Welsh National Opéra, filmé par la BBC et, au Théâtre Rendano de Cosenza, *Olimpiade* de Vivaldi. Nous le retrouvons à Barcelone, pour la saison 1998-99 du Liceu, avec *Alcina* de Haendel et au Théâtre de Lugo di Romagna avec *Artaserse* de Hasse. Parmi ses prochains engagements, on compte *Il Ritorno di Ulisse in Patria* de Monteverdi avec le Welsh National Opera, en tournée en Grande-Bretagne et *L'Incoronazione di Poppea* pour l'Opéra de Francfort.

Gemma Bertagnolli

a étudié au Conservatoire de Bolzano, sa ville natale, d'où elle est brillamment diplômée. Après ces

études, elle a suivi plusieurs master-classes à Milan, Genève et Munich. Elle a été lauréate de différents concours internationaux : Mario del Monaco, K. Ricciarelli, As. Li. Co. à Milan et Viñas (prix « Mozart » en 1994). Gemma Bertagnoli a fait ses débuts en 1988 dans *l'Euridice* de Peri ; depuis, elle a incarné Norina dans *Don Pasquale* ; Oscar dans *Un Ballo in Maschera* ; Serpina dans deux versions de la *Serva Padrona*, l'une de Pergolèse, l'autre de Paisiello ; Najade dans *Ariadne auf Naxos* ; Blumenmädchen dans *Parsifal* ; Bellina dans *Amor rende sagace* de Cimarosa, ainsi que Pamina et Papagena dans *Die Zauberflöte*. Elle s'est produite dans de nombreux opéras notamment à Trieste, Rome, Genève, Bergame, Venise, Parme... Elle a chanté sous la direction de chefs d'orchestre tels que C. Abbado, R. Barshai, S. Bychkov, M. Janowsky, C. Melles, R. Muti, W. Sawallisch, M. Tabachnik, D. Gatti. Elle a interprété Gretel dans *Hänsel und*

Gretel au Teatro Verdi de Trieste, et *l'Exultate Jubilate* de Mozart lors de concerts à Florence. En 1997, elle a incarné Giannetta (*Elisir d'amore*) à Florence avec Maurizio Benini et Barbarina (*Le Nozze di Figaro*) sous la direction de H. Graf au Teatro dell'Opera de Rome. En 1998, elle a chanté, au Teatro Comunale de Bologne, Gnese (*Il campiello*) sous la direction de B. Bartoletti ; à l'Accademia di Santa Cecilia de Rome, un concert de Händel et de Pergolèse, dirigé par Rinaldo Alessandrini ; à nouveau au Teatro Comunale de Bologne, Zerlina (*Don Giovanni*), sous la direction de D. Gatti ; elle a enfin assuré une série de concerts au Schleswig-Holstein Festival avec l'Orchestra della Toscana : *Stabat mater* de Pergolèse sous la direction de G. Ferro.

Elisabetta Scano

est née à Cagliari et a étudié au Conservatoire G.-B. Palestrina avant de suivre les cours de Renata Scotto, Leyla Gencer et Regina Resnick. En 1992,

elle a fait ses débuts dans le rôle d'Adina (*L'Elisir d'amore*) puis dans ceux de Musetta (*La Bohème*) et de la Reine de la Nuit (*La Flûte enchantée*). En 1994, elle a chanté comme soliste dans *Pensa alla patria* de Philip Gossett mis en scène par Ugo Gregoretti au Festival Rossini de l'opéra de Pesaro. Elle a ensuite participé à différentes productions lyriques : *Le Coq d'or* de Rimski-Korsakov (1995) au Teatro dell'Opera de Rome, *L'Enlèvement au sérail* de Mozart, *Orfeo e Euridice* de Gluck, *Rigoletto* de Verdi (1996), *Il capello di paglia di Firenze* de Nino Rota, *Il Matrimonio segreto* de Cimarosa, *La Flûte enchantée* de Mozart à Trévise, *Hänsel & Gretel* à Turin, *Le Nozze di Figaro* de Mozart (1996-97), *Pelléas et Mélisande* de Debussy, *La Bohème* de Puccini (1998), *L'Elisir d'amore* de Donizetti... Ses apparitions les plus récentes ont été chaleureusement applaudies : à Vérone et Düsseldorf dans le rôle-titre de *Lucia di Lammermoor* et dans la *Chauve-Souris* à Cagliari.

Ses futurs engagements comprennent notamment *Gianni Schicchi* et *Suor Angelica* au Concertgebouw d'Amsterdam avec Riccardo Chailly et l'enregistrement du *Te Deum* de Charpentier pour Deutsche Grammophon avec l'orchestre de l'Accademia di Santa Cecilia de Rome dirigé par Myung-Whun Chung...

Sara Mingardo

est aujourd'hui l'une des rares et authentiques contraltos. Née à Venise, elle a étudié au Conservatoire Benedetto Marcello avec Paolo Ghitti, pour ensuite compléter sa formation à l'Académie Chigiana de Sienne. Après avoir été lauréate de plusieurs concours internationaux (comme le Concorso Nazionale di Musica Vocale da Camera à Conegliano, le Concours Viñas de Barcelone où elle a reçu le Prix Giuletta Simonato et le Concours Toti dal Monte de Trévise), elle a remporté le concours de chant d'Avezzano dans le rôle de Fimalda (*Il Matrimonio segreto* de Cimarosa). Elle

a commencé sa carrière en 1989 (Scala de Milan, Teatro Comunale de Bologne, La Fenice de Venise, Teatro Comunale de Florence, Teatro San Carlo de Naples, Teatro Regio de Milan, Opéra de Monté-Carlo, Opéra municipal de Lausanne, Théâtre royal de La Monnaie, Théâtre des Champs-Élysées... Elle a interprété les rôles d'Isotta (*La Straniera*), Lucrèce (*The Rape of Lucrece*), Rosina (*Le Barbier de Séville*), La messagère (*Orfeo*), Maddalena (*Rigoletto*), Nutrice (*L'Incoronazione di Poppea*), Emilia (*Otello*)... Elle a travaillé avec de nombreux chefs, notamment Riccardo Chailly, Claudio Abbado, John Eliot Gardiner, Jeffrey Tate, Christophe Rousset, Jordi Savall... En 1999, elle est à nouveau invitée par le Festival de Salzbourg pour chanter avec les Berliner Philharmoniker et Claudio Abbado (*Requiem* de Mozart), ainsi que sous la baguette de Maurizio Pollini (*Madrigaux* de Monteverdi). On compte parmi ses prochains engagements : *Béatrice et*

Bénédicte et *Les Troyens* de Berlioz avec le LSO (dir. Colin Davis), *L'incoronazione di Poppea* de Monteverdi avec Ivor Bolton), *Tamerlano* de Händel au Mai musical de Florence (avec Trevor Pinnock)...

Concerto Italiano

Cet ensemble est formé d'un ensemble vocal et d'un orchestre. Son répertoire s'étend aux opéras, cantates, motets, oratorios, aux grands madrigaux concertato du *Huitième livre* de Claudio Monteverdi et à la musique instrumentale italienne, tant de chambre que pour orchestre. Il se produit dans de nombreux festivals tels que l'Oude Muziek Festival à Utrecht, Flandern Festival à Anvers, Lufthansa Festival à Londres, Festival de Wallonie à Bruxelles, Festival de Musica Antigua à Barcelone, Chamber Music Festival à Oslo, Festival dei Due Mondi à Spoleto, Musica e poesia a San Maurizio à Milan, festivals de Beaune, Saintes et Ambronnay en France... Concerto Italiano donne régulièrement des

Pâques d'Orient - Pâques d'Occident

concerts au Konzerthaus de Vienne, au Concertgebouw d'Amsterdam, à l'Accademia Filarmonica Romana et l'Accademia di Santa Cecilia de Rome, au Queen Elizabeth Hall de Londres, à la cité de la musique, au Théâtre de la Ville de Paris, ainsi qu'à New York, Istanbul, Tel-Aviv, Jérusalem, Varsovie, Bergen, Aldeburgh, Glasgow, Graz...

trompettes

Mauro Bernasconi
Mario Gerosa
Luciano Marconcini
Tranquillo Forza

trombone

Corrado Colliard

timbales

David Dewaste

violons

Francesca Vicari (solo)
Mauro Lopes (solo)
Prisca Amori
Stefania Azzaro
Giancarlo Ceccacci
Antonio De Secondi
Alessandro Di Vona
Daniele Viri

altos

Ettore Belli
Gabriele Spadino

violoncelles

Luca Peverini (continuo)
Adriano Ancarani

contrebasse

Luca Cola

clavecin

Rinaldo Alessandrini

Andreï Kotov

Chef d'orchestre et chef de chœur, folkloriste renommé, fondateur de la Société Russe de Musique Orthodoxe, Andreï Kotov a fondé l'ensemble Sirine en 1989, composé de douze chanteurs et instrumentistes maîtrisant parfaitement les instruments anciens de l'époque : vielle à roue, viole, violon, lyre et instruments à percussion.

Chœur Sirine de Moscou

L'ensemble est spécialisé dans l'interprétation de la musique ancienne russe ainsi que géorgienne, grecque, bulgare, ukrainienne et macédonienne. Il chante dans les églises, connaissant très bien les différents offices religieux

et travaille à unir la culture religieuse et folklorique comme elles pouvaient l'être dans la vie. Révéler le répertoire de l'ancienne Russie demande des recherches pluridisciplinaires, parmi les membres de l'ensemble se trouvent les plus « pointus » spécialistes : linguiste, théologien, historien, religieux, ethnologue, iconographe, musicologue. Sirine interprète un programme de haute qualité vocale dans un répertoire rare et fascinant, le compositeur Vladimir Martynov a spécialement composé pour lui les *Lamentations du prophète Jérémie* qui ont exigé quatre années de répétitions. L'ensemble se produit depuis de nombreuses années sur les scènes les plus renommées. Leurs concerts réunissent la voix, tous types d'instruments, la danse, le geste et le théâtre. Les costumes et la mise en scène insufflent la vie à cette musique de l'ancienne Russie.

Béatrice Berstel

Née à Paris, Béatrice Berstel a obtenu sept Premiers prix au

Conservatoire de Paris : clavecin, basse continue, harmonie, contrepont, fugue, musique de chambre et analyse. Elle remporte ensuite trois prix internationaux : Bruges en 1980, Paris en 1979 et 1981 et un prix spécial d'interprétation de musique contemporaine. Elle est régulièrement invitée comme soliste par les grands centres européens de musique et de nombreux festivals. Après une tournée en URSS qui l'a menée de Leningrad à Moscou, elle a fait ses débuts à New York lors d'une série de concerts aux USA en 1992. Elle est membre fondateur de l'Ensemble Pasticcio. Elle a donné plusieurs master-classes aux États-Unis (Princeton et Columbia University en duo avec le flûtiste Pierre Séchet) et en Allemagne, ainsi que des conférences en Italie. Par sa connaissance des nombreux traités et méthodes anciens et leur pratique, elle est devenue une spécialiste reconnue pour la basse continue et l'ornementation à l'époque baroque. Elle enseigne ces disciplines

au Conservatoire de Paris où elle a été nommée professeur en 1990. Familière du répertoire mozartien, elle est recherchée comme chef de chant, au clavecin ou au piano-forte, par les grandes maisons d'opéra européennes. Soliste invitée de l'Ircam, de l'Orchestre philharmonique de Radio-France et de l'Orchestre de Paris, elle enrichit le répertoire du clavecin contemporain par la création de nombreuses pièces, dont plusieurs lui sont dédiées : œuvres de M. Philippot, X. Darasse, B. Cavanna, C. Miereanu, A. Margoni, G. Finzi, K. Saariaho, H. Dutilleux, G. Ligeti, A. Schnittke. En 1998, elle est nommée à la commission supérieure des monuments historiques par le ministère de la Culture. Elle joue le *Concerto* de Poulenc aux USA avec l'Orchestre philharmonique de San Francisco et Dutilleux en Autriche avec l'Orchestre du Capitole de Toulouse. En 1999, elle se produit en Espagne (Séville), Suisse (Lugano), U.S.A. (Berkeley), Italie (Festival de Montepulciano)... À

paraître au cours de l'année 2000 : sa traduction du *Traité* de C.P.E. Bach et un CD consacré à Mozart, Duport et Bréval.

Su cuncordu 'e su Rosariu

Au milieu du XV^e siècle, les Franciscains érigèrent à Santulussurgiu, dans la Province d'Oristano, un couvent flanqué d'une église dédiée à Sainte Marie des Anges. En 1605, les Dominicains de Sassari, auxquels les habitants de Santulussurgiu s'adressaient fréquemment, fondèrent la Confrérie du Saint Rosaire. Dès les origines, cette confrérie a eu la charge d'organiser les rites sacrés de la Semaine Sainte et de chanter durant ces émouvants offices. La fusion entre chant liturgique savant et chant populaire archaïque fait du répertoire vocal de Santulussurgiu une réalisation particulièrement exemplaire. Ces œuvres ont été transmises par tradition orale. Le chœur actuel officie depuis 1976, année à laquelle les anciens ont cédé la place aux jeunes. Les membres

Pâques d'Orient - Pâques d'Occident

du chœur sont : Giovanni Ardu, *bassu* (basse), Mario Corona, *contra* (baryton), Antonio Migheli, *oghe* (second ténor), Roberto Iriu, *contraltu* (contralto premier ténor). Ils exercent tous, par ailleurs, un métier permanent (menuisier, sculpteur, ouvrier, maçon). L'ensemble vocal a participé à plus de deux cents concerts dans le cadre de l'ethnomusicologie italienne, ainsi qu'à de nombreux séminaires de musique ancienne, dans toute l'Italie et dans plusieurs villes européennes (Utrecht, Paris, Marseille, Madrid), outre sa collaboration à des spectacles de théâtre. Le chœur s'est également produit en Amérique latine (Brésil et Argentine), avec un projet multimédia « Sons et mémoire », soutenu par la région autonome de Sardaigne, organisé et dirigé par le metteur en scène Gianfranco Cabbidu appartenant à l'association culturelle Backstage de Cagliari, sous la direction musicale de Paolo Fresu. Le chant populaire sacré interprété par l'ensemble su

Cuncordu a participé avec succès à des œuvres lyriques et des concerts de musique baroque produits en collaboration avec la Chapelle musicale de San Petronio di Bologna, sous la direction musicale de Sergio Vartolo. Notons également l'organisation à Santulussurgiu, en 1991, sous l'égide du Centre UNLA, de la Confrérie du Rosaire, Su cuncordu 'e su Rosariu et de la municipalité, d'un colloque sur le chant sacré populaire sur le thème « Liturgie et paraliturgie dans la tradition orale », au cours duquel ont eu lieu deux grands concerts réunissant des chœurs de Sardaigne, d'Italie et de Corse.

technique

régie générale

Joël Simon

régie plateau

Jean-Marc Letang

régie lumières

Joël Boscher