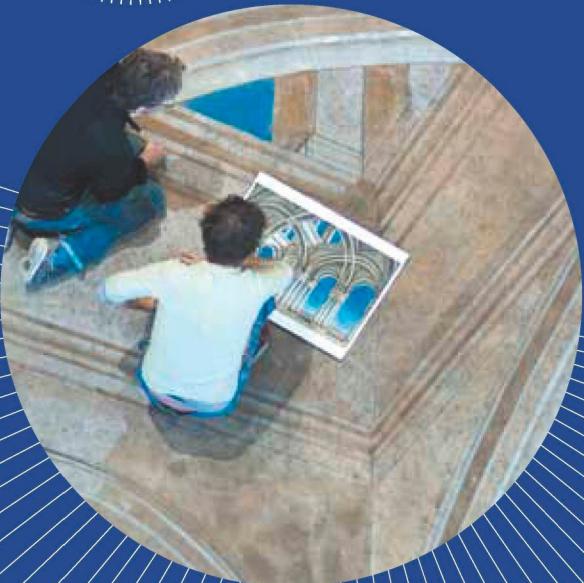


OPÉRA
CHÂTEAU DE VERSAILLES

ROYAL

LES GRANDS CONCERTS
DE VERSAILLES



GARDINER : MOTETS À DOUBLE CHŒUR
LA MUSIQUE DE LA CHAPELLE DU ROI
LA MUSIQUE DE LA CHAMBRE DU ROI
SACCHINI : RENAUDI • GRÉTRY : PANURGE
DAUVERGNE : LES TROQUEURS • LA COQUETTE TROMPÉE
DAUVERGNE : POLYXÈNE • GLUCK : IPHIGÉNIE EN AULIDE
DAUVERGNE : LA VÉNITIENNE
PARIS VIRTUOSE
DAUVERGNE : HERCULE MOURANT
JEAN-CHRÉTIEN BACH : AMADIS DE GAULE



CHÂTEAU DE VERSAILLES SPECTACLES



CHÂTEAU DE VERSAILLES



Breguet, créateur.
Invention du pare-chute, 1790





2011
2012



La technologie n'a pas fini de vous fasciner.

Nouvelle Audi A8. La technologie est un art.

La nouvelle Audi A8, fleuron de la gamme, n'aura de cesse de vous surprendre.

Doté d'un bloc V8 4.2 TDI de 350 ch lui assurant des performances routières exceptionnelles, de l'ASF et d'un Cx de 0,26 qui lui permettent de réduire sa consommation (7,6 l/100) ainsi que ses émissions de CO₂ (199 g/km), la nouvelle Audi A8 fait un grand pas en avant en matière d'innovation. Ses lignes empreintes de dynamisme forcent le respect et vous invite à découvrir son design intérieur.

Selon modèles et motorisations, consommations cycles urbain / routier / mixte en l/100 km : 10,2 - 13,3 / 6,1 - 7,2 / 7,6 - 9,5. Emissions massiques CO₂ cycle mixte en g/km : 199 - 219.

chez vos partenaires Audi à Paris et Ile de France

www.audi-idf.fr 0811 620 621

appel au tarif local à partir d'un poste fixe

SOMMAIRE

- p. 5** Éditorial de Jean-Jacques Aillagon
- p. 6** Gardiner : Motets à double chœur
- p. 20** La musique de la chapelle du roi
- p. 32** La musique de la chambre du roi
- p. 38** Sacchini : Renaud • Grétry : Panurge
- p. 52** Dauvergne : Les troqueurs • La coquette trompée
- p. 60** Dauvergne : Polyxène • Gluck : Iphigénie en Aulide
- p. 68** Dauvergne : La vénitienne
- p. 78** Paris virtuose
- p. 86** Dauvergne : Hercule mourant
- p. 98** Jean-Chrétien Bach : Amadis de Gaule



De la finesse des détails naissent les grandes réalisations.
C'est en sélectionnant le plus fin des houblons,
le Strisselspalt, que 1664 développe son goût subtil.

LE GOÛT À LA FRANÇAISE



L'ABUS D'ALCOOL EST DANGEREUX POUR LA SANTÉ. À CONSOMMER AVEC MODÉRATION.





C'est la musique qui donne à Versailles son âme, sa vie, sa respiration. Dès la décision de Louis XIV de transformer le château de son père en une vaste demeure royale qui devint bientôt le centre du pouvoir monarchique pour plus d'un siècle, elle est présente en tous lieux. Les différents corps de musique du roi s'y installent : la grande écurie, la chambre et la chapelle y connurent leur maturité. Lully et Lalande portent la Tragédie Lyrique et le Grand Motet à leur apogée, mais les chefs d'œuvre de Marais, Campra, Mondonville, Rameau, Leclair, Gossec, Grétry, entre autres, marquent la place unique en Europe de cette « Cour en Musique » que fut Versailles. Depuis 20 ans, le Centre de musique baroque de Versailles s'emploie à faire revivre ces compositions, et a permis la redécouverte par le grand public de partitions essentielles de l'histoire de la musique.

Mais Versailles fut également le lieu de découverte de nombreuses musiques étrangères, qui influencèrent la production française : la musique italienne fut très présente dès l'origine, Rossi et Cavalli précédèrent même la création de l'opéra « à la française » par leur compatriote Lully. C'est le *Stabat Mater* de Pergolèse que Louis XVI faisait donner chaque Semaine Sainte à la Chapelle Royale. Marie Josèphe de Saxe fit venir des compositeurs allemands, notamment Hasse, mais c'est évidemment le goût de Marie Antoinette qui reste le plus déterminant : son maître viennois Gluck perça à Paris grâce à elle, et ses protégés italiens Piccini et Sacchini s'imposèrent à leur tour, alors que Mozart refusa le poste d'organiste de la Chapelle Royale.

Au delà de la monarchie elle même, le château, devenu musée et symbole national, accueillit à nouveau les grands noms de la musique de Berlioz à Pierre Boulez, donnant toujours place à la création.

C'est pourquoi, parallèlement aux missions spécifiques remplies par le Centre de musique baroque de Versailles chaque automne, j'ai souhaité que Château de Versailles Spectacles mette en place une programmation musicale complémentaire, diversifiée et s'attachant à faire vivre à Versailles les musiques de toutes les époques et de toutes les origines, en invitant les interprètes les plus prestigieux. Cette programmation se déroulant dans les espaces du château s'est inaugurée avec la réouverture de l'Opéra Royal, à l'automne 2009.

C'est en quelque sorte une première : après sa fondation en 1770, l'Opéra Royal ne fut utilisé pleinement que durant quelques années, puis laissé de côté car trop coûteux d'exploitation. La Révolution, Versailles abandonné par le pouvoir, puis le Musée de l'Histoire de France de Louis Philippe ne donnèrent pas l'occasion d'une programmation régulière, malgré quelques concerts historiques. La transformation en salle de réunion du Sénat empêcha toute exploitation de spectacle, et après les travaux de restauration achevés en 1957, l'opéra ne fut réutilisé que ponctuellement. Depuis une vingtaine d'années, le Centre de musique baroque de Versailles et l'Établissement public du musée et du domaine national de Versailles se sont attachés à présenter quelques spectacles de qualité dans cette salle. Vient désormais le temps d'y proposer au public une programmation régulière, et c'est, sans aucun doute, le plus bel hommage aux vœux de Louis XIV et de ses successeurs.

J'ai souhaité qu'à compter de cette année le Centre de musique baroque de Versailles puisse mieux concentrer son activité sur la recherche et la promotion des œuvres et des compositeurs négligés du baroque français. Aussi à partir de cet automne, c'est Château de Versailles Spectacles qui organisera en corealisation la série de concerts traditionnels issus des activités du CMBV. La corealisation était déjà partiellement de mise entre CVS et le CMBV, mais ces concerts font maintenant partie intégrante de la saison de spectacles proposées par CVS : une plus grande cohérence est ainsi offerte au public comme aux artistes.

Après le succès exceptionnel de « Venise Vivaldi Versailles » cet été 2011, de nouveaux spectacles passionnants s'annoncent pour cette troisième saison de l'Opéra Royal de Versailles, qui a gagné sa place dans le paysage lyrique français et international : découvertes, chefs d'œuvres et interprètes prestigieux font à nouveau résonner le Palais du Roi Soleil.

Versailles n'est pas hors du temps : ce foyer incomparable de création depuis quatre siècles, au rayonnement mondial exceptionnel, doit reprendre un rôle majeur dans la vie artistique de son époque. Versailles est au cœur du temps.

JEAN-JACQUES AILLAGON

Ancien ministre

Président de Château de Versailles Spectacles

Président de l'Établissement public du musée et du domaine national de Versailles

MOTETS À DOUBLE CHŒUR

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1759)

Mercredi 22 Septembre 2011 - 20h
Chapelle Royale

Durée: 2h10 entracte inclus

Première partie 40mn

Entracte

Deuxième partie 1h

Monteverdi Choir

English Baroque Soloists

Direction Sir John Eliot Gardiner

Johann Sebastian Bach (1685-1759)

- Motet Komm, Jesu, komm, Bwv 229
- Motet Fürchte dich nicht, Ich bin bei Dir, Bwv 228
- Fantasia sopra Jesu meine Freude, BWV 713 (orgue)
- Motet Jesu, meine Freude, Bwv 227

Entracte

François Couperin (1668-1733)

- Élevation - Tierce en taille (orgue)

Johann Sebastian Bach (1685-1759)

- Motet Der Geist hilft unser Schwachheit auf, Bwv 226

François Couperin (1668-1733)

- Offertoire sur les grands jeux (orgue)

Johann Sebastian Bach (1685-1759)

- Motet: Singet dem Herrn ein neues Lied, Bwv 225



JOHANN SEBASTIAN BACH

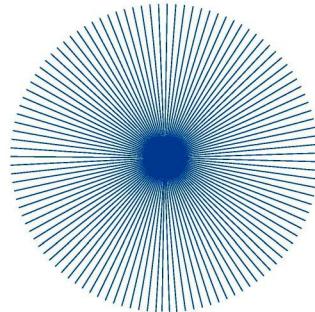
(1685-1759)

Fils d'une famille de musiciens réputés, Johann Sebastian Bach est initié à la musique dès son plus jeune âge. Il apprend le violon auprès de son père, Johann Ambrosius Bach, violoniste et trompettiste de talent, le clavecin et l'orgue auprès de son cousin, Johann Christoph Bach, organiste de l'église Saint-Georges.

Entre 1703 et 1707, Jean-Sébastien Bach est organiste à Arnstadt: il y écrit ses premières œuvres religieuses, et s'y forge une réputation d'expert et de réparateur d'orgues. En 1708, il devient musicien de chambre et organiste à la Cour de Weimar (luthérienne), puis Konzertmeister (premier violon) en 1714: il y produit encore de nombreuses cantates, ainsi que des œuvres d'orgue devenues célèbres (Toccata et fugue en ré mineur, Passacaille et fugue en ut mineur, divers chorals). Entre 1717 et 1723 il est Kappelmeister (maître de chapelle) à la Cour de Kothen (calviniste: Bach ne doit donc ni jouer de l'orgue ni composer de musique d'église): pour l'orchestre dont il dispose, il produit une grande partie de ses œuvres instrumentales, - certaines Ouvertures (ou suites), les concerts brandebourgeois, divers concertos, ainsi que les Sonates et le Livre 1 du Clavier bien tempéré. Il accepte ensuite le rôle de Cantor à l'église Saint-Thomas de Leipzig en mai 1723. Il y restera jusqu'à sa mort, mais il y subira mille contraintes.

C'est néanmoins pour le modeste auditoire de Leipzig qu'il composa la plupart de ses cantates religieuses, ainsi que ses chefs d'œuvre de musique vocale (l'Oratorio de Pâques, le Magnificat, la Passion de Saint Jean, ...). Il effectuera, d'autres part, quelques voyages - en particulier à Dresde, à Berlin, à Postdam (reçu par Frédéric II de Prusse en 1747, il lui dédiera son Offrande Musicale). À la fin de 1789, une opération malencontreuse de la cataracte le rendra presque complètement aveugle: dix jours avant sa mort, il recouvrera soudain la vue mais une attaque si soudaine, puis une fièvre auront raison de sa vie...

L'œuvre de Jean-Sébastien Bach - on l'a maintes fois souligné- forme «un aboutissement» des traditions musicales les plus éprouvées en son temps: celles de la composition polyphonique et du contrepoint. S'y mêlent intimement l'usage du choral luthérien et - pour simplifier un peu - les mélodismes à l'italienne. C'est le miracle du génie que d'avoir assimilé ces différents éléments - d'avoir réalisé une synthèse unique des «styles» - et que d'en proposer une splendide recréation à travers des architectures sonores complexes et constamment renouvelées, d'une perfection jamais froide, mais dégageant souvent les beautés les plus expressives. Une telle œuvre fut et demeure un modèle pour des générations de musiciens.



Gardiner et Bach entretiennent une relation ancienne et passionnée. En témoigne l'incroyable Pèlerinage Bach entrepris en 2000 pour l'anniversaire du Cantor: l'intégralité des cantates interprétées en public dans la majorité des lieux historiques de la carrière de Bach, dont les enregistrements parus depuis 10 ans révèlent l'extraordinaire ferveur et l'ambition musicale incomparable. Pour son second concert à la Chapelle Royale, après des Vêpres de Monteverdi magistrales en 2010, Sir John Eliot Gardiner (décoré du grade de Chevalier des Arts et Lettres ici même par Jean-Jacques Aillagon en mars dernier) a souhaité construire un programme-hommage au lieu qui l'abrite: les Motets de Bach (en écho à la spécialité des Motets Français de la Cour) alterneront avec des pièces d'orgue de Bach et de François Couperin (organiste de la Chapelle Royale de 1693 à 1730). Les Motets de Bach sont des œuvres très singulières dans sa production. Datant de la période de Leipzig, ils ont été composés entre 1727 et 1730 pour des cérémonies exceptionnelles: pour Singet dem Herrn, la célébration de l'anniversaire de Friedrich August II, Electeur de Saxe; pour les quatre autres motets, pour des services funèbres de hautes personnalités. Chaque Motet est une composition virtuose pour un double chœur accompagné d'instruments, composé en plusieurs mouvements, mais sans intervention de soliste. Leur écriture complexe et la magnificence qui s'en dégage leur a donné le privilège de rester depuis leur création au répertoire de Saint Thomas à Leipzig, où Mozart fut subjugué en les entendant en 1789. Les Motets furent les premières œuvres de Bach publiées au début du XIX^e siècle. L'aboutissement de la rhétorique piétiste du protestant Bach affronte ainsi le contrepoint à la française de Couperin, dont il reçut les influences, notamment celles de ses deux Messes pour orgue publiées en 1690. Le légendaire Monteverdi Choir dialoguera ainsi par les œuvres de Bach, avec le prestigieux orgue Robert Cliquot / Julien Tribout inauguré en 1710 par François Couperin.

Le premier biographe de Bach, J.N. Forkel, mentionne dans son énumération des œuvres du compositeur (1802), «de nombreux motets à simple et à double chœur. Ces œuvres ont, pour la plupart, été dispersées... Des motets à double chœur, seuls 8 ou 10 existent encore.» Pourtant dans la suite de son texte, Forkel ne cite que les titres de quatre d'entre eux (BWV 225, 226, 228 et 229); ils correspondent, en fait, à ceux qui ont été conservés jusqu'à nos jours. Ces quatre motets au même titre que «Jesu, meine Freude» (BWV 227) à cinq parties et «Lobet den Herrn» (BWV 230) à quatre parties (dont l'attribution à Bach prête encore à controverses), ont, de tout temps, été considérés, dans les publications et enregistrements qu'ils ont occasionnés ultérieurement, comme constituant le répertoire intégral des motets de Bach disponibles.

Ainsi rassemblés, ces motets forment l'un des sommets de l'art de Bach en tant que compositeur de musique chorale. Concis et complexes, ils requièrent, de la part de leurs interprètes, un talent colossal: virtuosité, vigueur et sensibilité exceptionnelles pour parer aux changements abrupts d'atmosphère et de tissu sonore, sans compter l'interprétation exacte de chaque mot. Leur attrait réside dans l'emploi avisé de la fugue, du canon et du contrepoint, la mise en valeur éblouissante des sonorités du double chœur et la rigueur de leur organisation structurelle. Mais surtout, ils sont à même d'émuvoir l'auditeur comme l'exécutant car ils révèlent combien le compositeur se plaisait à extérioriser sa nature chaleureuse, avec quel entrain il aimait exprimer sa joie pour chanter les louanges de Dieu et combien il savait affronter la mort avec sérénité.



Komm, Jesu, komm (BWV 229)

Cette pièce est peut-être la plus intime et la plus émouvante des quatre motets à double chœur qui nous soient restés. Bien que tout porte à croire qu'il ait été composé sous forme de motet funèbre ou commémoratif, aucun document ne permet de situer la date de sa commande ou de sa première représentation. On sait, en revanche, que le texte de Paul Thymich avait déjà servi pour la composition d'un motet funèbre en 1694 par Johann Schelle, prédécesseur de Bach dans les fonctions de Cantor à Leipzig.

Bach le mit en musique pour deux chœurs à quatre parties non pas tant pour aboutir sur les contrastes hardis de couleurs fondés sur les antennes, à la manière vénitienne, que pour accentuer l'impact rhétorique de l'œuvre. De ce fait, ce motet diffère grandement de, disons «Der Greist hilft» (BWV 226) qui, lui, insiste sur le doublage des chœurs par les vents et les cordes.

Dès le début, les deux chœurs se répondent, se rejoignent, se séparent et se réunissent avec une intensité croissante. Aux moments de leur jonction, Bach enrichit l'harmonie à huit parties en accentuant les cadences sur les mots müde (las), sehne (aspirer) et Frieden (paix) devant lesquelles il place des appogiatures languissantes qui traduisent parfaitement la lassitude et le désir de sérénité.

Chaque vers de la prière possède un rythme différent. Ainsi, «die Kraft verschwindt» (mes forces disparaissent, joué en noires descendantes, évoque le passage de la vie à trépas, puis un regain temporaire de vitalité qu'expriment des échanges rapides en forme d'antenne: «verschwindt... je mehr und mehr» (disparaissent...de plus en plus); «der saure Weg» (le chemin amer de la vie) au contraire, est donné en blanches lentes entrecoupées par un intervalle de septième diminuée. Pour «Du bist der rechte Weg» (Tu es le juste chemin), Bach introduit un mouvement lyrique à 6/8 qui sous forme d'une danse pleine de douceur, redonne tout leur sens aux paroles de réconfort et aux promesses qui figurent dans le discours d'adieu du Christ à ses disciples: «je suis la voie, la vérité et la vie» (St Jean, 14 v. 6). À la fin de la pièce, les chœurs se rejoignent pour chanter le dernier verset - non pas vraiment un cantique, mais un «air» de chorale à quatre parties (peut-être sur une mélodie de Bach), d'autant plus poignant en raison de la franchise et de la simplicité avec lesquelles est suivi le contrepoint extatique à huit parties de la conclusion de premier mouvement.

Komm, Jesu, komm (BWV 229)

Komm, Jesu, komm, mein Leib ist müde,
Die Kraft verschwindet je mehr und mehr,
Ich sehne mich nach deinem Friede;
Der saure Weg wird mir zu schwer!
Komm, ich will mich dir ergeben;
Du bist der rechte Weg,
Die Wahrheit und das Leben.
Drum schließ ich mich in deine Hände
Und sage, Welt, zu guter Nacht!
Eilt gleich mein Lebenslauf zu Ende,
Ist doch der Geist wohl angebracht.
Er soll bei seinem Schöpfer schweben,
Weil Jesus ist und bleibt
Der wahre Weg zum Leben.
(Leipziger Gesangbuch, 1697)

Viens, Jésus viens, mon corps est las,
Mes forces disparaissent de plus en plus,
J'aspire à ta paix;
Le chemin amer me devient trop dur!
Viens, viens, je veux me soumettre à toi;
Tu es le juste chemin,
La vérité et la vie.
C'est pourquoi je laisse tes mains se refermer sur moi
Et je dis au monde: bonne nuit!
Si le chemin de ma vie se hâte vers sa fin,
Cela convient fort à mon esprit, qu'il plane auprès
de son Créateur,
Car Jésus est et demeure
Le vrai qui mène vers la Vie.

Fürchte dich nicht (BWV 228)

Ce motet est peut être le moins connu des motets à double chœur de Bach; c'est aussi celui qui requiert le plus de rigueur dans l'exécution de son écriture vocale rhétorique et vigoureuse, de ses mélismes amplifiés, de ses harmonies souvent dissonantes et de sa fugue chromatique prolongée. Mais la facture de l'œuvre est de la plus haute ingéniosité, et, à son écoute, on est à la fois stimulé et rassuré.

Selon toute vraisemblance, Bach composa ce motet durant sa troisième année de séjour à Leipzig pour célébrer le service commémoratif de Susanna Sophia Winckler, fille d'un législateur de renom et femme d'un conseiller municipal, le 4 février 1726. Il débute par l'exhortation syncopée, «Ne crains rien» qu'échangent les deux chœurs, et qui s'achève chaque fois timidement sur une dissonance au mot «nicht» (ne pas). En réponse, le chœur entonne aussitôt, sur un ton rassurant, en accords, «ich bin bei dir» (je suis auprès de toi). Cette dichotomie est encore plus prononcée dans la seconde strophe: l'injonction «weiche nicht» (ne cède pas) y est chantée par les voix les plus graves comme dans un soupir heurté (l'expression est en fait scindée en plein milieu pour accroître l'impression de doute et d'hésitation), suivie par la réplique encourageante «denn ich bin dein Gott» (car je suis ton Dieu).

A quatre reprises, une arabesque vocale imposante est interrompue par huit voix qui déclament «ich stärke dich» (je te fortifie) avec une fermeté de stentor. Puis les chœurs reprennent avec vigueur, et l'accent est mis sur le mot «erhalte» (maintenir ou soutenir) - littéralement, soutenu sur plusieurs temps. Cette première section atteint son apogée lorsque les huit voix se fondent progressivement pour entonner une fantaisie aussi entraînante et élaborée que toutes celles qui figurent dans tous les motets de Bach.

L'exhortation «Fürchte dich nicht» (Ne crains rien), citée dans les deux versets d'Isaïe, permit à Bach, à chacune de leur mention de mieux uniformiser et structurer son motet. Pour illustrer le second verset, plus intime et personnel, Bach réduit le groupe des huit voix à quatre et conçoit, pour les trois voix les plus graves, une fugue plus ample et hautement chromatique. Pour les voix supérieures, il y ajoute deux strophes extraites du choral «Warum sollt ich mich denn gramen», composé par Paul Gerhardt en 1653. L'extrait du verset d'Isaïe où il est dit: «Je t'ai appelé par ton nom» fait aussitôt penser à un berger qui rassemble son troupeau. L'hymne Gerhardt fournit un équivalent parfait d'une telle scène pastorale; les deux textes d'ailleurs ont en commun la phrase: «Tu es mien.» Bach synchronise ces deux textes avec une telle maîtrise que la fugue et le choral constituent un dialogue entre Dieu et l'Ame.

Une fois la fugue achevée, Bach reprend rapidement, avec tout l'effet convaincant recherché, l'exhortation du double chœur d'entrée: «Ne crains rien.»

Fürchte dich nicht (BWV 228)

Fürchte dich nicht, ich bin bei dir;
Weiche nicht, denn ich bin dein Gott!
Ich stärke dich, ich helfe dir auch,
Ich erhalte dich durch die rechte Hand
meiner Gerechtigkeit.
(Jes. 41: 10)

Fürchte dich nicht, denn ich habe dich erlöst,
Ich habe dich bei deinem
Namen gerufen, du bist mein!
(Jes. 43: 1)

Herr, mein Hirt, Brunn aller Freuden,
Du bist mein, ich bin dein,
Niemand kann uns scheiden.
Ich bin dein, weil du dein Leben
Und dein Blut mir zugut In den Tod gegeben.
Du bist mein, weil ich dich fasse,
Und dich nicht, o mein Licht,
Aus dem Herzen lasse.
Laß mich, laß mich hingelangen,
Da du mich und ich dich
Lieblich werd umfangen.
(Paul Gerhardt)

Ne crains rien, je suis auprès de toi ;
Ne cède pas, car je suis ton Dieu !
Je te fortifie, je te porte aide et assistance,
Je te maintiens et te préserve par la main droite
de ma justice.
(Isaïe. 41, 10)

Ne crains rien, car je t'ai racheté,
Je t'ai appelé par ton nom, tu es miens !
(Isaïe 41, 10)

Seigneur, mon berger, source de toute joie,
Tu es mien, je suis tien,
Personne ne peut nous séparer.
Je suis tien, car tu m'as donné ta vie
Et ton sang jusque dans la mort.
Tu es mien car je te tiens
Et ne te laisse pas, ô ma Lumière,
Sortir de mon cœur.
Laisse-moi parvenir jusqu'à toi,
Là où nous pourrons nous étreindre l'un l'autre
avec amour.
Ne crains rien, tu es mien.

Jesu, meine Freude (BWV 227)

Peu après son arrivé à Leipzig en 1723, Bach reçut apparemment la commande d'un motet commémoratif pour honorer la mémoire de Johanna Maria Kase, femme du responsable des postes de la ville. La cérémonie eut lieu le 18 juillet, dans l'Eglise Saint-Nicolas. Cet événement qui, s'en doute, ne dut pas le toucher de très près, permit néanmoins à Bach de créer l'une de ses œuvres les plus personnelles et les plus structurées. «Jesu, meine Freude» représente le plus long et le plus rigoureusement charpenté de ses motets. La partition est conçue pour un chœur à cinq parties dont certaines sections sont regroupées en divisions plus restreintes, avec, en arrière-plan, une basse continue (exécutée ici par un violoncelle, une contrebasse, un basson et un orgue). Ce motet fort impressionnant, a, entre autres, deux particularités notoires. Tout d'abord le tissu vocal, inhabituel, transparent la plupart du temps quoique, à l'occasion extrêmement dense, est le fruit d'une assise harmonique d'une grande richesse fondée sur la complexité des contrepoints des principaux mouvements (n° 2, 6 et 10) et de la progression linéaire que Bach donne aux voix intermédiaires dans les harmonisations de chorals même les plus dépouillées. Ensuite, à l'opposé de l'enchaînement lâche des mouvements qui caractérisent les cantates de Leipzig qu'il écrivait à la même époque (bâties sur le schéma du chœur d'entrée, du récitatif, de l'air et du choral) Bach conçut ce motet de manière à ce que les différentes sections soient étroitement reliées et symétriques.

Au fil des onze sections dont ce motet se compose, Bach fait alterner des strophes de l'hymne fervent, mais doucereux, que Johann Franck écrit en 1653 avec le passage de l'Epître de Saint Paul où se trouve évoqué le contraste, fort controversé, de la mort sur terre et de l'éternité céleste acquise grâce au Christ. Bach, pour lequel la musique et la théologie étaient pratiquement inséparables, situe au point culminant de sa pièce le texte central, «Vous, vous n'êtes pas dans la chair, mais dans l'esprit», dont il fit une fugue à cinq voix; le tout devient une expression d'équilibre qui se révèle, dans ses mains empreinte de sérénité. Chaque ligne de chant, teintée d'une signification particulière, est chargée d'implications harmoniques fécondes qui insufflent à l'ensemble de la pièce une énergie intrasèque saisissante. On ne saurait trouver une musique plus parfaite pour être mise en parallèle à l'idée théologique qui veut que l'expérience humaine, des joies et des souffrances de la chair découle une affirmation lyrique de l'esprit.

Jesu, meine Freude (BWV 227)

Jesu, meine Freude,
Meines Herzens Weide,
Jesu, meine Zier,
Ach wie lang, ach lange
Ist dem Herzen bange
Und verlangt nach dir!
Gottes Lamm, mein Bräutigam,
Außer dir soll mir auf Erden
Nichts sonst Liebers werden.
Es ist nun nichts Verdammliches an denen, die in
Christo Jesu sind,
die nicht nach dem Fleische
wandeln, sondern nach dem Geist.
(Röm. 8: 1)

Unter deinem Schirmen
Bin ich vor den Stürmen
Aller Feinde frei.
Laß den Satan wittern,
Laß den Feind erbittern,
Mir steht Jesus bei.
Ob es itzt gleich kracht und blitzt,
Ob gleich Sünd und Hölle schrekken:
Jesus will mich dekken.
Denn das Gesetz des Geistes, der da lebendig
machet in Christo Jesu, hat mich frei gemacht von
dem Gesetz der Sünde und des Todes.
(Röm. 8: 2)

Trotz dem alten Drachen,
Trotz dem Todes Rachen,
Trotz der Furcht darzu!
Tobe, Welt, und springe,
Ich steh hier und singe
In gar sichrer Ruh.
Gottes Macht hält mich in acht;
Erd und Abgrund muß verstummen,
Ob sie noch so brummen.
Ihr aber seid nicht fleischlich, sondern geistlich,
so anders Gottes Geist in euch wohnet.
Wer aber Christi Geist nicht hat, der ist nicht sein.
(Röm. 8: 9)

Jésus, ma joie,
Pâturage de mon cœur,
Jésus, mon ornement;
Ah depuis combien de temps,
Ah, depuis si longtemps,
Mon cœur est dans l'angoisse et aspire à toi!
Agneau de Dieu, mon fiancé,
Que rien ne soit jamais plus précieux
A mon cœur sur cette terre que toi.
Il n'y a donc maintenant de condamnation pour
Ceux qui sont dans le Christ Jésus.
(Romains 8: 1)

Sous ta protection
Je suis libéré
Des assauts furieux de tous mes ennemis.
Que Satan se déchaîne,
Que l'ennemi s'exaspère,
Jésus est à mes côtés!
Qu'il tonne, que les éclairs fassent rage,
Que le péché et l'enfer déplient leur terreur,
Jésus me couvrira.
Car la loi de l'Esprit qui donne la vie dans le Christ
Jésus t'a affranchi de la loi du péché et de la mort.
(Romains 8:2)

En dépit du vieux dragon,
En dépit de la gueule de la mort,
En dépit de la terreur qui en émane!
Rage, ô monde, bondis;
Je suis ici et chante
En toute sécurité!
La puissance de Dieu me tient sous son aile;
La terre et l'abîme doivent faire silence,
Quels que soient leurs grondements.
Vous, vous n'êtes pas dans la chair, mais dans
l'esprit,
Puisque l'esprit de Dieu habite en vous. Qui n'a pas
L'Esprit du Christ ne lui appartient pas.
(Romains, 8:9)

Weg mit allen Schätzen!
Du bist mein Ergötzen,
Jesu, meine Lust!
Weg ihr eitlen Ehren,
Ich mag euch nicht hören,
Bleibt mir unbewußt!
Elend, Not, Kreuz, Schmach und Tod
Soll mich, ob ich viel muß leiden,
Nicht von Jesu scheiden.
So aber Christus in euch ist, so ist der Leib zwar tot
um der Sünde willen; der Geist aber ist das
Leben um der Gerechtigkeit willen.
(Röm. 8: 10)

Fi de tous les trésors,
Tu es ma réjouissance,
Jésus, mon plaisir!
Fi des vains honneurs,
Je ne veux point vous entendre,
Demeurez ignorés de moi!
La souffrance, la misère, la croix l'opprobre
et la mort,
Rien de tout cela, quoique je doive souffrir,
Ne saurait me séparer de Jésus!
Mais si le Christ est en vous, bien que le corps soit
Mort, déjà en raison du péché, l'esprit est en vie
en raison
De la justice.
(Romains 8:10)

Gute Nacht, o Wesen,
Das die Welt erlesen,
Mir gefällst du nicht.
Gute Nacht, ihr Sünden,
Bleibet weit dahinten,
Kommt nicht mehr ans Licht!
Gute Nacht, du Stolz und Pracht,
Dir sei ganz, du Lasterleben,
Gute Nacht gegeben.
So nun der Geist des, der Jesum von den Toten
auferwekket hat, in euch wohnet, so wird auch
derselbige,
der Christum von den Toten auferwekket hat,
eure sterblichen Leiber lebendig machen um des
willen,
daß sein Geist in euch wohnet.
(Röm. 8: 11)

Weicht, ihr Trauergeister,
Denn mein Freudenmeister,
Jesus, tritt herein.
Denen, die Gott lieben,
Muß auch ihr Betrüben
Lauter Zucker sein.
Duld ich schon hier Spott und Hohn,
Dennoch bleibst du auch im Leide,
Jesu, meine Freude.
(Johann Franck)

Bonne nuit, être
Qui as choisi le monde,
Tu ne me plais guère!
Bonne nuit, péchés,
Demeurez loin en arrière,
Ne vous montrez plus à la lumière!
Bonne nuit, orgueil et splendeur,
Sois toute vouée à la nuit,
Existence de vices!
Et si l'Esprit de Celui qui a réssuscité Jésus d'entre
les morts habite en vous, Celui qui a réssuscité le
Christ Jésus d'entre les morts donnera aussi la vie à
vos corps mortels par son Esprit qui habite en vous.
(Romains 8:10)

Disparaissez, esprits de deuil,
Car voici que m'apparaît Jésus,
Le grand maître de la Joie!
Pour ceux qui aiment Dieu,
Même les tristesses
Doivent être pleines de joie.
Si j'endure ici les railleries et le mépris,
Tu demeures néanmoins, même dans la souffrance,
Jésus ma Joie.

Der Geist hilft unser Schwachheit auf (BWV 226)

Alors qu'il occupait, bien qu'à contre-coeur, les fonctions de surveillant de l'école Saint-Thomas de Leipzig où on lui avait par ailleurs attribué le titre de Director musices (directeur de la musique), Bach fut contraint de travailler sous les ordres d'un vieillard, le recteur Johann Heinrich Ernesti. Durant ses dernières années de métier, Ernesti, semble-t-il, avait laissé la situation se dégrader à la Thomasschule : la discipline était relâchée et l'établissement aurait eu besoin d'être refait et agrandi au plus vite. On peut imaginer que Bach et ses collègues apprirent le décès de leur supérieur en octobre 1729 avec des sentiments mitigés. À l'Université de Leipzig, toutefois, la mort d'un érudit éminent passait pour un événement suffisamment important pour mériter d'être commémoré. Bach reçut donc la commande d'un motet qui put être joué lors des obsèques organisées dans l'église Saint-Paul de l'Université, le 20 octobre.

Le texte dont Bach s'inspira est extrait de l'Epître de Saint Paul aux Romains, passage dans lequel l'Esprit-Saint intercède auprès de Dieu le Père en faveur des chrétiens croyants. Le motet comporte quatre sections. La première est dominée par un mélisme aérien où l'on voit décrire l'intervention de Saint-Esprit (six ans auparavant, dans «Jesu meine Freude», Bach usa d'un mélisme analogue pour l'adjectif «geistlich», formé sur le terme «Geist»). La seconde essaie de traduire les «gémissements ineffables» des humains et passe pour être une prière, transformée par le Saint-Esprit en une intercession éloquente. Les deux chœurs se rejoignent en chantant une double-fugue à quatre parties, extrêmement élaborée, qui témoigne d'une conviction et d'un optimisme sans limites. Ces trois sections, hautement contrastées, à teneur biblique, conduisent inéluctablement à la troisième strophe du cantique Whitsun de Luther : «Komm heiliger Geist, Herre Gott», qui clairement les résume toutes et fut publiée pour la première fois dans un texte et une mélodie combinés dans le «Livre d'hymnes» d'Erfurt, rédigé en 1524.

Ce motet est le seul à double chœur de Bach dont ait été sauvégarde le recueil original des parties instrumentales de doublage.

Der Geist hilft unser Schwachheit auf (BWV226)

Der Geist hilft unser Schwachheit auf,
Denn wir wissen nicht, was wir beten sollen,
Wie sich's gebühret;
Sontern der Geist selbst vertritt uns
aufs beste mit unaussprechlichem Seufzen.
Der aber die Herzen forschet,
Der weiß, was des Geistes Sinn sei,
Denn er vertritt die Heiligen
Nach dem, das Gott gefället.
(Röm. 8: 26-27)

Du heilige Brunst, süßer Trost,
Nun hilf uns, fröhlich und getrost
In deinem Dienst beständig bleiben,
Die Trübsal uns nicht abtreiben.
O Herr, durch dein Kraft uns bereit
Und stärk des Fleisches Blödigkeit,
Daß wir hie ritterlich ringen,
Durch Tod und Leben zu dir dringen.
Halleluja!
(Martin Luther)

L'Esprit vient au secours de notre faiblesse,
Car nous ne savons que demander
Pour prier comme il faut ;
Mais l'Esprit lui-même intercède pour nous
En des gémissements ineffables.
Et celui qui sonde les coeurs
Sait quel est le désir de l'Esprit,
Et que son intercession pour les saints
Correspond aux vues de Dieu.
(Epître aux Rom. 8:26-27)

O sainte chaleur, douce consolation,
À présent aide-nous à demeurer avec constance
à ton service,
Joyeux et consolés,
Et que les épreuves ne nous en détournent pas,
O Seigneur, prépare-nous par ta force
Et soutiens l'imbécillité de notre esprit,
Afin que nous puissions lutter vaillamment ici-bas,
Pour parvenir à toi par la mort et par la vie.
Alleluia!
Martin Luther

Singet dem Herrn ein neues Lied (BWV 225)

Des quatre motets à double chœur de Bach qui aient survécu, «Singet dem Herrn» est indéniablement le plus célèbre, le plus complexe et le plus difficile à jouer: il défie la sensibilité, l'agilité et la résistance de n'importe quel chœur. Nombre d'érudits et de mélomanes ont essayé d'en situer la date de composition, d'en deviner le propos et d'en déceler le mode d'exécution - autrement dit avec ou sans instruments doublant les parties vocales.

Alfred Dürr a retrouvé dans l'autographe de Bach qu'il a décrypté avec minutie un style d'écriture semblable à celui des années 1726-27. Par ailleurs, le papier, aisément reconnaissable à son filigrane, daterait de la période où Bach composa, à Cöthen, ses œuvres instrumentales, et non de celle de la musique chorale écrite à Leipzig. On peut évidemment se demander si Bach ne se contenta pas alors de finir la rame qui lui avait servi à Cöthen ou s'il reçut soudainement une nouvelle livraison? Stephan Daw, musicologue britannique versé dans l'étude des œuvres de Bach, a récemment émis l'hypothèse que Bach se serait vu remettre ce papier à Leipzig (conjointement peut-être au matériel de travail qu'il avait laissé dernière lui) par des musiciens qui accompagnaient alors l'ancien patron de Bach, le prince Léopold, à Leipzig pour les fêtes d'anniversaire de l'Electeur de Saxe, Frédéric-Auguste le Fort, en mai 1727. Pour quelle occasion, donc, ce motet fut-il composé? Le texte proprement dit, essentiellement jovial et rendant honneur aux plaisirs de la vie, a donné à penser au Nouvel An, au jour de la Réforme, ainsi qu'à divers anniversaires - circonstances pour lesquelles Bach, en toute période, composa toujours des cantates et non des motets. Récemment, certains érudits ont à nouveau émis l'idée que «Singet dem Herrn», comme la plupart, si ce n'est la totalité, des motets, aurait été composé pour un service commémoratif. D'après Wesley K. Morgan, de l'Université du Kentucky, ce motet aurait été composé pour honorer, le 26 octobre 1726, la mémoire de Sabine Nathan, veuve fortunée, qui, dans son testament (1612) avait légué une somme importante d'argent pour que, chaque année, le jour de sa fête, «quelques Sterbemotetten soient chantés avant et après le sermon dans l'église Saint-Thomas ou Saint-Nicolas».

Pour sa part Stephen Daw estime que le motet fut composé près d'un an plus tard pour un service commémoratif officiel organisé en septembre 1727 en hommage à la reine de Pologne. Christiane Eberhardine était morte le 5 septembre au château de Pretzsch où elle s'était retirée pendant les trente dernières années de sa vie, loin de la cour. Elle avait refusé de renoncer à sa foi luthérienne et de se convertir au catholicisme romain, comme l'avait fait son époux, l'Electeur de Saxe, pour pouvoir monter sur le trône de Pologne. Cette attitude lui avait valu d'être considérée par les protestants de la Saxe comme une martyre, une sainte presque. Cette théorie expliquerait largement la reprise, par trois fois, par Bach, de la dernière phrase de l'air («Wohl dem der sich nur steif und fest auf dich und deine Huld verläßt»), mais aussi la raison pour laquelle il la plaça comme dernière ligne mélodique de l'hymne funèbre de Schein, «Mach's mit mir, Gott, nach deiner Gut», que sa congrégation associait aussitôt aux mots: «... ist alles gut wenn gut das End» (tout est bien qui finit bien). De même, l'exemple de salut de la reine fut sans doute à l'origine des «chants nouveaux» mentionnés dans le mouvement d'ouverture, tel que le «Trauer Ode» (BWV 198) commande privée que Bach avait composée pour une audition à l'église de l'Université. Etant donné la ferveur de ses actions, cette reine pouvait en effet passer pour l'exemple du pouvoir triomphant de Dieu sur le monde entier (Ps 150). Le premier mouvement de «Singet dem Herrn» brille par la splendeur des colorations contrastées en forme d'antennes que Bach avait empruntées aux Vénitiens, d'autant plus puissant par l'extrême richesse et le dynamisme de son contrepoint. La fugue suivante («Die Kinder Zion»), dont le thème merveilleusement communicatif rappelle étrangement le «Cum sancto spiritu» de la Messe en si mineur, s'échafaude au fil de roulades extrêmement rapides et d'échanges rythmiques bouillonnants qui tendent vers l'évocation graphique des divers instruments musicaux réunis dans la louange de Dieu.

Pour le mouvement central du motet, Bach alloue aux deux chœurs une musique contrastée quoique complémentaire: l'un qui représente l'assemblée des fidèles, entonne les mots les plus sobres du psaume sous forme d'un «cantique», tandis que l'autre plaide, sur un ton incisif et passionné, pour être mieux orienté et protégé, dans ce que Bach lui-même qualifie d'«air». À la fin de ce mouvement, le compositeur donne des conseils précis: «Le second verset rappelle le premier à la différence que les chœurs changent de rôle: le premier chœur chante le choral, le second l'air.» Le premier chœur qui en raison de la reprise du mouvement intermédiaire, s'était tu sur les dix dernières mesures, entame alors un dialogue plein de vigueur avec le second chœur afin de mieux chanter les louanges de Dieu pour sa Toute-Puissance. Pour terminer, les chœurs convergent et les contrebasses esquiscent une danse de style fugué dont la tension est tenue en laisse jusqu'à l'avant-dernière phrase, moment où les sopranos modulent en arpèges jusqu'à un si bémol situé dans le registre aigu. Tout bien considéré, ce motet est donc l'un des plus éblouissants et des plus extraordinaires des motets à double chœur de Bach, celui qui d'ailleurs a toujours retenu l'attention des musiciens, à commencer par Mozart qui entendit jouer cette pièce par le Thomaschor de Leipzig alors qu'il séjournait dans cette ville en 1789.

Singet dem Herrn ein neues Lied (BWV 225)

Singet dem Herrn ein neues Lied;
Die Gemeine der Heiligen sollen ihn loben.
Israel freue sich des, der ihn gemacht hat.
Die Kinder Zion sei'n fröhlich über ihrem Könige,
sei sollen loben seinen
Namen im Reihen;
Mit Pauken und mit Harfen sollen sie ihm spielen.
(Psalm 149: 1-3)

Wie sich ein Vater erbarmet
Gott, nimm dich ferner unser an,
Über seine jungen Kinderlein,
So tut der Herr uns allen,
So wir ihn kindlich fürchten rein.
Er kennt das arm Gemächte,
Gott weiß, wir sind nur Staub,
Denn ohne dich ist nichts getan
Mit allen unsern Sachen.
Gleichwie das Gras vom Rechen,
Ein Blum und fallend Laub!
Der Wind nur drüber wehet,
So ist es nicht mehr da.
Drum sei du unser Schirm und Licht,
Und trügt uns unsre Hoffnung nicht,
So wirst du's ferner machen.
Also der Mensch vergehet,
Sein End, das ist ihm nah.
(Johann Gramann)

Wohl dem, der sich nur steif und fest
Auf dich und deine Huld verläßt.
(Aria unbekannter Herkunft)

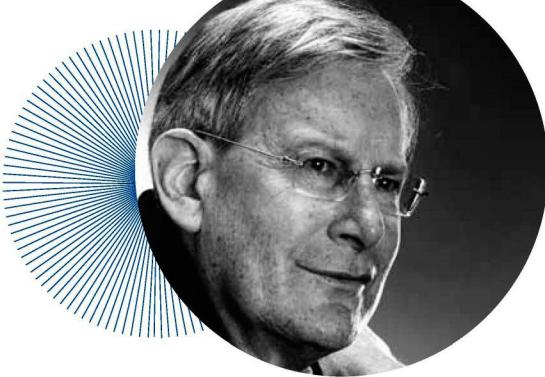
Lobet den Herrn in seinen Taten,
lobet ihn in seiner großen Herrlichkeit!
Alles, was Odem hat, lobe den Herrn,
Halleluja!
(Psalm 150: 2 & 6)

Chantez à Yahvé un chant nouveau:
Sa louange dans l'assemblée des siens.
Joie pour Israël en son auteur,
Pour les fils de Sion, allégresse en leur roi;
Louange à son nom par la danse,
Pour lui jeu de harpe et de tambour!

Comme le père compatissant,
Dieu continue à nous soutenir.
Pour ses jeunes enfants,
Ainsi le seigneur a pitié de nous,
Si nous craignons d'une âme pure et enfantine,
Il connaît notre faiblesse,
Dieu sait que nous ne sommes que poussière,
Car sans toi rien n'est résolu
De tous nos problèmes.
Pareils à l'herbe sous le râteau!
A la fleur, à la feuille qui tombe,
Que le vent souffle,
Il n'en reste rien.
C'est pourquoi, sois notre protection et notre
lumière,
Et si notre espoir ne nous trompe pas,
Tu continueras à nous aider.
Ainsi l'Homme passe,
Et sa fin est proche.

Heureux celui qui place sa ferme et inébranlable
confiance
En toi et en ta bienveillance.

Louez Dieu en ses hauts faits,
Louez-le en toute sa grandeur!
Que tout ce qui respire loué Yahvé!
Alleluia!



SIR JOHN ELIOT GARDINER

Sir John Eliot Gardiner est sans aucun doute le chef d'orchestre le plus versatile de notre époque. Figure clé du renouveau de la musique ancienne, il est également fondateur et directeur artistique du Monteverdi Choir, de l'ensemble The English Baroque Soloists et de l'Orchestre révolutionnaire et romantique. John Eliot Gardiner est par ailleurs régulièrement invité à diriger les grands orchestres symphoniques européens, parmi lesquels les orchestres philharmoniques de Vienne et de Berlin et le London Symphony Orchestra.

L'étendue de son répertoire et de son talent est illustrée par ses nombreux enregistrements (plus de 250 à ce jour) réalisés pour les plus grands labels européens, souvent récompensés par des prix internationaux. Il a récemment publié un enregistrement des symphonies de Brahms et du Bach Cantata Pilgrimage 2000 sous son propre label, Soli Deo Gloria.

Les Vêpres de Monteverdi (1610), la Messe en Si mineur de Bach et les oratorios de Haydn, la Création et les Saisons, font partie de ses derniers projets avec le Monteverdi Choir. Il travaille depuis cinq ans en collaboration avec l'Opéra Comique de Paris, le Monteverdi Choir et l'Orchestre révolutionnaire et romantique. John Eliot Gardiner est également impliqué dans un cycle Beethoven de trois ans avec le London Symphony Orchestra. Le public le retrouvera bientôt en tant qu'invité de marque au Covent Garden ainsi qu'auprès du Chicago Symphony Orchestra, du Royal Concertgebouw Orchestra, de l'Orchestre National de France et du Czech Philharmonic.

John Eliot Gardiner a reçu en 1987 un doctorat honoris cause de l'université de Lyon. En 1992, il est devenu membre honorifique du King's College de Londres et de la Royal Academy of Music. En 1998, il a été fait chevalier à l'occasion de l'anniversaire de la reine. En 2008, il a reçu le prestigieux Prix Bach de la Royal Academy of Music et de la Fondation Kohn. Commandeur dans l'Ordre des Arts et des Lettres depuis 1996, John Eliot Gardiner a été nommé Chevalier de la Légion d'Honneur en 2010.

THE ENGLISH BAROQUE SOLOISTS

The English Baroque Soloists, célèbre orchestre sur instrument d'époque, propose un vaste répertoire allant de Monteverdi à Mozart en passant par Haydn. Musique de chambre, opéra, musique symphonique: l'ensemble se montre tout aussi à l'aise dans chacun de ces domaines et se distingue par un son chaud et incisif immédiatement reconnaissable. L'orchestre s'est produit dans les salles les plus prestigieuses de la planète: La Scala de Milan, le Concertgebouw d'Amsterdam ou encore la Sydney Opera House. Au cours des années 1990, il a joué les sept opéras de la maturité de Mozart et enregistré ses plus grandes symphonies ainsi que l'intégralité du cycle de concertos pour piano. Ses derniers enregistrements sous le label Soli Deo Gloria, incluant notamment les symphonies opus 39 et 41 de Mozart et les concertos brandebourgeois, ont été salués par la critique internationale.

The English Baroque Soloists s'associe régulièrement au Monteverdi Choir, avec qui il a participé au Bach Cantata Pilgrimage en 2000 et interprété l'intégralité des cantates sacrées de Bach dans toute l'Europe. En décembre dernier, les deux ensembles ont célébré le dixième anniversaire du projet en interprétant les cantates de l'avent de Bach. Plus récemment encore, The English Baroque Soloists et le Monteverdi Choir se sont réunis pour une série de concerts dirigés par John Eliot Gardiner incluant la Messe en Si mineur de Bach et les Vêpres de Monteverdi (1610). Pour leur prochain projet, ils interpréteront la Création d'Haydn au festival de Salzburg.

VIOLONCELLE

Olaf Reimers

BASSON

Györgyi Farkas

CONTREBASSE

Valerie Botwright

ORGUE

James Johnston

MONTEVERDI CHOIR

Fondé en 1964, le Monteverdi Choir est considéré depuis sa création comme l'un des meilleurs chœurs au monde. Il est célèbre pour sa passion et sa virtuosité, ainsi que pour son étonnante capacité à changer de compositeur et de langue avec une totale conviction stylistique. L'ensemble est également une véritable pépinière de talents: les choristes chantent régulièrement des solos et bon nombre d'entre eux connaissent par la suite une belle carrière de soliste. Depuis 2007, le Monteverdi Apprentice Scheme ajoute une dimension supplémentaire au profil du Monteverdi Choir.

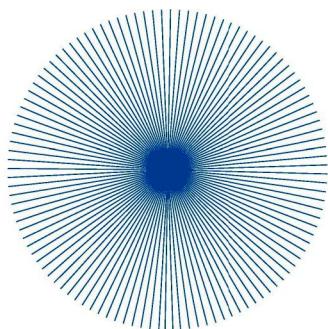
Le Monteverdi Choir a réalisé de nombreuses tournées, la plus ambitieuse étant sans aucun doute le Bach Cantata Pilgrimage en 2000, au cours de laquelle il a interprété l'intégralité des cantates de Bach dans différentes églises d'Europe. Plusieurs enregistrements de cette tournée ont été publiés sous le propre label de la compagnie. Au total, le Monteverdi Choir a enregistré plus d'une centaine de disques pour lesquels il a reçu de très nombreuses récompenses.

Le Monteverdi Choir s'est récemment produit dans une tournée internationale au cours de laquelle il a interprété les Vêpres de Monteverdi (1610) et la Messe en Si mineur de Bach, sous la direction de Sir John Eliot Gardiner et en collaboration avec l'ensemble The English Baroque Soloists. En avril dernier, le chœur s'est produit sur la scène de l'Opéra Comique de Paris pour le Freischütz de Weber, dans le cadre d'une collaboration de cinq ans (ses précédentes performances, L'étoile de Chabrier et Carmen, ont toutes connu un franc succès). Le Monteverdi Choir travaille actuellement avec le London Symphony Orchestra sur la Neuvième Symphonie de Beethoven, sous la direction de John Eliot Gardiner.

Dans le cadre de la tournée Motets, l'ensemble visitera tour à tour Versailles, Groningen, Pise, Potsdam et Londres. Il se tournera ensuite vers de nouveaux projets: «Symphonie des psaumes» de Stravinsky en octobre 2011 et collaboration avec le Mahler Chamber Orchestra en février 2012.

SOPRANOS

Charmian Bedford
Esther Brazil
Zoe Brown
Susanna Fairbairn
Katherine Fuge
Emilie Hughes
Eleanor Meynell
Lucy Roberts
Katie Thomas
Emma Walshe



ALTOS

Heather Cairncross
Jeremy Kenyon
Rory McCleery
Raffaele Pe
Clare Wilkinson
Richard Wyn Roberts

TENORS

Andrew Busher
Peter Davoren
David de Winter
Graham Neal
Nicholas Robertson
Gareth Treseder

BASSES

Tom Appleton
Alex Ashworth
Chris Borrett
Sam Evans
Rupert Reid
Lawrence Wallington





Salle
Pleyel

Cité de la musique

01 42 56 13 13 | www.sallepleyel.fr

LUNDI 24 OCTOBRE | 20H

Sir John Eliot Gardiner

Orchestre Révolutionnaire et Romantique Monteverdi Choir

Johannes Brahms *Begräbnisgesang, op. 13*

Igor Stravinski *Symphonie de psaumes*

Anton Bruckner *Messe n°2*



MAIRIE DE PARIS

**SOCIETE
GENERALE**
mécène principal

LCI

L'EXPRESS

LE FIGARO

LA MUSIQUE DE LA CHAPELLE DU ROI

La nouvelle Chapelle de 1683

Samedi 24 Septembre 2011 - 20h

Chapelle Royale

Durée: 1h30 entracte inclus

Les Pages et les Chantres du Centre de musique baroque de Versailles

Akademie für alte Musik Berlin

Direction Olivier Schneebeli

Jaël Azzaretti Dessus

Stephen Collardelle et Robert Getchell Hautes-contre

Jean-François Novelli Taille

Alain Buet Basse-taille

Michel Bouvard Grand-orgue

Guillaume Minoret (1650-1720)

Usquequo Domine

Henry Desmarest (1661-1741)

Nisi Dominus

Entracte

Louis Marchand (1669-1732)

Grand Plein jeu à double pédale

Tierce en taille

Basse de trompette et dessus de cornet

Fond d'orgue

Dialogue sur les grands jeux

Michel-Richard de Lalande (1657-1726)

De Profundis

Ce concert fait l'objet d'un enregistrement par France Musique.

Merci de bien vouloir éteindre vos téléphones portables, et veiller à ne pas faire de bruit pendant le concert.



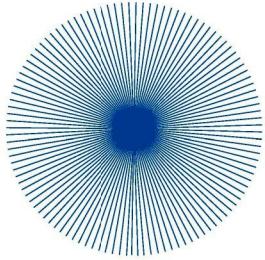
Concert coréalisé par Château de Versailles Spectacles et le Centre de musique baroque de Versailles.
Production CMBV.

Partitions des grands motets de Minoret, Desmarest et Lalande réalisées par le CMBV.

Les Pages & les Chantres du Centre de musique baroque de Versailles sont subventionnés par le Ministère de la Culture, le Conseil régional d'Île-de-France, le Conseil général des Yvelines et la Ville de Versailles.



Guillaume Minoret (1650-1720) débute sa carrière comme Maître de chapelle de la cathédrale d'Orléans (1679) puis gagna Paris où il obtint le place convoitée de Maître de chapelle de la paroisse royale de Saint-Germain-l'Auxerrois. Ce poste fut un marchepied efficace vers la Cour: en 1683, il fut retenu pour être l'un des quatre Sous-Maîtres de la nouvelle chapelle de Versailles, aux côtés de Lalande, Colasse et Gouillet, succédant ainsi à Robert et Dumont. Compositeur de certains motets joués durant les offices, Minoret fut assez peu prolixie car son statut de prêtre le désigna plus particulièrement pour se charger de l'éducation des Pages (d'abord avec Gouillet puis seul après le renvoi de celui-ci). Il se retira en 1714, sa charge étant alors rachetée par Lalande. Seuls six grands motets, un petit motet et une messe (arrangée par Brossard) de cet auteur sont conservés. Ils témoignent d'un style soutenu, caractérisée par une une sobriété élégante et très efficace rhétoriquement.



Henry Desmarest (1661-1741). Orphelin de père en 1668, il entra comme page à la Chapelle royale où il fit son éducation musicale auprès de Pierre Robert et Henry Du Mont. N'ayant pas été retenu pour le poste de Sous-Maître de la Chapelle royale (attribué à Lalande) en 1683, il devint alors pensionnaire de la Musique du roi puis, à partir de 1693, l'un des principaux compositeurs de l'Académie royale de musique (Didon en 1693, Circé en 1694, et jusqu'à Renaud en 1722). C'est vers 1696 qu'il se fit particulièrement remarquer: épri d'une de ses élèves, Mademoiselle de Saint-Gobert, et essuyant le refus du père de celle-ci à sa demande en mariage, il décida de l'enlever. Le compositeur fut condamné à mort et banni de France jusqu'en 1722. Le jeune couple se mit alors à voyager, et Desmarest travailla dans plusieurs pays: la Belgique, peut-être l'Angleterre, puis l'Espagne et enfin Nancy et la cour de Lorraine où il restera jusqu'à sa mort. Outre ses opéras, il composa un certain nombre de grands motets de toute beauté, qui comptent parmi les chefs-d'œuvre du genre à leur époque.

Louis Marchand (1669-1732). Compositeur, claveciniste et organiste français, il était le fils de Jean Marchand, lui-même organiste. Louis eut certainement son père pour premier professeur. Dès l'âge de quatorze ans, il est organiste de la cathédrale de Nevers. Il a une vingtaine d'années lorsqu'il arrive à Paris et obtient divers postes dans la capitale. On le sait ainsi au collège des Jésuites de la rue Saint-Jacques (1691), au couvent des Cordeliers (1699), aux tribunes des églises Saint-Benoît (1699) et Saint-Honoré (1703-1707) et enfin à la Chapelle royale (1708). En 1713, Marchand entreprend une tournée dans les différentes provinces d'Allemagne et se fait entendre devant l'empereur. L'histoire raconte qu'il put rencontrer Jean-Sébastien Bach, en 1717 à Dresde, et qu'il évita une compétition sur l'orgue avec le maître allemand en quittant la ville peu avant qu'elle n'eut lieu. À son retour, Marchand retrouva la tribune des Cordeliers, qu'il conserva jusqu'à la mort. Dès 1699, il entame la publication de ses œuvres, mais cette tentative semble tourner court, peut-être pour des raisons d'ordre privé. De fait, son œuvre imprimée est relativement restreinte: deux recueils de Pièces de clavecin (1699 et 1702?) comportent chacun une seule suite; l'œuvre d'orgue paraît plus novatrice. En 1740, un livre posthume de Pièces choisies paraît sous les auspices de Corrette. On conserve au moins deux cahiers manuscrits qui renferment une trentaine de pièces dont un Dialogue, un Te Deum et un Fonds d'orgue dans le style italien, de même qu'une cantate (Alcione), plusieurs cantiques spirituels et des pages manuscrites de Règles de la composition peut-être destinées à ses élèves. Son influence est sensible chez ses continuateurs (tels Daquin qui lui succéda aux Cordeliers) et même chez Rameau qui l'admira toujours.

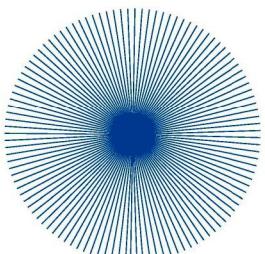
Michel-Richard de Lalande (1657-1726). Parisien de naissance, Lalande commença à exercer ses talents de musicien en tant qu'organiste de plusieurs églises de la capitale, notamment à Saint-Gervais où il assura l'intérim entre Charles Couperin, alors décédé, et le fils de celui-ci encore trop jeune pour assurer cette tâche, François Couperin. Il fut ensuite le maître de clavecin de Mademoiselle de Noailles et des filles légitimées de Louis XIV, puis fut appelé à la Cour où il occupa des postes importants, cumulant les titres de Sous-Maître de la Chapelle royale, Compositeur, Surintendant puis Maître de la Musique de la Chambre. Il fut l'un des musiciens les plus puissants de son époque et probablement le compositeur de musique sacrée le plus influent et le plus talentueux de la cour de Versailles. Outre ses nombreux grands motets, on lui doit divers ouvrages profanes, dont le Ballet de la Jeunesse (1686) ou Les Éléments (1725), composé en collaboration avec son successeur Destouches.

LA NOUVELLE CHAPELLE DE 1683

Lorsqu'il se fixa à Versailles, en mai 1682, Louis XIV réorganisa la Musique de sa Chapelle afin d'y favoriser une nouvelle dynamique et de souligner avec plus de splendeur ses dévotions quotidiennes, publiques. Celles-ci devaient désormais se tenir dans la nouvelle chapelle du château, située à l'emplacement de l'actuel salon d'Hercule : c'est dans ce sanctuaire provisoire, consacré le 30 avril 1682, que durant près de 30 ans la Cour se pressa quotidiennement à la messe du roi, jusqu'à l'achèvement, en 1710, de la chapelle définitive.

Dès son installation, le roi voulut que sa chapelle résonnât des échos des cérémonies extraordinaires, rehaussées de motets à deux chœurs et orchestre interprétés par les trois corps de la Musique du roi - les Musiques de la Chapelle, de la Chambre et de l'Écurie -, selon un format développé par Jean-Baptiste Lully qui contribuait à l'affirmation de la puissance politique et spirituelle du souverain. Pour transposer à l'ordinaire le format extraordinaire, on entreprit d'étoffer dès 1681 l'effectif de la Chapelle : au personnel fixe - 15 chantres, 8 pages, l'organiste et quelques rares instrumentistes - on adjointit peu à peu des surnuméraires, que le roi payait sur sa cassette personnelle. En 1692, on disposait, pour chaque semestre, de 30 à 40 voix et d'une quinzaine de « symphonistes », parmi lesquels 3 musiciens pour les « parties » (haute-contre, taille et quinte) si caractéristiques des Vingt-quatre Violons, présents à l'extraordinaire.

Parallèlement, le roi se sépara des deux sous-maîtres qui l'avaient servi près de 20 ans, Henry Du Mont et Pierre Robert, âgés et, dit-on, peu favorables aux changements souhaités. Ils assureront leur service jusqu'à l'arrivée de quatre nouveaux sous-maîtres, recrutés lors d'un concours organisé au printemps 1683. Le roi fit prévenir « tous les Evesques de son Royaume, afin qu'ils avertissent les Maistres de Musique de leurs Cathédrales, de se rendre à Versailles, pour y faire chanter chacun un Motet, en cas qu'ils se sentissent assez habiles pour pouvoir disputer ces Places par la Beauté, & par la bonté de leur Musique » (Mercure galant, avril 1683). Pendant plus d'un mois, le roi et la Cour entendirent chaque jour à la messe un nouveau motet, évaluant ainsi 34 candidats, ecclésiastiques et laïcs. 15 passèrent cette première épreuve et furent mis en loge, « afin de connoistre par un second Motet [...] si le premier qu'ils ont fait chanter est de leur composition ». Les œuvres furent exécutées à partir du 26 avril, jusqu'au résultat final proclamé le 16 mai. Parmi les ecclésiastiques, privilégiés pour former les pages, on choisit Guillaume Minoret (1650-1720) et Nicolas Gouillet (av. 1650-ap. 1713). Ancien enfant de chœur de Notre-Dame de Paris, maître de musique à Rodez, Toulouse, Orléans puis Saint-Germain-l'Auxerrois (paroisse royale de Paris), Minoret offrait de bonnes garanties ; il obtint le quartier de juillet, et devait donc inaugurer la nouvelle formule à l'issue du dernier service de Robert. Gouillet, alors à la tête de la maîtrise de la cathédrale de Meaux après avoir dirigé celle de Langres, bénéficia quant à lui du soutien de son évêque, Bossuet, et de la Dauphine ; il fut pourvu du quartier de janvier. Pour les laïcs, Lully, surintendant de la Musique de la Chambre, se prononça pour son « élève » Pascal Collasse (1649-1709), et pour le quartier d'octobre, le roi lui-même choisit Michel-Richard de Lalande (1657-1726), choix dont il ne se départit jamais puisque le musicien obtint successivement les trois autres quartiers, suite aux démissions de ses confrères : après Gouillet (1693) et Collasse (1704), Minoret fit à son tour les frais d'un partage peu équitable et présenta sa démission en 1714, après avoir été prié de diriger durant son service un motet de son collègue.



C'est donc aux deux sous-maîtres qui servirent Louis XIV durant toute la dernière partie de son règne que ce programme rend spécialement hommage. Quant au choix d'Henry Desmarest (1661-1741), il pourra d'abord surprendre. Ancien page de la Chapelle, « ordinaire » de la Musique du roi et candidat malheureux du concours de 1683, Desmarest fit néanmoins entendre ses motets à la Chapelle, puisque ce sont eux qui, entre 1683 et 1693, résonnèrent durant le quartier de Gouillet: dépassé par sa charge, celui-ci payait à son jeune collègue les motets qu'il donnait sous son nom à la Cour. Après dix ans de rétributions aléatoires, Desmarest révéla l'imposture, non sans espérer en retour le poste de sous-maître. Mais l'offense était trop grande: Gouillet fut congédié et son quartier, on l'a vu, revint à Lalande.

Les trois motets proposés ce soir datent de cette décennie 1683-1693, durant laquelle se mit en place la nouvelle formule voulue par Louis XIV. Seul le *De profundis* de Lalande peut être daté avec quelque précision: composé en 1688 ou 1689, remanié vers 1715, il fut plusieurs fois donné au Concert Spirituel entre 1725 et 1740. On entendra ici la première version connue, copiée en 1689 dans la collection de Motets de Mr de La Lande « recueillie » en 10 volumes par Philidor (Versailles, Bibliothèque municipale). S'inspirant à la fois des motets de Du Mont et Robert et du modèle d'apparat développé par Lully, les sous-maîtres de 1683 profitèrent des nouvelles ressources vocales et orchestrales pour faire évoluer le genre. Face aux fresques flamboyantes et monolithiques de leurs aînés, ils s'attachèrent à organiser les éléments mis en place par la génération précédente - récits, ensembles vocaux, chœurs, symphonies - en sections musicales plus nettes et contrastées, chacune étant le plus souvent définie par chaque verset du texte et son affect principal. Pour autant, les motets de ce programme portent encore l'empreinte de la « manière » de Lully, Du Mont et Robert, à travers notamment un ample petit chœur, constitué de nombreuses voix récitantes (6 chez Desmarest, 8 chez Lalande, jusqu'à 9 chez Minoret) permettant des combinaisons variées, du récit soliste au grand ensemble contrapuntique. Cette entité chorale allait peu à peu se simplifier en un petit chœur plus standardisé, en trio (2 dessus et haute-contre), suscitant des contrastes nouveaux.

Exemples magnifiques du premier motet « versaillais », répondant pleinement aux intentions de Louis XIV, l'*Usquequo Domine* de Minoret, le *De profundis* de Lalande et le *Nisi Dominus* de Desmarest présentent ainsi toutes les caractéristiques structurelles et stylistiques qui devaient perdurer jusqu'à la Révolution.

Thomas Leconte

Centre de musique baroque de Versailles





JAËL AZZARETTI

DESSUS

Violoniste, pianiste et ancienne maîtrisienne de Radio-France, Jaël Azzaretti s'aguerrit aux planches dès 1996, au sein de la troupe de l'Opéra-Comique, où elle chante Monsieur Choufleur, La Cantatrice chauve, Il Matrimonio Segreto, La Finta Semplice, Carmen, La Dame blanche ou Les Mamelles de Tirésias. Depuis, elle s'est produite sur les scènes de l'Opéra de Zürich (Sophie-Werther, l'Amour-Orphée et Eurydice, Inès La Favorite), de l'Opéra de Paris (Don Quichotte, Parsifal, Manon, Carmen, L'Incoronazione di Poppea, Ariane et Barbe Bleue de Dukas mais aussi le rôle d'Eurydice-Orphée et Eurydice), de Genève (Lady Macbeth de Mzensk), du Châtelec (Jenifa, Hänsel et Gretel), Angers (Ismène dans Mitridate), Tours et Rennes (Orphée et Eurydice), Montpellier (Frasquita-Carmen, Elvira-L'Italienne à Alger) Toulouse (Un Chapeau de Paille, Adèle-La Chauve-Souris) ou encore Saint-Étienne (Suzanne-Le Nozze di Figaro). Curieuse de tous les styles, elle s'est déjà distinguée dans des répertoires aussi différents que Mozart (dans le rôle-titre de Zaïde avec Jacques Mercier), Massenet (en Sophie, dans l'enregistrement de Werther par Jean-Claude Casadesus) ou Messiaen, auquel elle a consacré un disque aux côtés de l'ensemble ADER. Également passionnée de musique baroque, elle se produit avec les plus grandes figures de la spécialité: elle a notamment chanté avec Christophe Rousset (La Didone de Cavalli à Lausanne, le rôle de Dalinda-Ariodante au Théâtre des Champs-Élysées), René Jacobs (Dorisbe dans L'Argia de Cesti au Théâtre des Champs-Élysées), Gérard Lesne, William Christie dans Il Tito de Cesti à l'Opéra du Rhin et Les Boréades et Les Indes Galantes à l'Opéra de Paris, Gabriel (Schöpfung) au Festival de Beaune. Avec Emmanuelle Haïm enfin, avec qui, après Il Trionfo del Tempo et un programme de cantates italiennes, elle interprète le Dixit Dominus de Haendel et David et Jonathan de Charpentier et le rôle de Cléone (Thésée de Lully) au Théâtre des Champs-Élysées et à l'Opéra de Lille. Plus Récemment, elle interprète le rôle de Zerline (Don Giovanni) à Moscou, Adèle (Chauve-Souris) à l'Opéra de Monte Carlo, Frasquita (Carmen) au Festival de Glyndebourne, Despina (Così fan Tutte) au Théâtre des Champs-Élysées, le rôle de Camille (Zampa) à l'Opéra Comique et au Théâtre de Caen, l'Amour (Rameau's Hippolyte et Aricie) au Capitole de Toulouse, Drusilla (Couronnement de Poppée) à l'Opéra de Bordeaux, Gianetta (L'Elisir d'Amore) à l'Opéra de Paris, Cinna (Lucio Silla) à Angers-Nantes Opéra et à l'Opéra de Rennes, Iris (Sémélé) au Théâtre des Champs-Élysées, Elvira (L'Italienne à Alger) à l'Opéra National de Paris. Elle vient de faire ses débuts dans le rôle de Juliette (Roméo et Juliette de Gounod) au Staatsoper de Vienne, Mélisso (Atys) à l'Opéra Comique, au Théâtre de Caen, à l'Opéra de Bordeaux et à Versailles. Parmi ses projets: Amour (Hippolyte et Aricie) à l'Opéra de Paris...

OLIVIER SCHNEEBELI

DIRECTION

Très tôt passionné par la musique de l'époque baroque, et plus particulièrement par le patrimoine français des XVII^e et XVIII^e siècles, Olivier Schneebeli remporte son premier succès discographique à la tête de l'ensemble Contrepoin, grâce à la sortie d'un disque consacré aux Motets et Scènes sacrées de Guillaume Bouzignac (Diapason d'or). En 1987, il participe à la création du chœur des Arts Florissants avec William Christie, à l'occasion de la redécouverte d'Atys de Lully. La même année, il devient l'assistant de Philippe Herreweghe à la Chapelle Royale et au Collegium Vocale de Gand, et il rejoint le chef gantois lors de l'enregistrement du Requiem de Fauré avec le chœur de la Chapelle Royale et les Petits Chanteurs de Saint-Louis, chœur d'enfants qu'il dirige alors depuis 1975. C'est pour ses compétences dans les domaines de la musique ancienne et de la pédagogie que Vincent Berthier de Lioncourt l'appelle en 1991 à Versailles pour diriger Les Pages & les Chantres du Centre de musique baroque. Ainsi, il assure non seulement la direction de l'école maîtrisienne, qui propose un cursus de haut niveau pour les chanteurs adultes et des classes à horaires aménagés «Éducation Nationale» pour les enfants, mais aussi les nombreux concerts effectués par sa formation en France et à l'étranger. La spécificité de cette structure unique, au confluent de la production et de l'enseignement, s'enrichit également de partenariats étroits établis depuis plusieurs années avec les départements de musique ancienne du Conservatoire à Rayonnement Régional de Versailles et de l'École Nationale de Musique et de Danse de la Vallée de Chevreuse (Orsay).

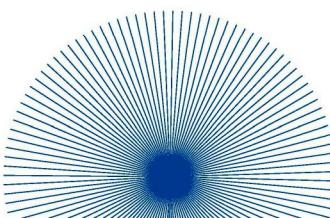


ALAIN BUET BASSE-TAILLE

Après des études au CNR de Caen et au CNSM de Paris, le travail avec le professeur américain Richard Miller va marquer l'engagement d'Alain Buet dans le monde de la musique. Il entame une carrière de soliste et de pédagogue, enrichie par des rencontres stimulantes avec des chefs tels que Robert Weddle, Jean-Claude Malgoire, Hervé Niquet, William Christie, Jacques Grimbé, Dominique Debart, Laurence Equilbey, David Stern, Arie van Beek... et des instrumentistes comme Patrick Cohén-Akénine, Laurent Stewart, Zhu Xiao Mei, Emmanuel Strosser, Alexandre Tharaud ou Claire Désert. Une voix claire et chaude, un goût de la découverte le portent à chanter un vaste répertoire du XVI^e au XX^e siècle, profane et religieux. Il est régulièrement invité par les meilleurs festivals internationaux. Grâce à Jean-Claude Malgoire, son expérience de la scène se développe : il interprète *Lesbos* dans *Agrippine* de Haendel, le Comte dans les *Noces* de Figaro de Mozart, *Simone* dans *Gianni Schicchi* de Puccini, *Saul* dans *David et Jonas* de Marc-Antoine Charpentier sous la direction de William Christie, *Colas* dans *Bastien et Bastienne* de Mozart au Châtelet, *Allazim* dans *Zaïde* de Mozart ou encore *Eufemiano* dans *Il San'Alessio* de Landi avec *Les Arts Florissants*. Une discographie déjà abondante vient de s'enrichir de plusieurs enregistrements, notamment des Grands motets de Lalande sous la direction de Martin Gester chez Opus 111, *Daphnis et Chloé* de Boismortier avec Hervé Niquet et le Concert Spirituel pour *Glossa*, les Requiem de Gossec et Mozart avec Jean-Claude Malgoire chez K617, un Stefano Landi avec l'ensemble l'Arpeggiata, *Les Vespres* de Charpentier sous la direction d'Olivier Schneebeli et *Les Nuits de Sceaux* de Bernier avec Patrick Cohén-Akénine chez Alpha, ou encore *Jephthé* de Haendel sous la direction de David Stern chez Arion. Doivent paraître prochainement le Quatuor à cordes n° II avec voix d'Olivier Greif pour le label *Zig-Zag*, ainsi que les Cantates du Prix de Rome de Debussy avec l'Orchestre Philharmonique de la Radio de Bruxelles sous la direction d'Hervé Niquet chez *Glossa*. Alain Buet est fondateur et animateur de l'ensemble *Les Musiciens du Paradis*. Titulaire du Certificat d'aptitude, il enseigne le chant depuis 2007 au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris.

STEPHEN COLLARDELLE HAUTE-CONTRE

Né en 1984, Stephen Collardelle débute ses études musicales au Conservatoire Massenet de Saint-Étienne, où il obtient un D.E.M de Formation Musicale, ainsi que des prix en Analyse Musicale et Piano. Parallèlement, il obtient une Maîtrise en musicologie à la Faculté Jean Monet à Saint Etienne en rédigeant un mémoire portant sur l'écriture vocale dans l'opéra *Orlando* de Haendel. Passionné par la musique Baroque, il intègre en 2009 le Centre de musique baroque de Versailles (CMBV). Cette structure lui permet de suivre les Masterclasses de Christine Sweitzer, Stephan Van Dyck, Leandro Lopez Garcia, Marteen Koningsberger ou encore Alain Buet, mais également de participer à plusieurs productions avec le chœur des Pages et des Chantres, telles que *Amadis* de Jean-Baptiste Lully à l'Opéra-Théâtre d'Avignon en 2010 ou encore les *Vêpres* à la Vierge de Pietro Paolo Bencini à l'église Saint-Louis des Français à Rome. Toujours avec le CMBV, il enregistre *Andromaque* d'André Ernest Modeste Grétry et *Le Carnaval de Venise* d'André Campra avec l'orchestre du Concert Spirituel, sous la direction d'Hervé Niquet. En Octobre 2011 à Orléans, on pourra l'entendre chanter dans le spectacle musical *Le Bourgeois Gentilhomme* (Molière-Lully) avec l'ensemble musical *La Réveuse* (direction Benjamin Perrot) dans une mise en scène de Catherine Hiegel, spectacle repris à Paris dès janvier 2012.





ROBERT GETCHELL

HAUTE-CONTRE

Né aux États-Unis où il commence ses études musicales, Robert Getchell étudie ensuite à la maîtrise du Centre de musique baroque de Versailles, puis il part aux Pays-Bas pour recevoir l'enseignement de Margreet Honig au Sweelinck Conservatorium d'Amsterdam. Il poursuit sa formation en musique ancienne auprès du ténor Howard Crook. Robert Getchell se produit régulièrement en soliste au sein d'ensembles comme l'Orchestre des Champs-Élysées (direction Philippe Herreweghe), Les Talens Lyriques, Il Fondamento, La Stagione Frankfurt, Le Concert des Nations (direction Jordi Savall), Les Folies françoises, Amaryllyis, Concerto Köln, Al Ayre Español, le Chœur et Orchestre de la Radio Suisse-Italienne, I Barocchisti, le Chœur de Chambre Accentus et il est membre du trio vocal White Raven. Sur la scène baroque il a chanté les rôles de Mercure dans l'opéra Persée de Lully, Astolphe dans Roland de Lully, La Pytie dans Bellérophon de Lully, Glaucus dans Scylla et Glaucus de Leclair et Eurimaco dans Il Ritorno d'Ulisse de Monteverdi, tous dirigés par Christophe Rousset, La Furie dans Isis de Lully dirigé par Hugo Reyne, Polinice dans Œdipe à Colone de Sacchini, Renaud dans Armide de Lully (les deux opéras enregistrés par Naxos) Damon dans Acis et Galatée, et le rôle titre dans l'opéra Hippolyte & Aricie de Rameau avec L'Opéra Lafayette à Washington. Il a interprété le rôle de Gomatz et Podestat dans l'opéra de Jérôme Deschamps et Macha Makeïff, «Mozart Short Cuts» sous la direction de Laurence Equilbey, et le rôle de Ferrando dans Così fan tutte au Théâtre des Champs-Élysées sous la direction de Jean-Claude Malgoire. Robert Getchell s'est produit en soliste dans de nombreux festivals, Utrecht, Versailles, Ambronay, Beaune, et Fribourg. Il donne par ailleurs de nombreux concerts d'oratorio aux Pays-Bas, en Allemagne et en France, notamment dans Les Passions de Bach, le Requiem de Mozart ou encore le Messie de Haendel. Il a enregistré en soliste des œuvres baroques aussi bien que des créations plus récentes, plus récemment Die Sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze de Haydn (Naïve Classique) avec l'Akademie für Alte Muzik Berlin et le Chœur de Chambre Accentus. Parmi ces projets en 2011 il chantera le ténor solo dans une production et enregistrement de Christus de Mendelssohn avec L'Ensemble Orchestral de Paris et Accentus dirigé par Laurence Equilbey, une tournée et enregistrement de la musique de Schein avec Stephan MacLeod, un enregistrement chez Alpha de musique écossaise avec les Musiciens de Saint-Julien, et Le Messie de Händel avec Jean-Claude Malgoire.

JEAN-FRANÇOIS NOVELLI

TAILLE

Titulaire d'une maîtrise de musicologie à la Sorbonne, lauréat du concours général et premier prix de flûte à bec, Jean-François Novelli obtient son diplôme de chant au CNSM de Paris, après avoir reçu les enseignements d'Anna Maria Bondi, Rachel Yakar et Christiane Patard. En 1997, il remporte le premier prix du concours Sinfonia avec Patricia Petibon et l'ensemble Amarillis, et se perfectionne ensuite auprès du ténor Howard Crook. Sa carrière est ponctuée de nombreuses collaborations avec les principales formations françaises spécialisées dans les répertoires des XVII^e et XVIII^e siècles, ainsi que de productions pour le moins éclectiques: Carmen de Bizet (Remendado), La Traviata de Verdi (Gastone), Lo Spezziale de Haydn (Men-gone), Bastien et Bastienne de Mozart (Bastienn), Les Tréteaux de Maître Pierre de Manuel de Falla (Maître Pierre), Des saisons en enfer de Marius Constant, Psyché de Lully, Hippolyte et Aricie de Rameau (Hippolyte)... Ses activités l'amènent à travailler avec des metteurs en scène comme Philippe Lenaël, Jean-Marie Villégier ou Daniel Mesquish, et à chanter tout aussi bien dans les Théâtres et Opéras de France qu'au Konzerthaus de Vienne ou aux Opéras de Porto et Lisbonne. Il donne également maints récitals, non seulement de musique baroque, mais aussi de mélodies françaises ou de lieds, avec Arthur Schoonderwoerd, Corinne Durous ou Marie-Christine Goueffon. Il crée en 2004 avec Arnaud Marzorati l'ensemble Lunaisiens, avec lequel il a déjà enregistré deux CD chez Alpha production: le premier consacré à des cantates de Jean-Baptiste Stuck, et le deuxième qui redécouvre le répertoire parfois oublié de l'époque de la révolution française. Sa discographie est, à l'image de ses activités de concert, diversifiée: il enregistre notamment Armida abandonata de Jommelli, Le Triomphe d'Iris de Clérembault avec Hervé Niquet, plusieurs séries de motets (Danielis et Leo sous la direction de Christophe Rousset; Scarlatti avec Gérard Lesne, Dumont avec le Ricercar Consort) et consacre des programmes entiers à Purcell, Monteverdi, Boësset, Carissimi ou Charpentier, dont il immortalise également les Litanies et Oratorios. Citons parmi ses prochains projets, outre des récitals et des concerts avec la Fenice, le Poème Harmonique, et les Cris de Paris, un spectacle à Taïwan - où il incarnera Louis XIV - et une nouvelle création des Lunaisiens pour l'année Rousseau, entre Paris et Genève.



MICHEL BOUVARD ORGUE

Après des études pianistiques à Rodez, sa ville de jeunesse, puis à Paris, Michel Bouvard travaille l'orgue avec Suzanne Chaisemartin, puis André Isoir. Parallèlement aux classes d'écriture du Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, il complète sa formation auprès des organistes de Saint-Séverin (Jean Boyer, Francis Chapelet, Michel Chapuis), avant d'être lui-même durant dix ans organiste titulaire de ce bel instrument parisien. Un premier prix au Concours International de Toulouse (1983) marque le

début de sa carrière. Appelé par Xavier Darasse pour lui succéder à la classe d'orgue du CNR de Toulouse en 1985, il poursuit son action en faveur du patrimoine de la ville et de la région, et crée avec son collègue Willem Jansen le Festival International «Toulouse-les-orgues». Michel Bouvard est titulaire de l'orgue historique Cavaillé-Coll de la Basilique Saint-Sernin de Toulouse. Reconnu aujourd'hui sur la scène internationale comme un des interprètes français les plus attachants, sa carrière de concertiste et de professeur le conduit régulièrement dans une vingtaine de pays d'Europe, d'Asie, et du continent Américain. Il est nommé en 1995 professeur d'orgue au CNSM de Paris et, depuis 2010, est l'un des organistes «par quartier» de la Chapelle royale du Château de Versailles.

AKADEMIE FÜR ALTE MUSIK BERLIN

L'Akademie für Alte Musik Berlin est un ensemble interprétant la musique des XVII^e et XVIII^e siècles. Il est créé en 1982 à Berlin-Est et joue sous différentes formations, de l'orchestre symphonique à l'orchestre de chambre. Dès 1984, l'ensemble a la possibilité de se produire au Konzerthaus Berlin. Le Staatsoper Unter den Linden (Berlin) salue également sa qualité en l'invitant régulièrement depuis 1994. La formation se produit sous la direction de ses chefs d'orchestre tels que Midori Seiler, Stephan Mai, Bernhard Forck et Georg Kallweit ainsi que sous celle de maestros choisis comme René Jacob, Marcus Creed, Daniel Reuss, Peter Dijkstra et Hans-Christoph Rademann. De même, il travaille avec des solistes de renom comme Cecilia Bartoli, Andreas Scholl et Sandrine Piau. C'est avec la compagnie de danse Sasha Waltz & Guests que l'ensemble conçoit les productions de Dido & Aeneas de Purcell et Medea de Pascal Dusapin. Cette autre expérience renforce d'autant plus l'aspect créatif et innovant de la formation. Étant aujourd'hui devenue d'une importance majeure et internationale, l'Akademie für Alte Musik Berlin reçoit de nombreuses distinctions. Ses grands succès expliquent de nombreuses tournées dans le monde, dont très prochainement en Chine.

DESSUS DE VIOLON

Georg Kallweit
Thomas Graewe
Barbara Halfter
Dörte Wetzel
Stephan Mai
Uta Peters

TAILLES ET QUINTES DE VIOLON

Sabine Fehlandt
Anja Graewel
Clemens Nuszbaumer
Kerstin Erben

HAUTES-CONTRE

Erik Dorset
Almut Schlicker

BASSE DE VIOLON

Jan Freiheit

VIOLONCELLES

Antje Geusen
Inka Döring

VIOLE DE GAMBE

Imke David

FLÛTE ET FLÛTE

À BEC
Christoph Huntgeburth

FLÛTE

Andrea Theinert

HAUTBOIS ET FLÛTE

À BEC
Xenia Löfller

HAUTBOIS

Michael Bosch

BASSON

Christian Beuse

THÉORBE

Björn Colell

SERPENT

Volny Hostiou

CLAVECIN ET ORGUE

Fabien Armengaud

LES PAGES ET LES CHANTRES DU CENTRE DE MUSIQUE BAROQUE DE VERSAILLES

Dès sa création en 1987, le Centre de musique baroque de Versailles se dote d'un chœur dont l'effectif correspond à celui de la Chapelle royale sous le règne de Louis XIV, soit 20 enfants (Les Pages) et 17 adultes (Les Chantres) accompagnés d'un continuo (Les Symphonistes) animé ici par le claveciniste Fabien Armengaud. La formation, mêlant voix de femmes (dessus) et voix d'hommes (bas dessus, hautes-contre, tailles, basses tailles et basses), ressuscite la structure originelle « à la françoise », laquelle lui confère une couleur sonore unique en Europe; elle devient ainsi l'un des instruments privilégiés de la redécouverte du patrimoine musical français des XVII^e et XVIII^e siècles, que ce soit celui de la Cour de France, des grandes cathédrales ou des collèges. Les Pages & les Chantres, sous la direction de leur chef permanent Olivier Schneebeli, se produisent en concert dans les formations les plus variées: seuls avec basse continue ou bien en partenariat avec les meilleurs orchestres baroques français ou étrangers (Le Concert Spirituel, Musica Florea, The English Concert, Les Folies Françoises, ...). Ils collaborent également avec de nombreux autres chefs (Gustav Leonhardt, Ton Koopman, Vincent Dumestre, Giovanni Antonini...), et sont régulièrement invités à participer aux productions lyriques dirigées par Olivier Schneebeli (Le Voyage Imaginaire, sur des musiques de Lully; Amadis du même Lully (2009-2010) à Avignon et à Massy), Jean-Claude Malgoire (La Flûte Enchantée et Don Giovanni de Mozart, Le Couronnement de Poppée de Monteverdi, Falstaff de Salieri), Christophe Rousset (Persée de Lully), Hervé Niquet (Médée de Charpentier, Andromaque de Grétry) ou encore William Christie (David et Jonathas de Charpentier, dans le cadre d'une tournée en Amérique Latine). Ils sont par ailleurs accueillis à plusieurs reprises dans les principaux festivals français (Printemps des Arts de Nantes, Pontoise, Sablé, Saint-Denis, Saint-Michel-en-Thiérache, Vézelay...) ou étrangers (Bratislava, Budapest, Lucerne, Luxembourg, Saint-Pétersbourg, Séville, Leipzig, Miami, Montreux, Zamora...). Les Pages & les Chantres ont réalisé une vingtaine d'enregistrements discographiques pour Alpha («Vœu de Louis XIII», autour de la messe à double chœur de Nicolas Formé en 2006; deux cantates profanes de Jean-Sébastien Bach avec Leonhardt en 2007), K617 (enregistrements «Live» avec France Musique, Grands Motets de Pierre Robert avec Musica Florea en 2009, Requiem de Campra avec l'Orchestre des Musiques Anciennes et à Venir en 2011), Harmonia Mundi, Erato, Astrée-Auvidis et EMI Virgin Classics.

LES PAGES DU CENTRE DE MUSIQUE BAROQUE DE VERSAILLES

Suzanne Khairallah
Laetitia Bonfante
Laetitia de Bouvier
Jeanne Dumonteil
Augustin Oudard
Henri Baguenier Desormeaux
Romain Guiton
Adèle Huber
Romain Mairesse
Samuel Menant
Alix de la Motte
Hugo Vincent

LES CHANTRES DU CENTRE DE MUSIQUE BAROQUE DE VERSAILLES

DESSUS Marie Favier Marine Lafdal-Franc Caroline Villain	BASSES-TAILLES ET BASSES Emmanuel Hasler François Renou, Pierre Beller François Joron Renaud Bres Vlad Crozman Adrien Poupin
HAUTES-CONTRE Florian Ranc Paul Figuier Branislav Rakic	

TAILLES Clément Buonomo Joszef Gal Damien Roquette Martin Candela
--

USQUEQUO DOMINE

PSALMUS XII.

Usquequo Domine oblidicis me in finem? usquequo avertis faciem tuam a me.

Quandiu ponam consilia in anima mea: dolorem in corde meo per diem?

Usquequo exaltabitur inimicus meus super me? respice, et exaudi me, Domine Deus meus.

Illumina oculos meos, ne umquam obdormiam in morte: nequando dicat inimicus meus; prævalu aduersus eum.

Qui tribulant me, exultabunt si motus fuerit: ego autem in misericordia tua speravi.

Exultabit cor meum in salutari tuo, cantabo Domino qui bona tribuit mihi, et psallam nomini Domini Altissimi.

DE PROFUNDIS

PSALMUS CXXIX.

De profundis clamavi ad te, Dómine; Dómine exaudi vocem meam;

Fiant aures tuæ intendentes in vocem deprecationis meæ.

Si iniurias observaveris, Dómine; Dómine quis sustinébit?

Quia apud te propitiatio est et propter legem tuam sustinui te Dómine.

Sustinuit áнима mea in verbo ejus; speravit áнима mea in Dómino.

A custódia matutína usque ad noctem speret Israël in Dómino;

Quia apud Dóminum misericordia: et copiosa apud eum redémptio.

Et ipse redimet Israël ex ómnibus iniurias ejus.

[Réquiem æternam dona eis, Dómine: et lux perpetua luceat eis.]

[Glória Patri, et Filio: et Spíritui Sancto. Sicut erat in principio, et nunc, et semper: et in sæcula sæculorum. Amen.]

NISI DOMINUS

PSALMUS CXXVI.

Nisi Dominus ædificaverit domum: in vanum laboraverunt qui ædificant eam.

Nisi Dominus custodierit civitatem: frustra vigilat qui custodit eam.

Vanum est vobis ante lucem surgere: surgite postquam sederitis qui manducatis panem doloris.

Cum dederit dilectis suis somnum: ecce hæreditas Domini, filii; merces, fructus ventris.

Sicut sagittæ in manu potenteris: ita filii excusorum.

Beatus vir qui implevit desiderium suum ex ipsis: non confundetur cum loquetur inimicis suis in porta.

[Gloria Patri et Filio: et Spíritui Sancto. Sicut erat in principio et nunc et semper: et in sæcula sæculorum. Amen.]

PSEAUME XII.

Jusques à quand, Seigneur, m'oublierez-vous? m'oublierez-vous pour jamais? jusqu'à quand détournerez-vous votre visage de moy?

Jusqu'à quand mon ame s'embarassera-t-elle de divers desseins, et mon cœur sera-t-il dans la douleur pendant tout le jour?

Jusqu'à quand mon ennemi s'élèvera-t-il au-dessus de moy: regardez-moy, et exauez-moy, mon Seigneur & mon Dieu.

Éclairez mes yeux, afin que je ne m'endorme point d'un sommeil de mort, et que mon ennemi ne puisse dire: J'ay prevalu sur lui. Ceux qui m'affligenent seront ravis de joie si je suis ébranlé; mais pour moy j'espere en vostre misericorde.

Mon cœur tressaillera de joie dans le salut que vous m'aurez donné: je chanterai des Cantiques au Seigneur qui m'a fait tant de bien, et je celebrerai par de saints airs le nom du Dieu Tres-haut.

(Le Pseautier traduit en françois, avec des Nottes courtes, tirées de S. Augustin..., Paris, Hélie Josset, 1674)

PSEAUME CXXIX.

J'ay crié vers vous, Seigneur, du fond des abîmes; Seigneur exauez ma voix.

Que vos oreilles se rendent attentives à la voix de mon ardente priere.

Si vous observez, Seigneur, nos iniuriez; Seigneur qui subsistera devant vous?

Mais vous estes plein de misericorde; et j'ay esperé en vous, Seigneur, à cause de vostre loy.

Mon ame s'est soûtouë par la parole du Seigneur; mon ame a esperé au Seigneur:

Qu'Israël espere au Seigneur, depuis la veille du matin, jusques à la nuit;

Parce que le Seigneur est plein de misericorde, et qu'on trouve en lui une redemption abundante.

Et lui-même rachetera Israël de toutes ses iniuriez.

[Donnez-leur, Seigneur, le repos éternel; Et faites luire sur eux cette lumiere qui ne s'éteint jamais.]

[Gloire au Pere, et au Fils, et au Saint-Esprit: à présent, et toujours, comme dès le commencement, et dans tous les siècles. Amen.]

(Les Pseaumes de David traduits en françois, avec une explication tirée des Saints Peres, & des auteurs ecclesiastiques, par le sieur Le Maistre de Sacy..., Bruxelles, Eugène Henry Fricx, 1699)

PSEAUME CXXVI.

Si le Seigneur n'edifie luy-mesme une maison, en vain travaillent ceux qui s'efforcent de l'edifier.

Si le Seigneur ne garde luy-mesme une ville, c'est en vain que veille celuy qui la garde.

En vain vous vous leverez avant le jour; levez-vous après estre demeurez assis, vous qui mangez le pain de douleur.

Lorsque Dieu aura fait reposer ses bien aiméz on reconnoistra que les enfans sont un heritage qui vient du Seigneur, & que le fruit des entrailles est une recompense.

Les enfans de ceux qui ont esté rejettez, seront comme des fléches dans la main d'un homme fort.

Heureux celuy qui en a remply son desir, il ne sera point confus, lorsqu'il parlera à ses ennemis devant les tribunaux des Juges.

[Gloire au Pere, et au Fils, et au Saint-Esprit: à présent, et toujours, comme dès le commencement, et dans tous les siècles. Amen.]

(Le Pseautier traduit en françois, avec des Nottes courtes, tirées de S. Augustin..., Paris, Hélie Josset, 1674)



une institution unique

La musique française, qui rayonnait aux XVII^e et XVIII^e siècles sur l'ensemble de l'Europe, fit naître des genres successifs aux formes audacieuses qui font toute la valeur de ce patrimoine : l'air de cour, le ballet de cour, la comédie-ballet, la tragédie en musique, l'opéra-ballet, le grand et le petit motet, l'opéra-comique... Les noms de Bouzignac, Lully, Marin Marais, Charpentier, Campra, Mondonville, Rameau, Dauvergne, Grétry... témoignent, aux côtés de tant d'autres, de l'extraordinaire foisonnement artistique de cette période.

Ce riche patrimoine musical sombre cependant dans l'oubli après la révolution française et tout au long du XIX^e siècle. Il faudra attendre un Debussy ou un Saint-Saëns pour y porter à nouveau un regard curieux, avant que ne se développe, au XX^e siècle, une école de musicologie française préparant l'élosion, dans les années 80, du mouvement du « renouveau baroque » dont la démarche d'interprétation sur instruments anciens sera l'une des principales caractéristiques.

Emblématique de ce mouvement, le Centre de musique baroque de Versailles (CMBV) est créé en 1987, avec une idée à la fois forte et simple : réunir dans un même lieu plusieurs métiers destinés à redécouvrir et valoriser le patrimoine français des XVII^e et XVIII^e siècles, par des actions de recherche, d'édition, de formation et de production de concerts.

Ces dernières années, le CMBV a renforcé ses missions traditionnelles et met désormais en œuvre sa mission autour des actions suivantes :

- la programmation d'une saison thématique de concerts et de spectacles (Grandes journées) accompagnée de conférences (Rencontres des Menus-Plaisirs),
- le lancement de grands chantiers de restauration et d'interprétation tels que la restitution des « Vingt-quatre Violons du roi » ou la construction de décors de toiles peintes à l'occasion de productions lyriques,
- l'approfondissement de la recherche par le traitement de sources anciennes, l'engagement de thèmes de recherche et l'organisation de colloques,
- la mise en œuvre, au sein de son école maîtrisienne, d'une formation vocale initiale et d'une formation supérieure professionnelle,
- la production des auditions (Jeudis musicaux de la Chapelle royale) et des concerts des Pages & des Chantres, chœur « à la française » issu de la formation maîtrisienne et associant voix d'enfants et d'adultes,
- la publication de partitions scientifiques (Éditions critiques), de partitions à destination des ensembles et des conservatoires (Éditions pratiques), d'ouvrages scientifiques, de livres accompagnant saison musicale, de ressources numériques.

Par la singularité de sa mission et la complémentarité de ses actions, le CMBV est devenu, tant sur le plan national qu'international, l'acteur incontournable de la redécouverte et de la valorisation du patrimoine musical français des XVII^e et XVIII^e siècles.

LA MUSIQUE DE LA CHAMBRE DU ROI

Les successeurs de Lully

Lundi 26 Septembre 2011 - 20h

Galerie des Glaces

Durée: 1h15 sans entracte

Les Folies françoises

Direction Patrick Cohën-Akenine

Jean-Baptiste Lully (1632-1687)

Acis et Galatée (pastorale héroïque, 1686)

Ouverture - Menuet - Premier et Deuxième Air - Marche - Premier et Deuxième Air - Menuet en rondeau - Premier et Deuxième Air - Marche pour l'entrée de Polyphème - Chaconne - Marche pour la Suite de Polyphème - Entrée des Cyclopes - Air - Passacaille

Marin Marais (1656-1728)

Alcyone (tragédie en musique, 1706)

Ouverture - Air des Faunes et des Dryades - Marche en rondeau - Menuet - Menuet - Bourrée - Premier et Deuxième Passepied - Air gravement - Sarabande - Gigue - Menuet - Symphonie du Sommeil - Marche pour les Matelots - Deuxième et Troisième Air pour les Matelots - Chaconne - Prélude - Sarabande - Tempête

Michel-Richard de Lalande (1657-1726)

Symphonies pour les Soupers du Roy (1703)

Cinquième Suite (extraits)

Grande Pièce royale - Grand air - Loure - Trio de hautbois - Air *Septième Suite* (extraits)

Allemande - Rondeau - Passepieds - Chaconne - Caprice de Villers-Cotterets

CMBV
Centre de musique
baroque de Versailles

Concert coréalisé par Château de Versailles Spectacles et le Centre de musique baroque de Versailles.
Production du Centre de musique baroque de Versailles.

Dessus, hautes-contre, tailles et quintes de violon réalisés par Antoine Laulhère et Giovanna Chittó sur commande du CMBV.

Partitions de Marais et Lalande réalisées par le CMBV.

Les Folies françoises sont soutenues par le Ministère de la Culture (DRAC Centre), par la Région Centre, la Ville d'Orléans et le Conseil général du Loiret. L'ensemble est membre de la FEVIS (Fédération des ensembles Vocaux et Instrumentaux Spécialisés) et du syndicat ProFedim.



Jean-Baptiste Lully (1632-1687). Originaire de Florence, Lully arriva en France à l'âge de quatorze ans et entra au service de mademoiselle de Montpensier afin d'aider cette dernière à perfectionner son italien. Parallèlement, il compléta sa formation musicale puis, remarqué par Louis XIV, obtint son premier poste à la Cour en 1653, en tant que compositeur de la musique instrumentale. À partir de 1661, année où il reçut ses lettres de naturalisation, il fut successivement Surintendant de la Musique du roi et Compositeur de la Chambre, Maître de la Musique de la famille royale, directeur de l'Académie royale de musique et enfin Secrétaire du roi. Lully domina toute la vie musicale en France pendant de longues années et fut à l'origine de plusieurs formes musicales qu'il conçut ou développa de manière remarquable, comme le ballet de cour, le grand motet, la comédie-ballet ou la tragédie en musique. Ses ouvrages les plus célèbres sont ses comédies-ballets (Le Bourgeois gentilhomme ou Les Amants magnifiques), ses tragédies en musique (Atys, Persée, Armide...) et certains grands motets dont le Miserere, le Te Deum et le De Profundis.

Marin Marais (1656-1728). Après une formation complète à la maîtrise de Saint-Germain l'Auxerrois, Marin Marais se perfectionne dans l'art de la viole de gambe, notamment auprès de Sainte-Colombe, et suit l'enseignement de Lully pour la composition. Son premier livre de pièces pour violes (1686) lui rend d'ailleurs hommage. Dès 1679, il avait été nommé Joueur de viole de la Chambre du roi. Il servira à la Cour pendant près de cinquante ans. Parallèlement, il dirigea l'orchestre de l'Académie royale de musique: c'est dans cette institution qu'il se familiarisa avec l'opéra avant de signer quatre tragédies en musique aux fortunes diverses, Alcide (1693), Ariane & Bacchus (1696), Alcyone (1706) et Séthé (1709). Sa production de musique instrumentale, très importante, regroupe cinq livres de pièces pour deux et trois violes, des sonates en trio et des sonates avec violon. Jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, Marais resta le modèle de l'école internationale de viole.

Michel-Richard de Lalande (1657-1726).
Voir page 22

La renaissance de l'orchestre mythique de Louis XIV, les *Vingt-quatre Violons du roi*, l'un des chantiers patrimoniaux du Centre de musique baroque de Versailles

Élargissant le travail éditorial engagé sur les œuvres depuis plus de vingt ans afin d'associer recherche et interprétation musicale, le Centre de musique baroque de Versailles accompagne les musiciens dans leur approche du répertoire par des chantiers artistiques originaux, dont l'un d'entre eux est aujourd'hui mis en valeur à l'occasion du concert « La Musique de la Chambre du roi ».

Par une démarche expérimentale - la recréation de l'orchestre mythique des Vingt-quatre Violons du Roi et, par là-même la restauration du «son» de l'orchestre français - le Centre de musique baroque de Versailles renouvelle les débats liés à l'interprétation instrumentale.

Né sous Charles IX et magnifié sous Louis XIV, cet orchestre se distinguait des autres formations européennes par sa composition particulière, non en quatre, mais en cinq parties de cordes : entre les 6 dessus et les 6 basses, prenaient place des instruments intermédiaires spécifiquement français, 4 hautes-contre, 4 tailles et 4 quintes de violon. Ces instruments ayant disparu progressivement au cours du XVIII^e siècle, le CMBV a pris l'initiative, en 2008, de les faire reconstruire par les luthiers Antoine Laulhère et Giovanna Chittó et les met régulièrement à la disposition des orchestres spécialisés. Après les instruments intermédiaires, le CMBV restitue en 2011 les six «dessus de violon», inaugurés à Versailles avec la complicité des Folies franaises sous la direction de Patrick Cohën-Akenine.

LES «VIOLENTS» DE LOUIS XIV

Durant le règne de Louis XIV, la Musique de la Cour disposait de deux orchestres réguliers, deux «bandes» qui possédaient chacune leurs prérogatives: les Vingt-quatre Violons et les Violons du Cabinet. Affiliée à la Musique de la Chambre, la bande des Vingt-quatre Violons constitue certainement l'entité la plus célèbre de la Musique du roi. C'est en 1618 que l'ensemble des «Violons du Roy» connaît son effectif et son nom définitifs, et devint l'archétype de l'orchestre «à la française», à cinq parties correspondant aux instruments de la famille des violons: dessus, hautes-contre, tailles, quintes et basses, texture conditionnant une architecture et un équilibre sonores particuliers, admirés et copiés dans toute l'Europe. Légèrement variable selon les années, l'équilibre moyen était le suivant: six dessus, six basses, et douze musiciens pour les trois «parties» intermédiaires. Les Vingt-quatre Violons, à la tête desquels un 25e membre fut ajouté en 1655 «pour faire concerter la bande», intervenaient «au dîner du Roy, aux Balets, aux Comédies» et aux représentations d'opéras à la Cour, donnaient aubade à certains jours de l'année, se joignaient aux musiciens de la Chapelle et de l'Écurie pour les cérémonies extraordinaires.

À partir de 1694, l'ensemble prit ombrage des Violons du Cabinet, orchestre du cercle privé du roi formé vers 1648 pour exécuter la musique des ballets dansés par le souverain et accompagner ses repas. Constitués de vingt-et-un membres à partir de 1665, payés sur la cassette personnelle, les Violons du Cabinet virent leurs prérogatives élargies à la fin du siècle, jusqu'à rythmer littéralement la vie musicale de la Cour: «ils servent ordinairement dans tous les divertissemens de sa Majesté, tels que sont les Sérénades, Bals, Balets, Comédies, Opera, Appartemens, & autres concerts particuliers qui se font tant au souper du Roy, que dans toutes les fêtes qui se donent, ou sur l'eau, ou dans les jardins des Maisons Roiales...». Face à cette omniprésence, la Grande Bande ne conserva bientôt que des prérogatives d'apparat, n'étant plus utilisée que «pendant le dîner du Roy, principalement à trois ou quatre différens jours de l'année: comme aussi au retour du Voïage de Fontainebleau & autres grands voïages. Les jours qu'ils viennent jouer sont ordinairement le premier jour de l'an, le premier jour de May, & le jour de la Fête de sa majesté, c'est-à-dire la S. Loüis». Ce n'est qu'à la dissolution des Violons du Cabinet, à la mort de Louis XIV, que les Vingt-quatre Violons retrouvèrent tout leur prestige. Bien que diversement utilisées, les deux Bandes possédaient donc, sous Louis XIV, des prérogatives communes, que ce programme se propose d'évoquer: les représentations d'opéra à la Cour et les soupers publics du roi.

À travers des extraits de la pastorale héroïque *Acis et Galatée*, avant-dernière œuvre achevée de Jean-Baptiste Lully (1686), et de la tragédie en musique *Alcyone* de Marin Marais, créé à Paris le 18 février 1706, c'est la dernière partie du règne de Louis XIV qui est ici évoquée. À partir du milieu des années 1680, le roi, autrefois si friand de ballets et d'opéras - qui avaient contribué à proclamer sa gloire et asseoir sa puissance -, leur préféra des concerts plus intimes. Pourtant, au cours de ces concerts, le roi continuait d'entendre volontiers des extraits des opéras donnés à l'Académie royale de Musique, faisant parfois même répéter devant lui les spectacles avant leur première. C'est néanmoins au cours du Souper du souverain que ces extraits d'opéras prenaient toute leur ampleur. Élément important de l'étiquette, le Souper du roi constituait en effet un moment privilégié au cours duquel les Violons du roi devaient faire entendre leur talent. Contrairement à son dîner, qu'il prenait dans ses appartements privés en début d'après-midi, Louis XIV soupaît chaque jour à dix heures du soir «au Grand Couvert», c'est-à-dire en public. À Versailles, jusqu'en 1690, le Souper avait lieu dans l'antichambre dite «du Grand Couvert», située dans le Grand appartement de la reine, avant de se transporter dans la première antichambre de l'appartement privé du roi. Seuls les enfants de France, leurs épouses ainsi que quelques hôtes exceptionnels, étaient admis à la table royale. Pendant environ trois quarts d'heure, selon un cérémonial réglé, se succédaient plusieurs dizaines de plats, présentés par les gentilshommes servants et répartis en quatre «services»: potages et entrées, rôts et salades, entremets, et enfin le «fruit». Face au souverain, adossée au mur, une tribune accueillait les Violons du Cabinet, parfois rejoints par d'autres musiciens de la Chambre ou de l'Écurie pour agrémenter le souper de sonates ou de concerts de chambre, d'«airs nouveaux» français et italiens des compositeurs les plus en vogue, de symphonies orchestrales ou d'extraits d'opéras.

C'est dans ce cadre que les célèbres Symphonies pour les Soupers du roi de Michel-Richard de Lalande étaient également exécutées, «tous les 15 jours», périodicité qui semble attester du caractère quelque peu exceptionnel de ce répertoire d'apparat. Emblématiques du répertoire orchestral du règne de Louis XIV, ces Symphonies se présentent sous forme de suites instrumentales faites d'ouvertures, de quelques pièces de caractère, et de nombreuses danses et arrangements instrumentaux de pièces extraites d'œuvres scéniques, dont ces Symphonies constituent souvent les seuls vestiges. L'essentiel du corpus consiste en trois manuscrits (Paris, BnF).

Le plus ancien fut copié en 1703 pour le comte de Toulouse, fils légitimé de Louis XIV et de Mme de Montespan. Notée sur quatre parties séparées (1er et 2nd Dessus de violon et hautbois, deux parties de Basse de violon et basson), la musique y est réduite aux voix extrêmes de la polyphonie d'origine, à 5 parties. L'ensemble comporte 160 mouvements répartis en 10 suites et un «Concert de Trompettes». Commencé en 1727, le 2e ensemble fut achevé après 1733; postérieur à la mort de Lalande, il reflète néanmoins le répertoire augmenté et réorganisé par le compositeur à la fin du règne de Louis XIV, qui servit aux Soupers de Louis XV. Copié comme le précédent sous forme de partition réduite (dessus et basse), le dernier recueil est beaucoup plus tardif: si les suites qu'il contient ont été «recueillies» en 1736, il fut copié en 1745, et renferme les mêmes pièces que dans la source de 1727. C'est sur la version de 1703, dont les parties intermédiaires ont été restituées, que s'appuient les pièces proposées ce soir. Extraites des 5e et 7e suites, alternant danses et pièces de caractère - la magnifique Grande Pièce royale, «que le Roy demandoit souvent», et le Caprice de Villers-Cotterêts -, ces pièces montrent toute la diversité de ton qui caractérise ces Symphonies à la fois nobles et divertissantes, qui sans doute adoucissaient quelque peu le lourd apparat du «Grand Couvert».

Thomas Leconte
Centre de musique baroque de Versailles



PATRICK COHËN-AKENINE VIOLON ET DIRECTION

Patrick Cohén-Akenine étudie le violon auprès de Pierre Amoyal, Michèle Auclair et Gérard Jarry, avant de rentrer au CNSM de Paris où il se consacre au quatuor à cordes. Au terme de ses études, il reçoit un prix du ministère de la Culture ainsi qu'un prix spécial au concours d'Évian, et obtient également plusieurs récompenses en violon (concours des jeunes solistes de Douai, Concours Gérard Poulet à Vichy et un premier prix au concours d'Épernay). Parallèlement à son cursus classique, il se tourne peu à peu vers la musique ancienne; formé au violon baroque auprès d'Enrico Gatti et Patrick Bismuth, il décroche un premier prix au CNSM de Paris en 1996. Entre 1994 et 2003, Patrick Cohén-Akenine est premier violon au Concert Spirituel et est régulièrement amené à prendre la tête des ensembles de William Christie, Philippe Herreweghe, Gérard Lesné et Christophe Rousset. En 2000, il décide de créer Les Folies Francoises, qu'il est tout naturellement amené à diriger en formation orchestrale; avec ses partenaires, il donne plus de 300 concerts en France et à l'étranger, et de nombreux disques illustrent leur riche répertoire (Bach, Leclair, Mozart...). Parmi leurs récents projets communs, on trouve notamment de la musique française avec les petites motets d'André Campra et la poursuite du projet des Vingt-Quatre violons en 2010 («Les grandes Scènes de Lully») et 2011 (compositeurs français du XVIII^e siècle); de la musique sacré avec le Stabat Mater de Haydn et les Sept Dernières Paroles du Christ en version quatuor à cordes. Riche de son expérience auprès des Folies françoises, Patrick Cohén-Akenine est invité à diriger des orchestres modernes. En décembre 2003, l'Orchestre des Pays de Savoie fait appel à lui pour conduire une série de concerts afin de sensibiliser ses instrumentistes à l'interprétation du répertoire baroque. Il renouvelle ses expériences auprès de l'Opéra de Rouen en 2008. Invité par l'Atelier Lyrique de l'Opéra de Paris en mars 2008, il dirige également Didon & Enée de Purcell à l'Opéra Bastille, dans une mise en scène de Dominique Pitoiset. Il a récemment dirigé l'orchestre de l'Escola Superior de Musica de Barcelone dans des symphonies de Haydn et l'orchestre Symphonique d'Orléans dans la Création de Haydn. En novembre 2010, il est Konzertmeister de l'orchestre du CNSM de Paris pour un hommage à la Société des Concerts du Conservatoire et à François-Antoine Habeneck. Patrick Cohén-Akenine est également l'invité de l'ensemble Barrocade pour une tournée en Israël en janvier 2011 et collabore de nouveau avec l'Orchestre des Pays de Savoie dans un programme baroque à l'été 2011. En 2010 il s'associe avec Natalie van Parys à «la Pépinière des Voix», formation pour jeunes chanteurs créé par Agnès Mellon afin de lui donner une dimension nouvelle de diffusion d'opéras baroques mis en scène. Passionné par l'enseignement et titulaire du Certificat d'Aptitude, il est professeur au Conservatoire de la Vallée de la Chevreuse. Il mène par ailleurs fréquemment des master-classes et dirige l'académie baroque d'Orléans. En 2006, il est nommé Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres.

LES FOLIES FRANÇOISES

En l'an 2000, plusieurs instrumentistes français décident de donner corps à leur esprit d'innovation, et créent Les Folies françoises. Cet ensemble, dirigé par le violoniste Patrick Cohën-Akenine, se donne pour mission de revisiter le répertoire baroque des XVII^e et XVIII^e siècles, dans l'esprit de liberté, de pluralité et de créativité qui animait les musiciens du Grand Siècle. À l'image du Treizième Ordre de François Couperin, dont elles tirent leur nom, Les Folies françoises tiennent à exprimer toute la palette de couleurs et de sentiments qui caractérisait la sensibilité musicale de l'époque, et ont à cœur de développer un son propre et reconnaissable par une recherche sur l'interprétation en musique de chambre des répertoires baroque et classique sur instruments anciens. L'année 2008 marque le début d'une nouvelle aventure, sans commune mesure dans l'affirmation de ce projet artistique, et dans la redécouverte du patrimoine musical français en général: la reconstitution, en collaboration avec le Centre de musique baroque de Versailles, des Vingt-quatre Violons du Roi - soit de l'orchestre de Louis XIV, outil de création du son français par Jean-Baptiste Lully. Reconnu pour son sens de l'innovation et de la variété, l'ensemble est devenu un acteur incontournable de la scène baroque. En France, il est notamment invité par les Théâtres des Champs-Élysées et du Châtelet, la Cité de la Musique, le Théâtre de la Ville, l'Arsenal de Metz, l'Auditorium de Dijon..., ainsi que par la Folle Journée de Nantes, les festivals d'Ambronay, Saint-Denis, Saintes, Beaune, Sully, etc. Les Folies françoises jouent régulièrement à l'étranger: Londres, Utrecht, Bruxelles, Barcelone, Santiago et Monaco pour ne citer que quelques villes. Au printemps 2011 les Folies Françoises ont donné l'opéra Teseo de Haendel au Théâtre des Champs-Élysées, théâtres de Caen et d'Orléans. Cette même année, l'ensemble s'associe à Agnès Mellon et Natalie van Parys dans un projet de formation pour jeunes chanteurs et de diffusion d'œuvres vocales mises en scène intitulé «La Pépinière des Voix». Les enregistrements de l'ensemble - édités chez Cyprès, Fontmorigny, Alpha, K617, etc. pour les CD; Camera Lucia pour les DVD - sont régulièrement salués par la presse spécialisée. Ses derniers disques sont dédiés à Jean-Sébastien Bach, avec l'intégrale des Sonates pour violon et continuo (Fontmorigny - Choc du Monde de la musique), Concerto in Dialogo, Cantates en dialogue, avec la soprano Salomé Haller et la basse Stephan Mac Leod et quatre concerti pour clavecin (Cyprès - Diapason d'Or). Depuis février 2008, Les Folies Françoises sont installées à Orléans. En nouant une étroite collaboration avec le Théâtre et en organisant sa propre saison de concerts, l'ensemble travaille au quotidien à la sensibilisation du public au travers de rencontres, d'ateliers de sensibilisation ou des stages de formations.

DESSUS DE VIOLON

Benjamin Chénier
Cécile Garcia Moeller
Marion Korkmaz
Anne Pekkala
Sophie Iwamura

HAUTES-CONTRE DE VIOLON

Amandine Sigrist
Birgit Goris
Zuzana Branciard
Juliana Velasco

TAILLES DE VIOLON

Kathia Robert
Vojtech Semerad
Lika Laloum
Laurent Bruni

QUINTES DE VIOLON

Françoise Rojat
Sophie Cerf
Benoît Douchy
Céline Lamarre

BASSES DE VIOLON

François Poly
Frédéric Baldassare

HENDRIKE TER BRUGGE

Steinnun Steifansdottir
Pascale Clément
Hervé Douchy

THÉORBE

André Henrich

CONTREBASSE ET VIOLE DE GAMBE

Martin Bauer

CLAVECIN

Isabelle Sauveur

TRAVERSOS

Jocelyn Daubigney
Stéphanie Troffae

HAUTBOIS

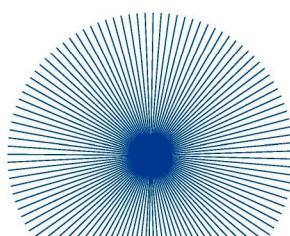
Vincent Robin
Elisabeth Passot

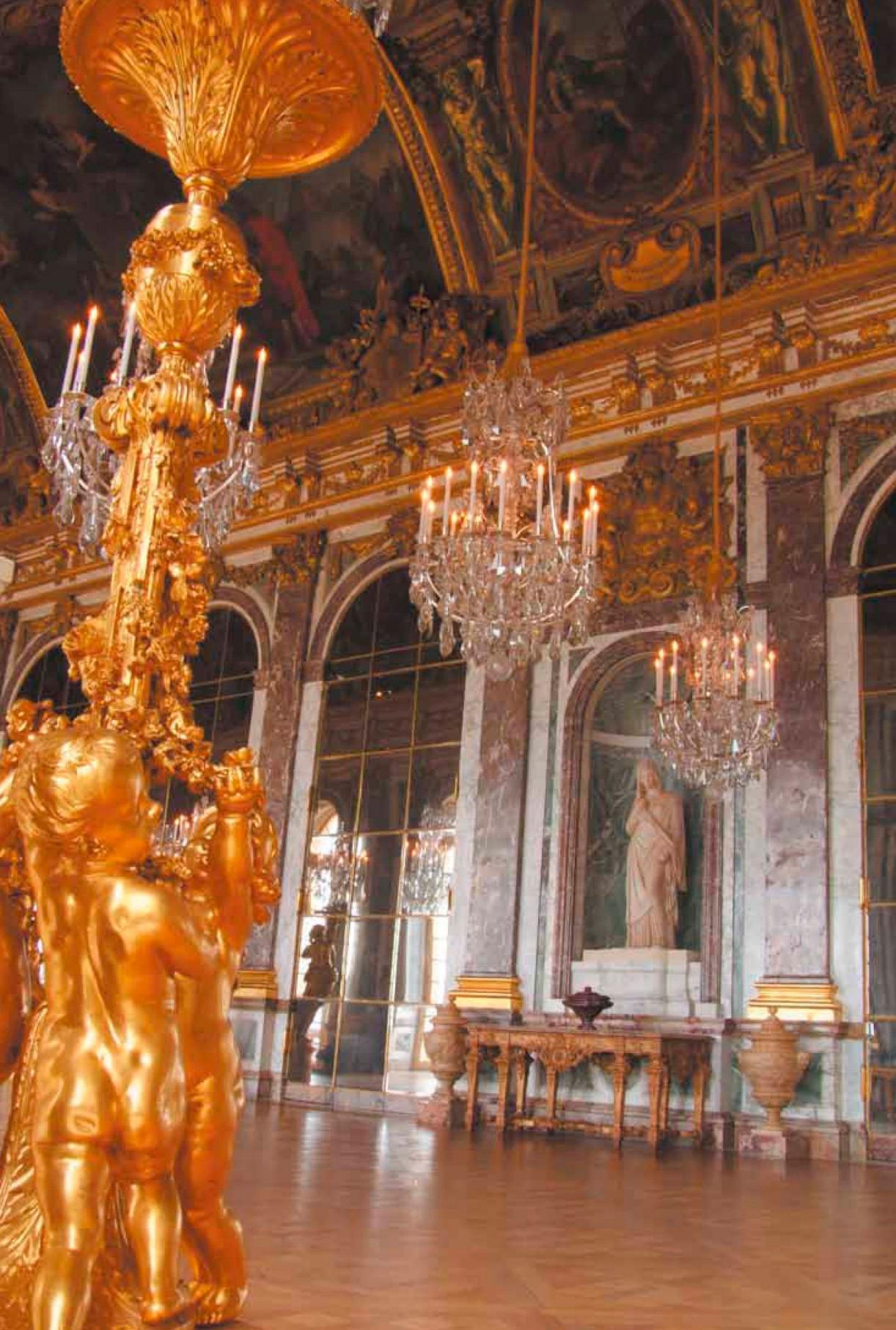
BASSONS

Christophe Lewandowski

PERCUSSIONS

David Joignaux







GRANDES JOURNÉES ANTOINE DAUVERGNE

Antonio Sacchini (1730-1786)

RENAUD OU LA SUITE D'ARMIDE (1783)

André Ernest Modeste Grétry (1741-1813)

PANURGE DANS L'ÎLE DES LANTERNES (1784)

Mardi 4 Octobre 2011- 20h

Opéra Royal

Version de concert

Durée: 2h - entracte inclus

Le Concert Spirituel

Direction **Hervé Niquet**

Mélise • Zénire **Julie Fuchs** Soprano

Doris • Clymène **Katia Velléta** Soprano

Iphise • Une Divinité • Agarène **Jennifer Borghi** Mezzo-soprano

Armide • Une Lanternoise **Marie Kalinine** Mezzo-soprano

Une Divinité • Un Suivant • Acaste **Mathias Vidal** Ténor

Renaud • Une Divinité • Un Suivant • Un Lanternois **Jeffrey Thompson** Ténor

Hidraot • Le Grand-Prêtre • Panurge **Aimery Lefèvre** Baryton

Une Divinité • Un Suivant • Zirphile **Benoit Capt** Baryton



Concert Coréalisé par Château de Versailles Spectacles et le Centre de musique baroque de Versailles.
Coproduction CMBV / Palazzetto Bru Zane - Centre de musique romantique française.

Partition de Panurge dans l'Île des Lanternes réalisée par le CMBV. Partition de Renaud ou La Suite d'Armide réalisée et mise à disposition par le Palazzetto Bru Zane.

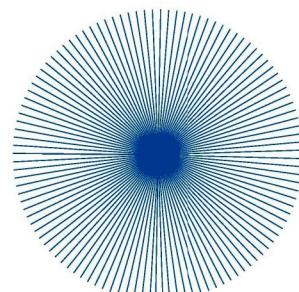
Le Concert Spirituel en résidence à l'Opéra National de Montpellier est subventionné par la DRAC Languedoc-Roussillon/Ministère de la Culture, la Communauté d'Agglomération de Montpellier et la Ville de Paris. Le Concert Spirituel bénéficie du soutien d'Air France, de la Fondation BNP Paribas et de la Fondation Bru. www.concertspirituel.com



Né à Florence, **Antonio Sacchini** (1730-1786) commença ses études musicales à Naples où il reçut l'enseignement du célèbre Francesco Durante. Il fit ses débuts au Théâtre San Carlo avec Andromaca (1761), puis fut joué à Venise et Padoue, créant dans cette dernière ville sa célèbre Olimpiade (1763). S'établissant alors à Rome, il composa une succession de chefs-d'œuvre dans les genres seria et buffa. Après ses nombreux triomphes italiens, l'Allemagne et l'Angleterre accueillirent le maître, qui s'installa à Londres en 1772. Dix opéras créés au King's Theater firent beaucoup pour sa gloire, pourtant ternie par une vie jugée dissolue. Aussi Sacchini quitta-t-il la capitale anglaise pour Paris en 1781, où il fut reçu avec enthousiasme par les partisans de la musique italienne. Protégé par Marie-Antoinette dont il devint le professeur de chant, il eut le privilège de faire créer successivement quatre tragédies lyriques: Renaud (1783), Chimène ou Le Cid (1783), Dardanus (1784) et CEdipe à Colone (1786). Arivre & Évelina, son dernier ouvrage laissé inachevé, fut complété par le chef d'orchestre de l'Académie royale - Jean-Baptiste Rey - et créé avec succès en 1788.

D'origine liégeoise, **André Ernest Modeste Grétry** (1741-1813) arrive à Paris en 1767, après un séjour de plusieurs années en Italie. Une première collaboration avec Marmontel, Le Huron, conduit immédiatement Grétry au succès. Le goût prononcé de Marie-Antoinette pour les opéras comiques donne au compositeur l'occasion de se faire une place à la Cour: il devient bientôt Maître de clavecin de la Reine. 1785 marque un tournant dans la carrière du musicien. Il s'éloigne petit à petit de la vie musicale et commence à rédiger ses Mémoires. La Terreur passée, Grétry retrouve ses appuis. En 1795, il entre à l'Institut; en 1803, il est fait chevalier de la Légion d'honneur. Retiré dans l'Ermitage de Jean-Jacques Rousseau à Montmorency, il ne se consacre plus guère qu'à la littérature. Grétry s'est essayé à tous les genres musicaux, mais c'est dans l'opéra comique qu'il s'est illustré avec le plus d'originalité (Zémir & Azor, Richard Cœur-de-Lion, La Fausse Magie, L'Amant jaloux...). Sa musique religieuse et ses compositions instrumentales datent de son séjour en Italie. Une tragédie lyrique, Andromaque (1780) et quelques pièces de la période révolutionnaire, donnent du compositeur un autre visage.

De 1780 à 1790, Dauvergne tint les rênes de l'Opéra de Paris avec autant de détermination que de clairvoyance. Il ouvrit les portes de la vénérable institution aux compositeurs les plus inattendus. L'italien Sacchini, par exemple, revivifia le grand genre de la tragédie lyrique par une énergie orchestrale et une suavité mélodique inconnues, dont témoigne son premier essai, Renaud ou La Suite d'Armide. Grétry, alors célèbre pour ses opéras-comiques, inventa quant à lui un nouveau genre, «l'opéra de caractère», mêlant le style comique au grand appareil chorale, orchestral et théâtral de l'Académie royale. Outre La Caravane du Caire, bien connue, d'autres ouvrages, comme Panurge dans l'Île des Lanternes, s'inscrivirent durablement au répertoire de l'institution. Le présent concert fait entendre les plus beaux extraits de Renaud et de Panurge, illustrant la diversité et le raffinement du répertoire de l'Opéra de Paris sous la direction de Dauvergne.



«Je vous annonce avec plaisir, Monsieur, que sur le compte que j'ai rendu au roi de vos anciens services, de vos talents, de votre probité, et de votre sagesse, Sa Majesté s'est déterminée à vous accorder la préférence pour la place de directeur de l'Académie royale de musique.» Le 27 mai 1780, après avoir reçu une fort plaisante lettre du ministre Amelot, Dauvergne devenait officiellement directeur de l'Académie. S'il devait partager son pouvoir avec un encombrant collège d'administrateurs, représentant les artistes, Dauvergne pouvait néanmoins se reposer sur François-Joseph Gossec, dont la nomination à ses côtés lui permettait de continuer à remplir ses devoirs de Surintendant à la Cour. Si la promotion du discret Gossec «excit[a] parmi les sujets et les amateurs les plus vives acclamations», celle de Dauvergne fut accueillie avec moins d'enthousiasme... Les artistes de l'Académie - rompus à la pantomime expressive - n'avaient grimacé quelques sourires à leur nouveau directeur que pour mieux, ensuite, le malmenner. Pour l'instant toutefois, l'harmonie semblait régner...

ANTONIO SACCHINI

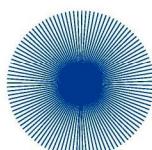
RENAUD OU LA SUITE D'ARMIDE (TRAGÉDIE LYRIQUE, 1783)

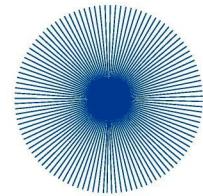
Dès sa prise de fonction, le ministre ne cessa d'encourager Dauvergne à faire représenter le maximum d'ouvrages nouveaux. Ainsi missionné, le directeur réussit à faire créer huit œuvres nouvelles en l'espace d'une saison. Piccinni, qui depuis 1778 représentait la principale attraction de l'Académie, avait désormais de nouveaux rivaux à redouter : on avait en effet contacté Sacchini afin de décider cet autre fleuron de l'école italienne à s'installer dans la capitale française. Durant l'automne 1781, le ministre

faisait part à la reine «de la proposition de Sacchini» et entérinait, le 17 octobre, qu'il serait payé «dix mille francs [pour] chacun des trois opéras qu'il se charge de mettre en musique». L'arrivée du compositeur dans la capitale, au début de 1783, avait donc été préparée de longue date. Elle suscitait un frémissement d'impatience chez le public... et de crainte chez Piccinni qui soupçonnait un redoutable rival. D'autant qu'un troisième homme, Salieri, devait bientôt les rejoindre, se substituant à son maître Gluck, qu'on avait vainement engagé à mettre en musique le livret des Danaïdes. Si le Comité - qui avait succédé à Dauvergne en 1782 - pouvait se réjouir de ces événements, force est de constater qu'il ne faisait que profiter des efforts déployés par Dauvergne en 1781 : car c'est bien lui qui, avec Amelot et Papillon de La Ferté, était à l'origine de ce renouveau du répertoire lyrique. Les répétitions de Renaud, le premier ouvrage français de Sacchini, furent aussi houleuses que celles d'Iphigénie en Aulide et de Roland : tout comme Gluck et Piccinni avant lui, le compositeur dut vaincre les préjugés et les cabales.

Le premier livret que Sacchini devait mettre en musique pour l'Académie royale avait fait débat : après de longues négociations, on lui avait en définitive proposé Renaud ou La Suite d'Armide, un poème de Pellegrin mis en musique par Desmarest en 1722, et retouché par Le Bœuf pour l'occasion. Ce texte avait notamment l'avantage de permettre de belles scènes d'ensemble, des grands effets de décorations (dont le champ de bataille à l'acte 3) et un rôle saillant pour la première chanteuse de l'Académie. Si Armide fut initialement confiée à Mlle Levasseur (qui s'était révélée en créant le rôle d'Alceste en 1776), le délabrement de la voix de cette chanteuse lui fit renoncer à sa partie au bout de trois représentations seulement. C'est alors la jeune Mlle Maillard qui se chargea du rôle : elle connut un succès éclatant qui lui permit de se hisser au niveau de Mlle Saint-Huberty, qui triomphait au même moment dans le rôle de Didon de l'opéra éponyme de Piccinni, le rival de Sacchini.

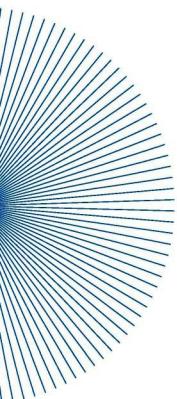
Une salle comble accompagna toute la série des représentations, le parterre et les loges étant très affairés à juger de la manière dont l'auteur avait su conserver sa propre personnalité tout en s'adaptant aux caractéristiques si particulières de l'opéra français. «Il est impossible de ne pas reconnaître dans l'ouvrage de M. Sacchini la main d'un grand maître», notait Grimm, «mais il faut avouer aussi qu'on y remarque en général une sorte de gêne que toute son adresse n'a pu dissimuler.» Rosalie Levasseur, «cantatrice dont les cris de Mélusine ont usé la voix», fut «si mal reçue dans le rôle d'Armide, qu'elle l'a quitté après la troisième représentation au profit de Mademoiselle Saint-Huberty, rare exemple d'abdication au profit d'un double, et signe du total épuisement de son talent.» Lui reprochant d'avoir fait crier les chanteurs et surchargé d'effets les récitatifs, le même concluait : «il a gluckiné tant qu'il a pu». Mais si bien, pourtant, qu'il «fut bientôt entouré. Son esprit faible, plus susceptible que jaloux, se laissa facilement persuader que son compatriote, l'ami de sa jeunesse, qui l'avait attiré et fait retenir en France, était envieux de ses succès et cherchait à les déprimer ; dès lors il s'éloigna de Piccinni. C'est à cette scission que nous avons dû un troisième parti, celui des Sacchinistes, sorte de Gluckistes mitigés qui n'appartiennent parfaitement à cette secte que par leur jalouse contre Piccinni», rappelaient les Mémoires secrets.





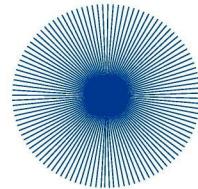
Malgré ses qualités, Renaud ne se maintint pas au répertoire de l'Opéra après la Révolution, contrairement à *Œdipe à Colone* du même auteur. Pourtant, avec le recul, le premier essai de Sacchini pour la scène de l'Opéra de Paris s'avère peut-être le plus harmonieux et le plus équilibré de tous ses opéras français. La langue française est déjà parfaitement maîtrisée et ajustée à une musique dynamique et brillante, aux accents souvent mozartiens. Bien que le compositeur ne fasse pas encore usage de toutes les ressources orchestrales et chorales à sa disposition, il adapte son savoir-faire au goût français avec naturel, évitant l'austérité de certaines pages de Gluck tout en trouvant le ton juste de la tragédie lyrique à la française.

Si les partisans de la musique allemande étaient hors d'attaque - leur héros ayant définitivement métamorphosé le paysage lyrique - ceux de la musique italienne se déchiraient : après la création de Renaud, toute la question était de savoir qui, de Piccinni, Sacchini ou Salieri, tiendrait le sceptre de l'Académie royale. En faisant créer coup sur coup, Dardanus et Chimène de Sacchini, Didon et Diane et Endymion de Piccinni, et Les Danaïdes de Salieri, le Comité était à peu près sûr de faire salle comble. Afin d'attiser plus encore la curiosité du public, on initia cette compétition sur le théâtre de la Cour, à Fontainebleau : du duel qui opposa Didon et Chimène, toutes deux sortirent vainqueur, ce qui suggéra à Grimm un tableau enthousiasmant des nouvelles orientations du goût français : « Notre scène lyrique acquiert tous les jours plus de talents; la révolution qu'elle a éprouvée depuis huit ans est prodigieuse. On ne peut refuser au chevalier Gluck la gloire de l'avoir commencée; c'est ce génie puissant et vraiment dramatique qui a chassé, le premier, de ce théâtre la monotonie, l'inaction et toutes ces longueurs fastidieuses qui y régnaient depuis plus d'un siècle: il fallait peut-être que sa manière un peu dure, et son chant participant encore de la psalmodie française, préparassent nos oreilles à recevoir les impressions plus douces, aussi sensibles au moins, et sûrement plus mélodieuses, que nous font goûter aujourd'hui les ouvrages de Piccinni et de Sacchini. L'amour de l'art et les succès de Didon et de Chimène nous obligent d'en faire l'aveu; nous devons peut-être à Gluck ces deux sublimes chefs-d'œuvre si de sa massue lourde et noueuse il n'eût pas renversé l'ancienne idole de l'Opéra français, cette nation légère, et tenant toujours à ses vieilles erreurs, par la raison même qu'elles sont vieilles et siennes, eût repoussé encore les Roland, les Renaud, les Didon, les Chimène, comme elle repoussa, il y a trente ans, les chefs-d'œuvre de Léo, Boranelli, Pergolèse et Galuppi. »



Tous les ouvrages de ces maîtres italiens ne furent toutefois pas accueillis à la ville avec les mêmes transports. Sacchini tenait désormais le devant de la scène mais, à Paris, la musique de Chimène fut loin de réunir tous les suffrages : « malgré les beautés du plus grand ordre qu'y a répandues M. Sacchini, malgré l'élégance et la variété des airs qu'il a presque prodigués dans cette nouvelle composition, il n'a pas paru tenir tout ce qu'on s'était plu à attendre de l'auteur de Renaud. Les airs, toujours brillants, toujours accompagnés d'une manière aussi variée que neuve et piquante, n'ont pas souvent [...] la vérité d'expression que la situation, le caractère des personnages et le sentiment offert par les paroles semblaient exiger. Son récitatif est en général vague et peu accentué ; le sens des paroles est trop perpétuellement coupé par des traits d'orchestre qui éblouissent et fatiguent l'attention, et ses chœurs sont bien inférieurs à ceux qu'il nous avait fait admirer dans Renaud. » Quant à la musique de Dardanus, elle pâtit sensiblement de la comparaison avec celle de Rameau qui, encore à cette date, « était regardée comme le triomphe de la musique française dans un temps où les Français n'avaient point de musique. Ce préjugé (les chefs-d'œuvre de messieurs Gluck et Piccinni sont loin de l'avoir encore entièrement détruit), ce préjugé a disposé le public à traiter cette nouvelle composition de M. Sacchini avec la plus grande sévérité. Nous ne pouvons dissimuler cependant que ce grand maître y a paru inférieur à lui-même aux yeux les moins prévenus ; qu'il a, sans doute pour plaire à la nation, imité trop souvent Rameau, trop souvent employé, quoique en les embellissant, les idées de ce compositeur ; qu'il a trop négligé le récitatif, partie si importante. » Les débuts de Salieri, avec Les Danaïdes, ne furent d'abord qu'incertains et on estima qu'« à l'originalité de l'intention près, les airs [...] sont presque tous calqués sur les grands principes de Gluck. Le récitatif, si important dans nos drames lyriques, est en général vague, sans accent, et trop souvent coupé par des traits d'orchestre qui le rendent froid et insignifiant. Quelques chœurs et les airs de danse sont la partie la plus estimable de l'ouvrage ; mais ce qu'il laisse trop à désirer, c'est cette vérité d'expression, cette mélodie pure et sensible dont les ouvrages de Piccinni et surtout sa Didon nous ont offert de si sublimes modèles que sans ce mérite, aujourd'hui, l'on ne doit plus s'attendre à des succès durables sur notre théâtre lyrique. » C'est seulement au cours des représentations que l'on jugea mieux de la profondeur d'un ouvrage amené à rester au répertoire jusqu'au début des années 1820.

ANDRÉ ERNEST
MODESTE GRÉTRY
PANURGE DANS L'ÎLE DES LANTERNES
(COMÉDIE LYRIQUE, 1785)



Afin de revitaliser l'activité de l'Académie royale, on tenta de varier autant que possible la nature des spectacles. Et, si les tragédies les plus noires permettaient à certains chanteurs de se mettre en avant dans le style pathétique, on imagina de mettre en valeur les autres talents de la troupe dans des «opéras de genre» plus volontiers tournés vers le demi-caractère. Qui mieux que Grétry - qui s'était déjà illustré à l'Académie royale à plusieurs reprises avec Céphale et Procris (1775), Les Trois Âges de l'Opéra (1778) et Andromaque (1780) - aurait pu s'employer à ce travail? Aussi se vit-il successivement confier la composition de plusieurs comédies lyriques, un genre alors tout nouveau sur la scène de l'Académie, où les spectacles burlesques avaient toujours été tenus en respect: après L'Embarras des richesses et La Caravane du Caire, il signa Panurge dans l'Île des Lanternes; trois ouvrages qui comptèrent parmi les grands succès du moment. Selon Grimm, ce triptyque «ajout[a] encore à la réputation de l'auteur, à qui nous devons l'introduction de ce genre d'opéra-comédie sur notre scène lyrique». La Caravane du Caire devait s'avérer un succès tout particulièrement durable, offrant «du mouvement, des tableaux agréables et variés, des scènes qui ne sont pas dépourvues d'intérêt. [...] La musique est presque toujours d'une grâce si originale et si piquante, d'un comique si vrai, si bien saisi, que l'on oublie même, en l'entendant, toutes les négligences de style dont fourmille cet opéra», estimait la Correspondance littéraire. Au point que l'opéra eut, dans ses débuts, «un succès qui, au grand scandale des Piccinnistes, égal[a] au moins [...] celui de Didon».

Si Panurge connut force critiques, l'opinion générale s'accorda à trouver le spectacle divertissant et que le livret de Morel de Chédeville tout autant que la musique de Grétry n'était pas dépourvus d'un piquant assez rare sur la scène de l'Académie. Au milieu de ce concert d'éloges, même les grincheux reconnaissaient que «cela est détestable, il est vrai, mais cela est pourtant plus bête qu'ennuyeux». Un pas de quatre, placé à la fin de l'ouvrage, assura à lui seul le succès des premières représentations: «Dans le divertissement du troisième acte, M. Grétry a fait reprendre l'ouverture de l'opéra que dansent les sieurs Gardel et Vestris, les demoiselles Langlois et Saunier. Cette nouveauté a eu le plus grand succès; jamais ces excellents danseurs n'ont montré plus d'aplomb, de force et de légèreté. [...] L'étonnant effet de ce pas de quatre a presque décidé le succès de l'opéra dès la première représentation, quelque tumultueuse qu'elle eût été jusqu'à ce moment.» À la variété des ballets s'ajoutait surtout la richesse de décors et de costumes «chinois» d'une nouveauté toute piquante pour le public. Les critiques, peut-être abusée par le décorum, ne surent sans doute pas apprécier la finesse d'esprit de Grétry, qui signait avec Panurge une des œuvres les plus pétillantes jamais données à l'Académie royale de musique. Le compositeur déploie son savoir-faire, notamment dans les grands ensembles et les finals d'actes, véritablement mozartiens. La mise en musique de l'action, des intentions, du texte même est d'une grande originalité: le comique, jamais outrancier rappelle que le Siècle des Lumières fut avant tout celui du bel-esprit. Et Grétry, à l'écoute de son temps, ne devait jamais s'en départir.

D'après Benoît Dratwicki, Antoine Dauvergne (1713-1797),
une carrière tourmentée dans la France musicale des Lumières.

Avec l'aimable autorisation des Éditions Mardaga

SYNOPSIS

ANTONIO SACCHINI

RENAUD OU LA SUITE D'ARMIDE (TRAGÉDIE LYRIQUE, 1783)

Armide, princesse guerrière

Renaud, prince chrétien ennemi d'Armide

Hidraot, père d'Armide

Mélise, Doris et Iphise, suivantes d'Armide

Divinités Infernales

Mélise, Doris et Iphise, suivantes d'Armide, cherchent à comprendre le désarroi de leur reine, qui paraît agitée de sentiments inconnus. Celle-ci avoue qu'elle aime Renaud, l'ennemi de toujours, et qu'elle ne peut maîtriser ses sentiments, bien qu'elle ne se croie pas aimée. Hidraot, son père, tente pourtant de la faire flétrir : ensemble, ils convoquent les divinités infernales qui paraissent. Mais Armide interrompt les charmes et prétend vaincre ce héros par les armes : suivie de ses armées, elle part au combat. Sur le champ de bataille, elle retrouve Renaud : quelle n'est pas sa surprise de constater que celui-ci l'aime aussi ! Unissant leurs voix pour chanter leur flamme, ils flétrissent les réticences d'Hidraot lui-même. Tous chantent alors le pouvoir de l'amour et la paix retrouvée.

ANDRÉ ERNEST MODESTE GRÉTRY

PANURGE DANS L'ÎLE DES LANTERNES (COMÉDIE LYRIQUE, 1785)

Zénire, Lanternoise promise à Zirphile

Agarène, Lanternoise promise à Acaste

Acaste, Lanternois amant d'Agarène

Zirphile, Lanternois amant de Zénire

Clymène, épouse de Panurge réfugiée sur l'île des Lanternes

Panurge, époux de Clymène

Le Grand-Prêtre

Une Lanternoise

Un Lanternois

Sur l'Île des Lanternes, le peuple lanternois se réjouit du mariage prochain des sœurs Zénire et Agarène avec Acaste et Zirphile. Pourtant, le Grand-Prêtre leur promet la réussite de ces unions qu'à la condition qu'un étranger confirme que les deux sœurs sont également belles. Répondant miraculeusement à l'Oracle, un orage éclate, pour le plus grand bonheur des Lanternois qui voient chavirer un navire. Pour Clymène, une étrangère recueillie dans l'île, tout ceci est un mauvais présage : et si son époux, Panurge, qui l'a odieusement abandonnée, paraissait ? C'est justement lui qui dérive sur un frêle radeau et se voit recueilli avec une liesse qu'il s'explique mal. Tandis que les deux sœurs, poussées par leurs amants, se préparent à séduire cet étranger, Clymène imagine un mauvais tour pour se venger de son mari. Zénire et Agarène abusent de leurs charmes et font mine de se chamailler ; pour les rassurer, Panurge les rassure : elles sont toutes deux parfaitement à son goût. Les jeunes filles frétilent et même Acaste et Zirphile se réjouissent. Panurge, qui ne comprend pas exactement la situation, invoque la Pythonisse pour entrevoir l'issue de cette situation ubuesque. À défaut de magicienne, c'est Clymène masquée qui paraît. Elle force Panurge à parler de son passé, de son épouse qu'il a abandonnée, et parvient à lui donner des remords. Alors que celui-ci est au bord des larmes, elle se démasque et obtient l'aveu d'un amour éternel. Tous se réjouissent pour chanter le bonheur des trois couples désormais réunis.



JULIE FUCHS SOPRANO

Après des études musicales complètes, Julie Fuchs obtient un Premier Prix de violon et de chant avec les félicitations du Jury au Conservatoire d'Avignon. Parallèlement, elle y suit une formation théâtrale de six ans, et elle acquiert une expérience de la scène au cours de nombreux récitals, à travers un répertoire de chansons et de standards de jazz, ainsi que d'opérette et de musique contemporaine. En 2006, admise au Conservatoire national de musique et de danse de Paris, elle y obtient un Premier Prix à l'unanimité avec les félicitations du jury. Elle est « Révélation classique 2009 » de l'ADAMI. La même année, elle interprète le rôle d'Elle dans L'Amour masqué de Messager au Musée d'Orsay, et celui d'Eurydice dans Orphée et Eurydice de Gluck au Théâtre Mouffetard; elle est sélectionnée pour participer à l'Académie du Festival d'Aix-en-Provence où elle chante Mozart et Haydn en récital avec Louis Langrée et la Camerata Salzbourg. Elle fait, dès ses premiers rôles, l'objet de remarques élogieuses de la critique. En 2010, elle chante en soliste sous la direction de Jean-Claude Malgoire, Hervé Niquet, Patrick Cohën-Akénine, François-Xavier Roth... Elle participe à La boîte à musique de J.-F. Zygel Lauréate de nombreux concours internationaux, elle reçoit en 2010 le « Prix spécial Palazzetto Bru Zane » du 1er Concours de chant de Paris, pour l'opéra français du XIX^e siècle.

En 2010 et 2011, elle reprend le rôle de Diane dans la production d'Orphée aux Enfers d'Offenbach de l'Académie européenne de musique du festival d'Aix-en-Provence de 2009, qu'elle chante à Dijon, Toulon et Versailles, ainsi qu'au Grand Théâtre de Provence. En 2011, elle chante avec Accentus et Laurence Equilbey, entre autres, Welt-Parlament de Karlheinz Stockhausen à la Cité de la musique. En juin, elle était aux Chorégies d'Orange pour le concert du 40ème anniversaire sous la direction de Luciano Acocella. Elle a participé à la production de King Arthur de Henry Purcell, dans une mise en scène de Corinne et Gilles Benizio, alias Shirley & Dino, sous la direction d'Hervé Niquet à l'Opéra de Versailles et de Besançon, spectacle qui sera repris en 2012 à l'Opéra de Massy. Elle s'est aussi produite en soliste dans Die Schöpfung de Haydn avec Le Concert Spirituel à Venise et à Versailles. Elle retrouve le Festival d'Aix-en-Provence avec le rôle de Galatea dans Acis and Galatea de Haendel, rôle qu'elle reprendra en 2012 à La Fenice de Venise. Pour la prochaine saison, elle sera à l'Opéra Comique Urgande, 1er Coryphée dans Amadis de Gaule de Jean-Chrétien Bach, sous la direction de Jérémie Rhorer, avec des reprises les années suivantes à Venise, Ljubljana et Versailles. Elle chantera le rôle-titre dans Rita de Donizetti au Musikverein de Graz en mars 2012, puis Musetta dans La Bohème de Giacomo Puccini à Nantes et Angers en avril et mai 2012. Elle interprétera le Requiem de Mozart sous la direction de Jean-Claude Malgoire au Théâtre des Champs-Élysées en juin 2012, qu'elle reprendra sous la direction d'Adam Fischer en 2013 à Graz. Cette année, le prix Gabriel Dussurget qui récompense un jeune artiste révélé par le Festival d'Aix-en-Provence lui est décerné.

HERVÉ NIQUET DIRECTION MUSICALE

C'est en suivant l'enseignement d'une élève de Marguerite Long et de Maurice Ravel qu'Hervé Niquet développe son goût pour le travail sur les partitions originales et la recherche des intentions premières du compositeur. Fort d'une formation complète de claveciniste, organiste, pianiste, chanteur, compositeur, chef de chœur et chef d'orchestre, il aborde le métier de musicien comme un véritable chercheur, préférant revenir aux sources pour dépasser les conventions et les usages. En tant que chef de chant à l'Opéra de Paris, il a l'occasion de travailler avec Rudolf Noureev et Serge Lifar qui collaboraient directement avec les compositeurs des ballets, ce qui l'amène à une réflexion sur l'authenticité de l'interprétation et l'importance de la transmission en direct. C'est dans cette démarche qu'il crée Le Concert Spirituel en 1987 avec pour ambition de faire revivre le grand motet français; il s'attache à appliquer les dernières recherches organologiques sur les instruments, à la recherche d'un «son» le plus fidèle possible. Dans le même esprit, il dirige des orchestres aussi prestigieux que l'Akademie für Alte Music Berlin, la Sinfonia Varsovia, l'Orchestre Philharmonique de Radio France, le Rias Kammerchor, le Kammerorchester Basel... avec lesquels il explore le répertoire du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle. Son esprit pionnier dans la redécouverte des œuvres de cette époque l'amène à participer à la création du Centre de musique romantique française à Venise en 2009 avec lequel il mène de nombreux projets. Passionné par l'opéra, Hervé Niquet est régulièrement invité à diriger des œuvres lyriques, que ce soit avec Le Concert Spirituel ou en tant que chef invité. Il entame ainsi une collaboration régulière avec l'Opéra de Nantes-Angers sur Offenbach, et est amené à travailler avec des metteurs en scène aussi divers que Georges Lavaudant, Jean-Paul Scarpitta, Christoph Marthaler ou encore Gilles et Corinne Benizio (alias Shirley et Dino). Il collabore également de façon très étroite avec l'Opéra National de Montpellier et René Koering qui l'invite régulièrement à diriger l'Orchestre et le Chœur de l'Opéra. En 2006, il crée un grand chœur symphonique sur la région Languedoc-Roussillon, avec lequel il interprète les plus belles pages du répertoire romantique. Au cours de la saison 2010-11, Hervé Niquet dirige un grand nombre d'orchestres symphoniques français, interprétant des œuvres inexplorées du répertoire romantique français à la tête. Hervé Niquet entretient aussi une relation privilégiée avec le chœur de la Radio flamande, dont il sera directeur musical à partir de l'automne 2011, et avec son pendant orchestral, le Brussels Philharmonic, dont il sera premier chef invité. Hervé Niquet est Chevalier de l'Ordre National du Mérite et Officier des Arts et Lettres.



KATIA VELLETAZ SOPRANO

Katia Velletaz étudie la danse classique et le chant au Conservatoire de Chambéry puis au Conservatoire Supérieur de Genève où elle obtient le premier prix de Virtuosité en 2002. Elle est lauréate de plusieurs prix dont celui de la Ville de Genève. Elle prend part aux masterclasses de Laura Sartie, Anthony Rolfe-Johnson et Eric Tappy et se perfectionne depuis 2005 auprès de Claire Tièche à Genève. Sous la direction de Gabriel Garrido, elle chante La Purpura de la rosa / Torrejon y Velasco à Genève et à Madrid, une Sirène (La Liberazione di Ruggiero d'all'isola d'Alcina / F. Caccini), Vénus (La Virtù i strali d'Amore / F. Cavalli) et Zima (Les Indes Galantes / Rameau). Dans ce répertoire qu'elle affectionne particulièrement, elle sera Argie (Les Paladins / Rameau) sous la direction de W. Christie, Aci (Aci Galatea e Polifemo / Haendel) sous la direction de E. Lopez Banzo. À l'Opéra de Chambre de Genève elle interprète Carolina (Il Matrimonio Segreto / Cimarosa) et Violante (La Frascatane / Paisiello). À l'Opéra de Lausanne, elle est Laura (Luisa Miller / Verdi), Nella (Gianni Schicchi / Puccini), Rowan (Le Petit Ramoneur / Britten), Isabelle dans la re-création de La Capricciosa Corretta de Vicente Martín y Soler sous la direction de Christophe Rousset, Lucie (Le Téléphone / Menotti) qu'elle reprendra à l'Opéra Comique et à Vichy et Serpina (La Serva Parona / Pergolese) en tournée Romande. Elle est soprano solo du Requiem Allemand (Brahms), Papagena, la Princesse et la Chauve Souris (L'Enfant et les Sortiléges / Ravel) puis Zoraïde (Pirame et Thisbée / Rebel et Francœur) à Angers Nantes Opéra. Au Grand Théâtre de Genève, elle interprète la seconde sorcière (Didon et Enée / Purcell) avec Hervé Niquet, la Fée Rosée et le Marchand de sable (Hansel und Gretel / Humperdinck) sous la baguette de A. Jordan, Papagena / Zauberflöte, La Musica et Euridice (Orfeo / Monteverdi) avec Il Giardino Armonico. Elle interprète le Pâtre (Tannhäuser / Wagner) avec Ulf Shirmer au Festival de Bregenz. Parmi ses récents et futurs concerts notoires Procris (Céphale & Procris / Grétry) à Liège et à l'Opéra Royal de Versailles, un récital d'airs d'opéra romantique avec Karen Durand au Palazzetto Bru Zane et à la Maison de Radio France, La Mort d'Abel / Kreutzer à Liège, les Vêpres de Monteverdi à Fribourg, La Vénitienne (Dauvergne), Renaud (Sacchini) au Palazzetto Bru Zane de Venise sous la direction d'Ottavio Dantone, Thésée(Gossec) à Liège sous la direction de Guy van Waas, concert de Cantates à la Villa Medicis de Rome et concert Dauvergne / Iphigénie en Aulide (Gluck) à l'Opéra Royal de Versailles avec Opera Fuoco sous la direction de David Stern. Parmi ses récents et futurs engagements à l'opéra: Oriane (Amadis / Lully) à l'Opéra d'Avignon et à Massy, Ninette (L'Amour des 3 oranges / Prokofiev) à l'Opéra de Dijon et à l'Opéra de Limoges, La Première Dame / La Petite Zauberflöte au Grand théâtre de Genève qu'elle reprendra la saison prochaine. Ses enregistrements: Capricciosa Corretta / Naïve, Œuvres de César Franck / Aeolus, Pirame et Thisbée / Mirare, Céphale et Procris et en projet Renaud de Sacchini, Thésée de Gossec.



JENNIFER BORGHİ MEZZO-SOPRANO

La mezzo-soprano italo-américaine Jennifer Borghi a étudié les lettres classiques et médiévales à l'Université de Princeton où elle commence simultanément des études de chant avec Ronald Cappon. En 2002, elle obtient une licence en Lettres comparatives. Dans la foulée, grâce à une bourse de la Commission Fulbright, elle poursuit sa formation au conservatoire de Mannheim en Allemagne et suit les enseignements de Jane Rhodes, Grace Bumby et Charles Spencer. En 2008, sa participation à l'Académie musicale de La Chigiana à Sienne et de l'Académie musicale de Villecroze, dirigées par Christophe Rousset, lui permet d'étudier des rôles issus des œuvres de Monteverdi, Rameau et Haendel. En Allemagne, elle se produit au Nationaltheater de Mannheim, à l'Opéra de Heidelberg, celui de Baden-Baden et à l'Eutiner Festspiele. Elle fait ses débuts en Italie, en 2007, dans les productions du «Circuito lirico lombardo» (Teatro sociale di Como, Teatro grande di Brescia, Teatro Ponchielli di Cremona, Teatro Fraschini di Pavia) et chante dans le Como Festival, le Grachtenfestival Amsterdam et le Capri Opera Festival. Elle est lauréate de divers concours internationaux de chant lyrique dont les «Metropolitan Opera National Council Auditions», le Concours international de chant baroque «Francesco Provenzale» (Naples), le Grand Prix Maria Callas (Athènes), le Concours international de Chant Hilde Zadek (Vienne), le Capri Opera Competition et le Concours international Hans Gabor Belvedere (Vienne). Ses débuts à l'Opéra National d'Athènes en 2009 dans le rôle du compositeur d'Ariadne auf Naxos (mise-en-scène de Philippe Arlaud) sont vivement acclamés par la critique nationale et étrangère. Elle collabore avec les chefs d'orchestre tels que Christophe Rousset, Marco Zambelli, Guy van Waas, Roberto Benzi, Giovanni Pacor, Pietro Mianiti dans un répertoire qui s'étend du baroque jusqu'à la musique contemporaine. Le lied et le répertoire de musique de chambre lui permettent de se produire également au Centre Arnold Schönberg de Vienne et dans plusieurs lieux de concert en Allemagne. Dans ses engagements pour 2010-2011, on compte, entre autres, ceux avec la Salle Philharmonique de Liège, le Palazzetto Bru Zane/Centre de Musique Romantique Française, l'Opéra royal de Versailles, le Festival de Beaune, la Cité de la Musique, le Theater an der Wien, le Festival de Radio France, le Festival Berlioz et le Festival Les Musicales de Normandie, issus de collaborations diverses avec Les Talens Lyriques, Les Agréments, Les Nouveaux Caractères et Les Cris de Paris. Elle participera, ainsi, à plusieurs enregistrements d'opéras français des XVII^e, XVIII^e et XIX^e siècles.

MARIE KALININE

MEZZO-SOPRANO

Née à Paris, Marie Kalinine commence ses études musicales à la Maîtrise de Radio-France, puis débute l'étude du chant lyrique auprès de Christiane Eda-Pierre et au Conservatoire Supérieur de Paris. Lors de son année au sein de l'opéra-studio « les Jeunes Voix du Rhin », elle fait ses débuts sur scène, avec le rôle de Vénus (*L'Incoronazione di Poppea de Monteverdi*) à l'Opéra national du Rhin. En 2005, elle chante le rôle d'Ernesto dans *Il Mondo della Luna* de Haydn à l'Opéra de Fribourg, puis à l'Opéra de Nice. Elle intègre la saison suivante la Jeune Troupe de l'Opéra de Besançon où elle interprète l'Enfant (*l'Enfant et les Sortiléges*), Flora (*La Traviata*) et Suzuki (*Madama Butterfly*). En 2007, Marie Kalinine est remarquée par Eve Ruggieri qui l'engage pour le rôle titre de Carmen aux Festivals « Musiques au cœur » d'Antibes et de Lacoste/ Pierre Cardin. Pensionnaire au CNIPAL de 2007 à 2008, elle y approfondit son répertoire et se produit dans de nombreux récitals. Marie Kalinine est la « Révélation 2007 » d'Eve Ruggieri qui l'invite à se produire dans son émission « Musiques au Coeur cinq étoiles» du mois de mai 2008, sur France 2. La saison 2008-2009 l'a amenée au Théâtre du Châtelet à Paris, dans *Il Vespro della Beata Vergine di Monteverdi*, avec l'Ensemble Matheus sous la direction de Jean-Christophe Spinosi, et dans la mise en scène d'Oleg Kulik; puis l'été de la même année, elle a fait ses débuts au Festival d'Aix-en-Provence, dans le rôle de Vénus (*Orphée aux Enfers* d'Offenbach), sous la baguette d'Alain Altinoglu. Cette saison, elle a donné son premier récital d'airs d'opéra au Palazzetto Bru-Zane de Venise, et a interprété le rôle-titre de Carmen à l'Opéra Royal de Wallonie. Parmi ses prochains engagements, une tournée de motets du XIX^e siècle en Belgique et en Italie, sous la direction d'Hervé Niquet; une série de récitals pour le Centre de musique romantique française de Venise; le rôle d'Armide (Renaud de Sacchini) au Palazzetto Bru-Zane de Venise, puis le rôle-titre de Médée de Hüe; et enfin un engagement pour le rôle-titre de La Navarraise de Massenet ainsi que pour Santuzza (*Cavalleria Rusticana* de Mascagni) à l'Opéra de Saint-Étienne; rôle qu'elle retrouvera en automne 2012, à l'Opéra Royal de Wallonie, aux côtés de José Cura.



JEFFREY THOMPSON

TÉNOR

Jeffrey Thompson poursuit ses études au Conservatoire de Cincinnati (USA) avec William McGraw. Après l'obtention de son diplôme en 2001, il se voit décerner le premier prix au Concours International de Chant Baroque de Chimay (Belgique) présidé par William Christie où il retourne pour un concert en 2004 avec Jay Bernfeld et son ensemble Fuoco E Cenere. En 2002, Jeffrey Thompson est sélectionné pour participer à la première édition du Jardin des Voix avec Les Arts Florissants dirigés par William Christie pour une tournée européenne avec un programme baroque. Parmi ces concerts figurent Acis and Galatea et Hercules (Haendel), des Motets d'Etienne Moulinié au Château de Versailles, la Pythonisse dans David et Jonathas et La Messe des Morts (Charpentier) en tournée en Amérique du Sud, la doublure d'Abaris (Paul Agnew) dans Les Boréades et Les Indes Galantes (Rameau) à l'Opéra National de Paris. Il a également chanté la partie solo du motet In Convertendo de Rameau avec Les Arts Florissants (DVD édité par Opus Arte). En 2004, Jeffrey Thompson interprète Zotic (Eliogabalo / Cavalli) sous la direction de René Jacobs au Théâtre de la Monnaie à Bruxelles et au Festival d'Innsbruck puis, en 2005, Atys (Les Paladins / Rameau) à Bâle. Il a également participé à une tournée avec Les Arts Florissants dans Les Paladins de Rameau avant de retourner au Théâtre de la Monnaie pour y chanter Monostatos (La Flûte Enchantée / Mozart) dans une production de William Kentridge et René Jacobs. En Juin 2007, il interprète Ninus dans l'œuvre Pirame et Thisbé (Rebel / Francoeur) produit par Angers / Nantes Opéra sous la direction de Daniel Cuiller (Stradivaria). En 2008, il a interprété des cantates françaises à l'occasion d'une tournée en Europe de l'Est avec l'Ensemble Stradivaria. En juin 2009, il a chanté avec les Ensemble Ausonia et Stradivaria dans un répertoire de musique anglaise du XVII^e et XVIII^e siècle pour le Printemps des Arts de Nantes puis s'est produit dans un récital des airs d'Haendel avec la Symphonie du Marais sous la direction d'Hugo Reyne. Prochainement, il va se produire avec le Purcell Choir / Orfeo Orchestra sous la Direction de György Vashegyi dans le Messie (Haendel) à Budapest, dans l'opéra Sancho Pança de Philidor en 2010 à l'Opéra Comique de Paris et au Logis de la Chabotterie en Vendée, dans des concerts avec La Réveuse (Benjamin Perrot/Florence Bolton). Il va enregistrer également des motets de Sébastien Brossard et la musique de Henry Lawes avec La Réveuse puis il va chanter entre autres le rôle de Gianguir dans Zanaida (J.C. Bach) avec Opera Fuoco, le rôle d'Aldibrando dans Le Magnifique (Grétry) à New York et Washington avec l'Opéra Lafayette aussi enregistrer pour Naxos, et les concerts avec Le Parnasse Français.

BENOÎT CAPT

BARYTON

Né à Genève, Benoît Capt a étudié le chant avec Marga Liskutin et le piano avec Alexis Golovine. Il est titulaire d'un Diplôme de Culture Musicale et d'une Licence en Musicologie de l'Université de Genève, où il a exercé la fonction d'assistant. Grâce aux bourses Leenaards, Migros, Mosetti et Marescotti, il a pu poursuivre sa formation à Leipzig auprès de Hans-Joachim Beyer et de Phillip Moll. Il a ensuite obtenu un Diplôme de Soliste à Lausanne dans la classe de Gary Magby, avec lequel il continue de travailler. Lauréat de plusieurs Concours Internationaux, il a en particulier remporté au côté de la pianiste Sonja Lohmiller un premier prix de mélodies françaises à Marmande, un deuxième prix au Concours Max Reger de Weiden et le prix Charles Gounod à Toulouse. En 2008, il a reçu le Prix du Cercle Vaudois des Amis de l'OSR, qui lui a permis d'enregistrer un disque avec le pianiste Todd Camburn. Benoît Capt a été membre de l'ensemble L'Envol à l'Opéra de Lausanne, où il a débuté dans *Le Téléphone* de Menotti en 2006. Il a également interprété des rôles comme Zuniga dans Carmen, Bottom dans *A Midsummernight's Dream*, ou plus récemment Papageno dans *Die Zauberflöte* et le rôle-titre dans *Le Pimpinone* de Telemann.





MATHIAS VIDAL

TÉNOR

Après avoir obtenu une licence de musicologie à l'Université de Nice, Mathias Vidal étudie le chant au CNSM de Paris dont il sort diplômé en 2003. Cette même année, il est lauréat de l'audition annuelle du Centre Français de Promotion Lyrique. En 2007, il est élu révélation classique de l'ADAMI. Durant ses études au CNSM, il est Arnalta dans *L'Incoronazione di Poppea* de Monteverdi avec Emmanuelle Haïm, le Pêcheur dans *Le Rossignol* de Stravinsky et Damon dans *Acis & Galatea* de Haendel. Par la suite on le retrouve dans *Les Caprices* de Marianne de Sauguet à Compiègne ; il incarne Tamino dans *La Flûte Enchantée* en français à Avignon, Lorenzo dans *Fra Diavolo* d'Auber à Metz, Pedrillo dans *l'Enlèvement au Sérail* à Saint-Étienne et Brighella dans *Ariadne auf Naxos* de Strauss à Metz. Il tient le rôle-titre dans *Pygmalion* de Rameau à Houston et Dallas, interprète le Comte d'Almaviva dans *Le Barbier de Séville* pour Opéras en Plein Air et se produit dans Zélindor de Francoeur et Rebel dans le cadre de l'Automne musical du Centre de musique baroque de Versailles. Plus récemment, il chante dans *La Périchole* à l'Opéra de Lille puis à Angers-Nantes Opéra, *Il Mondo della Luna* à Luxembourg, King Arthur à l'Opéra National de Montpellier, Macbeth à l'Opéra de Rennes et Orphée aux Enfers au Festival d'Aix-en-Provence. En concert il interprète, entre autres, *L'Homme et son désir* de Milhaud avec Jean-Claude Casadesus, la Brockes Passion de Haendel dirigée par Jean-Claude Malgoire, le Requiem de Mozart, l'Oratorio de Noël de Saint-Saëns et le Stabat Mater de Rossini avec le Chœur et l'Orchestre de Paris-Sorbonne, *L'Enfance du Christ* de Berlioz ou encore *La Passion selon Saint-Jean* de Bach. En 2010 on le retrouve en concert notamment avec le Parlement de Musique pour la Messe Nelson de Haydn et le Te Deum de Richter, *La Fausse Magie* de Grétry avec les Paladins de Jérôme Correas, la Sérénade pour cor et ténor de Britten avec l'Orchestre de Poitou-Charentes et la création mondiale de *L'Amour Coupable* de Thierry Pécou à l'opéra de Rouen, où il est Léon Almaviva. En 2011-2012 il s'illustre dans une vaste palette de répertoires. Le baroque, tout d'abord : avec les Arts Florissants, il chante Mercurio et Illioneo dans *La Didone* au Théâtre de Caen, au Grand Théâtre de Luxembourg et au Théâtre des Champs-Élysées ; il est à l'affiche du Couronnement de Poppée à Lille et Dijon avec le Concert d'Astrée ; il chante dans *La Vénitienne de Dauvergne* avec Les Agrémens à Liège et au Centre de musique baroque de Versailles, où il interprète aussi avec le Concert Spirituel des extraits de Renaud ou la suite d'Armide (Sacchini) et de Panurge dans *l'île des Lanternes* (Grétry), ainsi qu'à Montpellier. Mais aussi l'opérette offenbachienne, dont il est un habitué et qu'il retrouve pour le rôle d'Oreste dans *La Belle Hélène* mis en scène par Shirley et Dino à l'Opéra de Montpellier ; le bel canto italien avec *Don Pasquale* de Donizetti, dans lequel il est Ernesto au Teatro Nacional de São Carlos (Lisbonne) ; ou encore l'opéra français du XX^e siècle avec *L'Enfant et les Sortilèges* de Ravel à l'Opéra de Monte-Carlo.



AIMERY LEFÈVRE

BARYTON

Né à Bourges, Aimery Lefèvre étudie le piano, l'orgue puis le chant au sein du conservatoire de sa ville natale avant d'intégrer en 2000 le Centre de musique baroque de Versailles où il se spécialise dans le répertoire des XVII^e et XVIII^e siècles. Il est ensuite admis au CNSM de Lyon où il obtient son prix dans la classe de Brian Parsons avant de rejoindre l'Atelier Lyrique de l'Opéra national de Paris. Sa carrière débute dans le répertoire baroque sous la direction de chefs tels que Patrick Cohën-Akenine, Martin Gester, Jean-Claude Malgoire, Hervé Niquet, Christophe Rousset. Son premier rôle à l'opéra est Aeneas dans *Dido and Aeneas* de Purcell à Lyon, sous la direction de Kenneth Weith. Il se produit ensuite dans *The rape of Lucretia* (Junius) à l'Opéra de Tours, *Cosi fan tutte* (Don Alfonso) à l'Opéra de Rennes ainsi que dans *Il matrimonio segreto* (Conte Robinson) à la MC93 de Bobigny. Lors de la saison 2009/2010, il fait ses débuts à l'Opéra national de Paris dans *Il Barbiere di Siviglia* (Fiorello) sous la direction de Bruno Campanella (mise en scène de Coline Serreau) et dans *Platée* (Momus), sous la direction de Marc Minkowski (mise en scène de Laurent Pelly). En 2010, on a pu l'entendre dans *Le Triomphe de la folie* et *La Sérénade vénitienne* de Campra à l'Opéra royal de Versailles, *Ulysse* de Rebel (rôle-titre) à Herne en Allemagne, *Il Barbiere di Siviglia* (Fiorello) au Théâtre du Capitole de Toulouse, *Giulio Cesare* (Curio) à l'Opéra national de Paris, *Carmen* (Dancaire) au Grand Théâtre de Luxembourg. Parmi ses projets, l'*Incoronazione di Poppea* (Mercurio) à l'Opéra de Lille et Dijon ainsi que *Hippolyte et Aricie* (Arcas) à l'Opéra national de Paris (direction Emmanuelle Haïm), *Les Indes galantes* (Bellone et Alvar) au Théâtre du Capitole de Toulouse, *Lakmé* (Frédéric) à l'Opéra de Santiago du Chili. Aimery Lefèvre s'est produit en concert avec *Les Folies françoises*, Les Paladins, l'Orchestre Symphonique Région Centre, l'Orchestre de l'Opéra de Toulon, l'atelier des Musiciens du Louvre - Grenoble et l'Orchestre Philharmonique George Enesco à Bucarest. Il est invité cette saison à se produire à Cracovie avec le Concert d'Astrée dans un programme de Grands Motets de Rameau et Mondonville, au Théâtre du Capitole de Toulouse pour le Requiem de Fauré ainsi qu'au festival de Beaune avec l'ensemble Mattheus pour l'*Orlando Furioso* de Vivaldi (Astolfo). Il a donné des récitals à l'Athénaïe Théâtre Louis-Jouvet, à l'Auditorium du Musée du Louvre et à la Villa Médicis à Rome. Il a également été invité à la Scala de Milan et à la Fenice de Venise pour des récitals de jeunes chanteurs. Il a participé à l'enregistrement CD d'*Atys* de Lully (*Célosus*) avec La Simphonie du Marais, paru en octobre 2010.

LE CONCERT SPIRITUEL

Le Concert Spirituel fut la première société de concerts privés en France. Fondée au XVIII^e siècle, elle s'éteint avec la Révolution française. Son nom est repris par Hervé Niquet lorsqu'il fonde son ensemble sur instruments anciens en 1987, dans le but de faire revivre les grandes œuvres du répertoire français jouées à la cour de Versailles. Dans cet esprit, Le Concert Spirituel collabore étroitement avec le Centre de musique baroque de Versailles et s'attache à faire entendre les grands compositeurs du patrimoine français, de Charpentier à Lully, en passant par Campra ou Boismortier. Élargissant son répertoire aux maîtres italiens, anglais et autres, Le Concert Spirituel s'impose sur la scène nationale et internationale comme l'un des ensembles de référence dans l'interprétation de la musique baroque. On peut l'entendre régulièrement à la Salle Pleyel ou au Théâtre des Champs-Élysées, et il se produit à l'étranger dans des salles aussi prestigieuses que le Barbican Centre de Londres, le Concertgebouw d'Amsterdam ou encore l'Opera City Concert Hall de Tokyo. Hervé Niquet est fier de rassembler au sein de son orchestre des musiciens passionnés, tout à la fois interprètes, facteurs d'instruments et chercheurs. Cette dynamique féminine, créant un véritable «esprit de troupe», permet la mise en œuvre de projets à la pointe des dernières découvertes en matière d'interprétation et de sonorité sur les instruments d'époque: la production Firework & Watermusic, dont l'enregistrement a reçu l'Edison Award, est emblématique de ce travail. Une part importante de l'activité de l'ensemble est consacrée au domaine lyrique: il interprète de nombreux opéras tels que Daphnis et Chloé de Boismortier, Pygmalion de Rameau, Don Giovanni de Mozart ou encore King Arthur de Purcell. L'ensemble consacre également une grande partie de son temps à la redécouverte d'œuvres lyriques du répertoire français aujourd'hui tombées dans l'oubli, ce qui a permis de réentendre Callirhoe de Destouches, Proserpine de Lully, Sémié de Marais, et dernièrement Andromaque de Grétry. Cette démarche autour des opéras français a par ailleurs donné naissance à une collection de livres-disques, en partenariat avec le label Glossa (distribué par Harmonia Mundi), avec qui Le Concert Spirituel enregistre en exclusivité depuis 2000.

VIOLONS

Alice Piérot
Olivier Briand
Nathalie Fontaine
Louis Creach
Bernadette Charbonnier
Sandrine Dupe
Hélène Houzel
Yannis Roger
Marie Rouquie
Andrée Mitermite
Bérangère Maillard

ALTOS

Judith Depoutot
Géraldine Roux
Françoise Rojat
Fanny Paccoud

VIOLONCELLES

Tormod Dalen
Marion Middenway
Hilary Metzger
Nils de Dinechin

CONTREBASSES

Luc Devanne
Marion Mallevaës

FLÛTES

François Nicolet
Lorenzo Brondetta

HAUTBOIS

Jean-Marc Philippe
Yanina Yacubsohn

CLARINETTES

Nicola Boud
Ana Melo

BASSONS

Nicolas André
Augustin Humeau

CORS

Cyrille Grenot
Yun-Chin Chou

TROMPETTES

Jean-Baptiste Lapierre
Jean-Luc Machicot

TIMBALES

Isabelle Cornelis



PALAZZETTO BRU ZANE



Le Palazzetto Bru Zane – Centre de musique romantique française est une réalisation de la Fondation Bru. Éducation et recherche, environnement, valorisation et transmission du patrimoine sont les domaines d'action clés que le docteur Nicole Bru a choisis pour cette fondation créée à son initiative en 2005 afin de pérenniser la mémoire des fondateurs des Laboratoires UPSA.

Unissant ambition artistique et exigence scientifique, le Centre de musique romantique française reflète bien l'esprit humaniste qui guide les actions de la Fondation Bru. Il témoigne aussi de la passion d'une vie pour la musique. Abrité au sein du Palazzetto Bru Zane à Venise, ce centre a pour vocation d'apporter au répertoire musical français du grand xixe siècle le rayonnement qu'il mérite et qui lui fait encore défaut.

Ses objectifs sont pluriels : lieu de diffusion, d'enseignement et de travail vivant, il se veut également un centre de ressources documentaires, de recherche et d'édition.

Saison 2011-2012

Festival *Virtuosités*
du 8 octobre au 19 novembre 2011

Festival *Le salon romantique*
du 4 au 28 février 2012

Festival *Théodore Dubois et l'art officiel*
du 14 avril au 27 mai 2012

www.bru-zane.com



PALAZZETTO
BRU ZANE
CENTRE
DE MUSIQUE
ROMANTIQUE
FRANÇAISE



GRANDES JOURNÉES ANTOINE DAUVERGNE

LES TROQUEURS

Opéra bouffon d'**Antoine Dauvergne** (1713-1797)

LA COQUETTE TROMPÉE

Comédie lyrique d'**Antoine Dauvergne** (1713-1797)

Samedi 8 Octobre 2011 - 20h

Opéra Royal

Version de Concert

Durée: 2h - entracte inclus

Clarice • Margot **Jaël Azzaretti** Soprano

Florise • Fanchon **Isabelle Poulenard** Soprano

Damon **Robert Getchell** Ténor

Lubin **Alain Buet** Baryton

Lucas **Benoît Arnould** Basse

Amarillis

Héloïse Gaillard Hautbois, flûtes et direction artistique

Violaine Cochard Clavecin et chef de chant

Alice Piérot et Marie Rouquié Violons

Fanny Paccoud Alto

Annabelle Luis Violoncelle

Richard Myron Violone

Luc Marchal Hautbois

Laurent Lechenadec Basson

Pierre-Yves Madeuf et Olivier Picon Cors

Ce concert est enregistré par France Musique et fera l'objet d'un disque pour le label Agogique.

Merci de bien vouloir éteindre vos téléphones portables, et veiller à ne pas faire de bruit pendant le concert.



Centre de musique
baroque de Versailles

Concert coréalisé par Château de Versailles Spectacles et le Centre de musique baroque de Versailles.
Coproduction CMBV / Amarillis.

Partitions des Troqueurs et de La Coquette trompée réalisées par le CMBV.

Amarillis est soutenu par le Ministère de Culture -Drac Pays-de-la-Loire-, la Région Pays-de-la-Loire et par la ville d'Angers. Il est membre de la fédération des Ensembles Vocaux et Instrumentaux Spécialisés.



ANTOINE DAUVERGNE

1713-1797

Dauvergne vit le jour à Moulins et se rendit à Paris à la fin des années 1730. Sa technique du violon enflamma ses contemporains qui distinguèrent en lui un talent hors du commun. Nommé violoniste de la Chambre du roi en 1739, il intégra l'orchestre de l'Académie royale peu après, avant d'en diriger les exécutions (1752-1755). Conseillé et encouragé par Rameau et Leclair, il écrivit ses premières œuvres dès les années 1740 : douze sonates pour violon, six sonates en trio et quatre « concerts de symphonie ». En 1755, il fut nommé Compositeur et Maître de musique de la Chambre du roi. Sept ans plus tard, il devint directeur du Concert Spirituel, poste qu'il ne quitta qu'en 1773. C'est dans ce cadre qu'il composa une quinzaine de motets (aujourd'hui perdus), accueillis avec enthousiasme. En 1769, il obtint enfin le poste de directeur de l'Académie royale (avec Joliveau, Berton et Trial). Pour cette institution, il signa quatre tragédies lyriques (*Énée & Lavinie*, *Canente*, *Polyxène* et *Hercule mourant*), deux opéras-ballets (*Les Amours de Tempé* et *Les Fêtes d'Euterpe*), et d'autres ouvrages plus atypiques comme *La Vénitienne*. Dauvergne occupa cette charge administrative par intermittence jusqu'en 1776 puis de 1780 à 1782 et de 1785 à 1791. Entretemps, il avait parallèlement obtenu le poste de Surintendant de la Musique à Versailles. Son opéra-comique *Les Troqueurs* (1753) – le premier ouvrage du genre en France – révolutionna l'histoire du théâtre lyrique et reste paradoxalement son œuvre la plus célèbre.

À peine eut-on entendu à Paris quelques opere buffe italiens, qu'on imagina d'en acclimater le style en France. Parallèlement au Devin du village de Rousseau, c'est à Dauvergne qu'il appartint d'imaginer ce nouveau genre de l'opéra-comique en 1753. Unanimement salués dès leur création, *Les Troqueurs* devinrent pour longtemps le modèle à suivre : la verve y est franche, le ton rustique, les accents populaires... voilà qui était de nature à renouveler le théâtre lyrique français. Avec *La Coquette trompée*, créée quelques mois plus tard, Dauvergne proposait une partition plus savante et d'un grand raffinement musical, fille peut-être du célèbre Platée de Rameau... et tout aussi drôle assurément.

SYNOPSIS

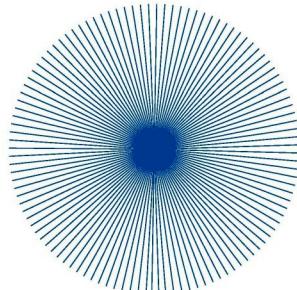
LES TROQUEURS

Lubin, Amant de Margot

Lucas, Amant de Fanchon

Margot, Fiancée avec Lubin

Fanchon, Fiancée avec Lucas



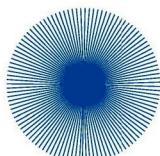
Lubin ouvre la scène en devisant sur son prochain mariage avec Margot et les difficultés qu'il rencontrera à surmonter son caractère difficile. Lucas vient trouver Lubin ; ils se font une confidence réciproque des sentiments qu'ils ont pour leurs fiancées : Lubin aimerait mieux Fanchon que Margot, et Lucas préférerait volontiers Margot à Fanchon. Au moyen de quoi ils se déterminent à faire un troc, qui paraît avantageux pour l'un et pour l'autre. Ils déchirent joyeusement leurs contrats de mariage. Leurs promesses arrivent. Lubin court à Fanchon, et Lucas court à Margot ; elles en sont fort surprises. Les deux garçons les éCLAIRENT sur leur nouveau projet. Fanchon et Margot se parlent à l'oreille et font semblant de tenter à la proposition de Lucas et Lubin ; ce dernier emmène Fanchon. Margot, restée seule avec Lucas, le traite si mal que Lucas est désespéré du changement projeté. Lubin n'a pas été plus content de Fanchon, de sorte que les deux amants veulent s'en tenir à leur premier marché. Alors Margot et Fanchon font les difficiles, et disent que le troc étant fait, il n'y a plus de retour possible. Après mille suppliques, Lucas et Lubin consentent à tout ce qu'exigent Fanchon et Margot, qui leur pardonnent. Un ballet général conclut l'œuvre.

LES TROQUEURS

Au début de l'année 1752, un nouveau théâtre - dédié aux spectacles forains - ouvrait à Paris suite à l'entreprise ambitieuse de Jean Monnet (1703-1785). Entrepreneur clairvoyant, Monnet s'était associé avec l'ingénieux Vadé qui connaissait alors de brillants succès. Il imagina la petite pièce des Troqueurs, que Monnet destina à faire événement : «Après le départ des Bouffons, sur le jugement impartial que les gens de goût avaient porté de leurs pièces, je conçus le projet d'en faire faire à peu près dans le même goût par un musicien de notre Nation. M. Dauvergne me parut le compositeur le plus capable d'ouvrir avec succès cette carrière; je lui en fis faire la proposition et il l'accepta. Je l'associai avec Vadé, et je leur indiquai simplement un sujet de La Fontaine. Le plan et la pièce furent faits dans l'espace de quinze jours. Il fallait prévenir la cabale des Bouffons: les fanatiques de la musique italienne, toujours persuadés que les Français n'avaient point de musique, n'auraient pas manqué de faire échouer mon projet. De concert avec les deux auteurs nous gardâmes le plus profond secret. Ensuite pour donner le change aux ennemis que je me préparais, je répandis dans le monde et je fis répandre que j'avais envoyé des paroles à Vienne à un musicien italien qui savait le Français et qui avait la plus grande envie d'essayer ses talents sur cette langue. Cette fausse nouvelle courut toute la ville et il n'était plus question que de faire faire une répétition de la pièce. Feu M. de Curis que j'avais mis dans la confidence voulut bien me seconder, la répétition fut faite chez lui par les principaux symphonistes de l'orchestre de l'Opéra et par quatre sujets chantants de premier mérite qui voulaient bien se charger des rôles. Dans cette répétition, où il y avait peu de monde et presque tous les amateurs de la musique française, les avis furent partagés sur le sort de cette pièce; ce qui me détermina à en faire une seconde répétition. Elle se fit sur un petit théâtre que j'avais chez moi par les acteurs de mon spectacle en présence de plusieurs artistes célèbres qui, pour la plupart, avaient voyagé en Italie; ils m'assurèrent tous que la pièce aurait le plus grand succès. Elle fut donc représentée et, quoique jouée et chantée par des acteurs qui ne savaient pas la musique, elle fut généralement applaudie. Les Bouffonistes, persuadés que cette musique avait été faite à Vienne par un Italien, vinrent me complimenter de l'acquisition que j'avais faite de ce bon auteur et se confirmèrent encore la supériorité de la musique italienne sur la nôtre. Aussi charmé de leur bonne foi que de l'heureuse tromperie que je venais de leur faire, je leur présentai M. Dauvergne comme le véritable Orphée de Vienne.»

La supercherie accentua le triomphe mais, même une fois démasqué, Dauvergne ne perdit rien des suffrages du public. Au contraire! Le Mercure de France annonça ainsi la création des Troqueurs en lui rendant un hommage appuyé: «Il n'y a personne qui n'ait été étonné de la facilité qu'a eue ce grand harmoniste à saisir un goût qui lui était tout à fait étranger.» Le succès se prolongea jusqu'au 10 septembre: le tort fait à l'Académie royale de musique motiva celle-ci à intervenir pour faire cesser les représentations. Il fallut attendre la semaine sainte de l'année suivante - période de relâche à l'Opéra - pour que Monnet puisse faire rejouer l'ouvrage, devant un public encore plus nombreux qu'il ne l'avait été lors de la création: «Le succès [...] a été si grand qu'on a été obligé de tirer les décorations du théâtre pour y mettre des gradins jusqu'au cintre, ce qui ressemblait aux amphithéâtres des Romains.» La pièce, comme d'autres, fut par la suite frappée d'une interdiction de l'Académie royale, jalouse de ses prérogatives: les théâtres de foire n'avaient en effet aucun droit de donner ces sortes de spectacles musicaux. «Cette défense chagrina beaucoup M. Dauvergne, qui s'était proposé de continuer de travailler pour ce spectacle. Dégouté de tous les côtés, il fut quelque temps sans rien faire.» À compter de 1762, l'ouvrage fut toutefois régulièrement repris à la Comédie-Italienne nouvellement instituée, sa dernière exécution remontant, semble-t-il, à 1783.

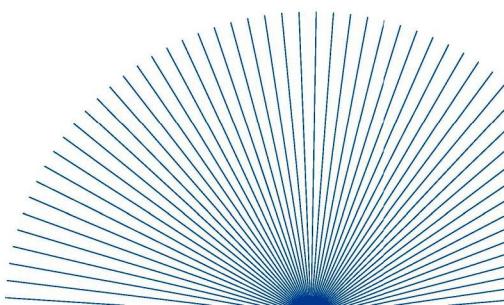
...



•••

Le livret de Vadé mettait en scène une histoire simple mais efficace, dont les allures bouffonnes ne masquent pas une certaine portée sociale : avec d'autres moyens, la même intrigue fut développée par Da Ponte et Mozart dans leur *Cosi fan tutte*. Le comique plein de fraîcheur et de simplicité qui émane tant du livret que de la partition est directement inspiré du ton des opera buffa alors joués à Paris, le modèle le plus évident en étant incontestablement *La serva padronna* de Pergolèse. Comme en témoigne la partition, l'originalité des *Troqueurs* réside autant dans le style que dans la forme musicale. Un nouveau style, d'inspiration toute italienne, est pleinement assumé dans les ariettes, dont les courbes mélodiques, les carrures, les inflexions harmoniques et l'originalité rythmique rappellent à s'y méprendre celui de Pergolèse. À la manière italienne se mêlent toutefois les accents galants de l'École de Mannheim. Les récitatifs chantés, quant à eux, conservent l'allure générale alors en usage à l'Académie royale de musique, dont ils ne se distinguent, peut-être, que par un système déclamatoire moins emphatique, revendiquant un débit plus proche d'un certain naturel. Inventer une nouvelle musique pour un nouveau texte fut la grande nouveauté du moment. En effet, mis à part deux fredons employés pour les airs de Lubin «On ne peut trop tôt se mettre en ménage...» et de Fanchon «On dit que l'hymen est bien doux...», tout est nouveau dans *Les Troqueurs*. Vadé et Dauvergne mettent un terme aux pratiques du pasticcio et de la comédie parlée mêlée de vaudevilles. Mais la forme des *Troqueurs* ne devait pas rester en vogue si longtemps : «On sentit de bonne heure que ces sortes d'ouvrages exigent un dialogue où puissent briller tour à tour l'esprit, le naturel, la naïveté. Or, toutes ces qualités et la monotonie du récitatif vont mal ensemble. On retrancha donc le récitatif.» C'est seulement quelques années plus tard, sous la plume de Duni, Philidor, Monsigny et Grétry, que l'opéra-comique allait s'épanouir sous sa forme définitive et caractéristique, alternant parlé et chanté.

Les *Troqueurs* représentent incontestablement une date-clé dans l'histoire du théâtre lyrique français, ce dont convinrent à peu près tous les historiens, musicographes et musicologues des siècles suivants. S'il ne fut pas pionnier dans ce genre, Rameau fut d'ailleurs l'un des premiers à le saluer. L'ouvrage resta dans la mémoire collective comme un véritable emblème national : les multiples rééditions du livret en sont la preuve éclatante. Dès 1757, Ancelet affirmait préférer l'«ingénieux ouvrage des *Troqueurs*, fait pour la Foire, à plusieurs grands opéras ennuyeux et languissants, soutenus par la brigue et la protection, qui sont les fléaux du public.» En 1780, La Borde y voyait toujours «l'un des plus jolis ouvrages de ce siècle : ouvrage qui doit faire époque, parce qu'il a le mérite d'avoir ouvert une nouvelle carrière», ce que confirmait, un siècle plus tard, Georges d'Heilly, pour qui l'action de Dauvergne représentait la «véritable inauguration de l'opéra-comique». À la même époque, Pougin n'hésitait pas à hisser le fait historique une marche plus haut en le faisant miroiter avec la création de l'opéra français sous le règne de Louis XIV : si, «en composant Pomone, [Perrin et Cambert avaient] trouvé la forme de notre opéra, [...] au milieu du siècle suivant, Vadé et Dauvergne devaient trouver la forme de l'opéra-comique en écrivant *Les Troqueurs*.» Aussi, malgré le mérite de ses tragédies lyriques, de ses grands motets ou de sa musique instrumentale, Dauvergne fut - et reste - l'auteur d'une seule œuvre : *Les Troqueurs*. Et La Borde de conclure mieux que tout autre : «[il] aura toujours la gloire d'avoir servi de modèle à nos meilleurs compositeurs.» Mais le compositeur semblait destiné à d'autres états que celui de musicien forain : c'est à la Cour, au Concert Spirituel et à l'Académie royale de musique que son talent devait trouver à s'exprimer.



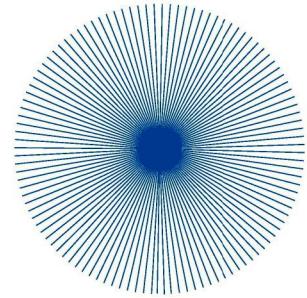
SYNOPSIS

LA COQUETTE TROMPÉE

Clarice

Damon

Florise, amante de Damon, déguisée en petit conseiller, sous le nom de Doriman



Le théâtre représente l'appartement de Clarice.

Florise amante abandonnée de Damon, sur le point d'être unie avec lui, apprend qu'il lui préfère Clarice, jeune coquette, et qu'il lui a fait un dédit. Florise se travestit en homme, s'introduit chez Clarice sous le nom de Doriman, se fait aimer de sa rivale, retire le dédit et son portrait que Damon avait sacrifié : elle se fait ensuite connaître à son amant qui reprend ses premiers noeuds, et Clarice est confondue ; mais cette coquette s'en console aisément, et participe à la fête que le faux Doriman lui avait préparée.

LA COQUETTE TROMPÉE

C'est sans doute au succès fulgurant des *Troqueurs*, en juillet 1753, que Dauvergne dut de composer un autre intermède du même genre pour être représenté sur le théâtre de Fontainebleau lors du voyage de l'automne suivant. Le 13 novembre, *La Coquette trompée* fut créée à la suite d'un acte de Rameau, *Les Sybarites*. La musique, tout comme le livret, furent vivement salués : « cet ouvrage des sieurs Favart et Dauvergne eut le succès le plus général et le plus marqué ».

Le poème répondait tout à fait au nouveau goût pour les sujets comiques et les partitions sans grand développement. S'il fut tout autant salué que la musique, c'est surtout la prestation des interprètes qui retint l'attention : « Le Sr Jéliotte qui représentait Damon, mit beaucoup d'action et d'intérêt dans son jeu. La Dlle Fel joua la Coquette avec beaucoup de finesse et de légèreté et la Dlle Favart qui était chargée du rôle de Florise, le remplit très bien, mieux même qu'on dût beaucoup espérer d'un talent aussi aimable que le sien. »

En 1758, alors qu'il composera *Les Fêtes d'Euterpe*, son deuxième opéra-ballet pour l'Académie royale, Dauvergne imaginera d'y insérer cette *Coquette trompée* en guise de dernière entrée. Les parisiens, qui n'avaient pas encore eu le loisir d'entendre l'œuvre, lui réservèrent un accueil assez favorable : l'acte fut joué treize fois consécutives. Il ne semble pas qu'il y ait eu ensuite d'autre reprise, ce qui est fort étonnant eu égard à l'originalité et à la modernité de la musique.

La partition de *La Coquette trompée* révèle une grande proximité avec *Les Troqueurs*. On y sent toutefois un souffle lyrique plus puissant, un sens du théâtre véritablement abouti et, surtout, une plus grande variété d'inspiration stylistique. Dauvergne réalise une synthèse harmonieuse des différentes écoles nationales de l'époque : le traitement de l'orchestre - avec son écriture en trémolos, ses syncopes, ses bariolages, ses effets de doubles-cordes, d'échos et de crescendos - regarde obstinément du côté de l'école de Mannheim. Mais, comme dans *Les Troqueurs*, l'ouverture est une véritable Sinfonie à l'italienne. Les mélodies contournées, les appogiatures chromatiques, les colorations typiques de sixtes augmentées et les marches chromatiques sont autant d'éléments empruntés au style galant et à cette nouvelle sensibilité - l'*Empfindsamkeit* - à laquelle toute la musique instrumentale européenne était désormais redevable. Pour autant, certaines inflexions musicales ne sont pas sans rappeler le grand Rameau. Quant au jeu comique et parodique de l'orchestre contrefaisant les sentiments des personnages, s'il évoque bien sûr Platée, il annonce aussi la verve des premiers ouvrages de Philidor. À la fois touchante et enjouée, la partition de *La Coquette trompée* porte déjà en elle les fondements du futur opéra-comique. Seuls ses récitatifs chantés, en lieu et place des textes parlés, la raccroche encore à une phase expérimentale. Pour le reste, Dauvergne avait parfaitement senti et formalisé ce genre de l'avenir.

D'après Benoît Dratwicki, Antoine Dauvergne (1713-1797), une carrière tourmentée dans la France musicale des Lumières.

Avec l'aimable autorisation des Éditions Mardaga



ISABELLE POULENARD SOPRANO

Après avoir passé sept années à la Maîtrise de Radio-France et trois ans à l'Ecole Nationale d'Art Lyrique de l'Opéra de Paris, Isabelle Poulenard est très vite attirée par l'interprétation de la musique des XVII^e et XVIII^e siècles. Elle participe à de nombreuses productions de l'Atelier Lyrique de Tourcoing, sous la direction de Jean-Claude Malgoire. Son répertoire, très varié, s'étend de l'opéra baroque à la création contemporaine en passant par des ouvrages de Mozart, Rossini, Weber, Poulenard, etc. Ces dernières saisons, Isabelle Poulenard interprète les rôles de Norine (Don Pasquale/Donizetti), Zerline (Don Juan/Mozart), Madeleine (Le Postillon de Longjumeau/Adam), Vespetta (Pimpinone/Telemann) et récemment Sœur Constance (Dialogues des Carmélites/Poulenc) ainsi que Suzanne dans Les Noces de Figaro de Mozart. Par ailleurs, elle interprète, dans une version-concert, le rôle titre de La Traviata de Verdi avec le Capriccio Français sous la direction de Philippe Le Fèvre. En Septembre 2006, elle participe à une création de Vespetta et Pimpinone, inspirée des ouvrages d'Albinoni, Telemann, Pergolesi et Abattini dans une mise en scène par G.-P. Couleau et dirigé par J. Maillet avec l'ensemble Mensa Sonora. Cette saison, elle a participé à la création de « Je suis ton labyrinthe » spectacle autour de cantates et duos d'Alessandro Scarlatti et Durante mis en scène par le marionnettiste D. Lippe et avec Fuoco e Cenere, dirigé par J. Bernfeld. Elle a également chanté le rôle de Genio dans l'opéra L'Anima del Filosofo de Haydn à Tourcoing sous la direction de J-C Malgoire. Avec Christophe Rousset et Les Talens Lyriques, elle a chanté des Leçons de Ténèbres de Charpentier en Espagne, à Londres et à Versailles (enregistré par Mezzo). Par ailleurs, elle a interprété le rôle-titre de Manon de Massenet à Brest sous la direction de M. Schuster. Dans une discographie qui comprend plus de cinquante enregistrements, citons Montezuma, opéra pasticcio de Vivaldi (rôle de Teutile) qui a reçu une Victoire de la Musique en février 1993 et le Stabat Mater de Pergolesi (ces enregistrements étant dirigés par J.-C. Malgoire), la Messe en Si de Bach, dirigée par G. Leonhardt, Il trionfo del tempo e del disinganno di Haendel, sous la direction de M. Minkowski (rôle de la Bellezza) et un disque récital « Strozzi - Stradella » chez Adda. Des Leçons de Ténèbres de Porpora avec les Paladins, dirigés par J. Corréas parues chez Arion. Citons également un enregistrement, paru en 1998, de Lieder & Sonaten de Johann-Friedrich Reichardt, co-produit par la Westdeutscher Rundfunk de Cologne et qui a obtenu un « Choc » du journal musical Le Monde de la Musique.

JAËL AZZARETTI

SOPRANO

Voir page 25

ALAIN BUET

BARYTON

Voir page 26



BENOIT ARNOULD BASSE

Benoit Arnould étudie le chant au conservatoire de Metz, puis intègre la classe de Christiane Stutzmann au conservatoire de Nancy, où il obtient une médaille d'or, un diplôme supérieur interrégional et un premier prix de perfectionnement en chant lyrique qui conclue ses études en juin 2007. La même année, il est nommé « révélation lyrique classique » de l'Adami. Il débute en soliste en Suisse, sous la direction de Mikael Radulescu, dans la Messe en si et le Magnificat de Bach. Il chante régulièrement avec le Concert Spirituel, sous la direction d'Hervé Niquet, notamment Arcas et la Vengeance dans Médée de Charpentier (opéra royal de Versailles, auditorium de Lyon, salle Gaveau) et Ascalaphe dans Proserpine de Lully (Cité de la musique). Il a été aussi Brander dans la Damnation de Faust de Berlioz avec l'orchestre national de Lorraine, dirigé par Jacques Mercier. Parallèlement à la scène, il affectionne particulièrement l'oratorio et la musique sacrée. Il chante notamment le Christ dans la Johannes Passion et la Matthäus Passion de J.S. Bach, les Messes et Requiem de Mozart, l'Enfance du Christ de Berlioz, Lucifer dans la Resurrezione de Haendel et la Petite Messe Solennelle de Rossini. Ces engagements l'amènent à chanter sous les directions d'Hervé Niquet, Marc Minkowski, Vincent Dumestre, Hermann Max, Benoit Haller, Françoise Lasserre et Martin Gester dans les plus grandes salles ou festivals. Il est aussi sollicité pour de nombreux enregistrements, les Grands Motets de Desmarest, Médée de Charpentier (DVD), Proserpine de Lully avec le Concert Spirituel, l'Orphée de Cavalli avec les Paladins dirigé par Jérôme Corréas, les Musikalische Exequien et Historia der Auferstehung Jesu Christi de Schütz, les Membris Jesu Nostri de Buxtehude avec La Chapelle Rhénane. Le disque Théâtrum Musicum de Capricornus sous la direction de Benoît Haller, reçoit les plus belles récompenses de la presse française (diapason d'or, 10 de Classica-Répertoire et Choc du Monde de la musique). En 2010-2011, il chantera les airs de la Johannes Passion avec les Musiciens du Louvre, sous la direction de Marc Minkowski et toujours sous la direction de Marc Minkowski, il sera Guglielmo dans Così fan Tutte. Il est invité en avril 2011 à chanter les airs de la Matthäus Passion avec Kammerorchester Basel sous la direction de Winfried Toll. À l'été 2011, Benoît Arnould fera aussi ses débuts sous la direction de Philippe Herreweghe dans un programme de Cantates de Bach et sous la direction de Ton Koopman dans King Arthur de Purcell.

ROBERT GETCHELL

HAUTE-CONTRE

Voir page 27

HÉLOÏSE GAILLARD

HAUTBOIS, FLÛTES ET DIRECTION ARTISTIQUE

Après un premier prix de flûte au CNR de Tours et un premier prix de hautbois moderne, Héloïse Gaillard obtient le diplôme de soliste avec distinction du Conservatoire Supérieur de Rotterdam en flûte, un premier prix avec distinction au Lemmensinstitut de Louvain et le diplôme supérieur du CNSM de Paris en hautbois baroque. Elle travaille avec Jean-Pierre Nicolas, Han Tol, Paul Dombrecht et Marcel Ponseele. Elle obtient en 2005 le Certificat d'Aptitude en Musique Ancienne. Elle enseigne depuis septembre 2009 le hautbois baroque au sein du département de musique ancienne d'Aix-en-Provence. Vite remarquée par ses qualités de soliste, elle participe à de nombreux ensembles prestigieux : premier hautbois du Concert Spirituel dirigé par Hervé Niquet, première flûte dans l'ensemble Les Talens Lyriques dirigés par Christophe Rousset ainsi que dans l'ensemble Le Concert d'Astrée sous la direction d'Emmanuelle Haïm. Elle joue également dans plusieurs productions avec Les Arts Florissants sous la direction de William Christie. Elle se produit en soliste ou avec orchestre en France et à l'étranger. Outre les disques en musique de chambre qu'elle a réalisés avec Amarillis pour le label Ambroisie-Naïve, pour le label d'Ambronay ou pour le label Agogique (12 CD depuis 1999) elle participe à de nombreux enregistrements en soliste parus en CD ou en DVD pour Naxos, Glossa, EMI, notamment avec Le Concert Spirituel, Le Concert d'Astrée, Les Talens Lyriques, les Arts Florissants... Un portrait d'une heure, réalisé en 2005 par Mezzo et France 2, lui a été consacré. Son prochain enregistrement solo des 12 fantaisies de Georg Philipp Telemann sortira en 2012.



VIOLAINE COCHARD

CLAVECIN ET CHEF DE CHANT

Née à Angers en 1973, Violaine Cochard commence l'étude du clavecin dès l'âge de 8 ans auprès de Françoise Marmin, au conservatoire de sa ville natale. En 1991 elle obtient son premier prix de clavecin, entre au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris dans les classes de Kenneth Gilbert et de Christophe Rousset et travaille en parallèle avec Pierre Hantaï. En juin 1994, elle obtient deux premiers prix à l'unanimité, en basse continue et en clavecin, et se perfectionne ensuite auprès de Christophe Rousset. En juin 1999, elle décroche le premier prix du Concours International de Clavecin de Montréal. Professeur au Conservatoire National de Région de Montpellier pendant 3 ans (1999-2002), elle consacre beaucoup de son temps à la musique de chambre au sein d'Amarillis dont elle est membre fondateur, mais aussi au sein d'autres ensembles comme Il Seminario Musicale avec Gérard Lesne ou Spirale avec Marianne Müller. Elle joue aussi beaucoup en duo avec la violoniste Stéphanie-Marie Degand. Chef de chant très sollicitée, elle est invitée dans les productions d'opéras des Talens Lyriques, du Concert d'Astrée et des Arts Florissants. Elle donne des récitals et des concerts de musique de chambre en France, en Europe et en Amérique Latine. Sa discographie rejoint celle des formations avec lesquelles elle se produit, notamment avec Amarillis avec qui elle enregistre pour le label Ambroisie-Naïve. En novembre 2005, Violaine Cochard enregistre son premier disque récital - une sélection des pièces pour clavecin de François Couperin - particulièrement apprécié par la critique. Un second volume consacré à ce maître est paru en octobre 2008, toujours sous étiquette Ambroisie-Naïve.

AMARILLIS

Amarillis est un ensemble à géométrie variable qui compte aujourd'hui parmi les formations baroques les plus originales en Europe. Il reçoit les conseils de Pierre Hantaï, Christophe Rousset ou encore Christophe Coin avant de remporter plusieurs distinctions dont le premier prix et le prix du public au concours SINFONIA présidé par Gustav Leonhardt. En 1999, Amarillis est nommé dans les révélations classiques de l'ADAMI. L'ensemble collabore très régulièrement avec les meilleurs chanteurs de la jeune génération : Patricia Petibon, Sandrine Piau, Stéphanie d'Oustrac, Gaëlle Le Roi, Raffaella Milanesi, Valérie Gabail, Robert Getchell, Arnaud Marzorati. De renommée internationale, il se produit régulièrement en France et en Europe, ainsi qu'en Amérique latine, au Canada et au Sénégal. Il est très régulièrement invité à participer à des émissions de France Musiques et Radio Classique. La BBC et Mezzo ont également enregistré plusieurs de ses concerts. L'ensemble a reçu les plus vifs éloges de la presse nationale et internationale pour l'ensemble de sa discographie sous le label Ambroisie. Son dixième disque Médée furieuse avec Stéphanie d'Oustrac est sorti en mars 2008 en coproduction avec la Cité de la musique de Paris et a obtenu plusieurs récompenses dont les 4F de Telerama. Deux sorties de CD sont prévues en 2011 : un premier enregistrement autour des quintettes pour hautbois, traverso, violon, violoncelle et clavecin concertant de Johann Christian Bach pour le label Agogique et un deuxième consacré à la musique italienne du XVII^e siècle avec la mezzo soprano Stéphanie d'Oustrac (Cavalli, Monteverdi, A. Scarlatti...) pour le label d'Ambronay.



GRANDES JOURNÉES ANTOINE DAUVERGNE

*Les révolutions de l'Opéra français
Du triomphe de Rameau à l'avènement de Gluck*

Christoph Willibald Gluck (1714-1787)

IPHIGÉNIE EN AULIDE Extraits (1774)

Antoine Dauvergne (1713-1797)

POLYXÈNE Extraits (1763)

Samedi 15 Octobre 2011 - 20h
Opéra Royal

Version de concert

Durée: 2h - entracte inclus

Opera Fuoco

Direction **David Stern**

Iphigénie • Polyxène **Katia Velléta** Soprano
Clytemnestre • Hécube **Jennifer Borghi** Mezzo-soprano
Diane **Julie Fioretti** Soprano
Achille • Télèphe **Jeffrey Thompson** Ténor
Agamemnon • Pyrrhus **Arnaud Richard** Baryton



Concert coréalisé par Château de Versailles Spectacles et le Centre de musique baroque de Versailles.
Production Opera Fuoco.

Partition de Polyxène réalisée par le CMBV.

Opera Fuoco reçoit le soutien de la Région Île-de-France. Son action est également encouragée par un cercle de mécènes fidèles (Foundations Annenberg, Four Oaks, Maecenata International, Virginio Bruni-Tedeschi, Phison Capital, etc).

Opera Fuoco est en résidence au Théâtre de Saint-Quentin-en-Yvelines depuis 2005.

ANTOINE DAUVERGNE

1713-1797
Voir page 54

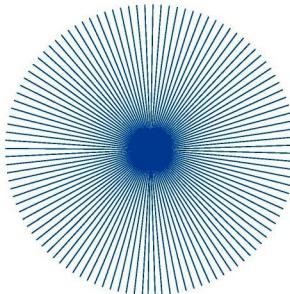
S'il est indéniable que le style musical du dernier opéra de Dauvergne et celui du premier opéra de Gluck sont radicalement différents, l'un est l'autre se répondent pourtant en miroir avec la même volonté de mettre en musique les drames humains les plus déchirants. En créant Polyxène (1763), Dauvergne faisait ses adieux au genre de la tragédie lyrique. Dix ans plus tard, à la lecture des premières esquisses d'Iphigénie en Aulide (1773) de Gluck, il prenait conscience de la modernité fulgurante de cette partition. Alors directeur de l'Opéra, il n'accepta de faire créer l'ouvrage qu'à la condition que Gluck s'engage à composer d'autres opéras par la suite : il était en effet persuadé que la révélation de cette musique balaierait définitivement l'ancien répertoire. Il ne se trompait pas. Le concert de ce soir remet en perspective ces deux œuvres emblématiques des révolutions de l'Opéra français à la fin du XVIII^e siècle par un choix des plus belles pages de chacune des deux partitions.

IPHIGÉNIE EN AULIDE TRAGÉDIE LYRIQUE, 1773

Par un jeu de chaises musicales dont l'Académie royale de musique était alors coutumière, Dauvergne se trouva à la direction de l'institution à compter de 1769, ayant pour collègues et collaborateurs Rebel, Berton et Joliveau. Parmi les grandes réalisations qu'il faut imputer à cette équipe durant leur administration (1769-1776), celle d'avoir ouvert les portes de l'Académie royale à Gluck reste sans doute la plus déterminante à l'échelle de l'histoire du théâtre lyrique français. La complexité des tractations qui eurent lieu n'a souvent été soulignée que pour mieux dénoncer la raideur conservatrice de l'institution face aux propositions véritablement révolutionnaires du compositeur allemand. Pourtant, il semble que les directeurs de l'Opéra - Dauvergne en tout premier lieu - aient pleinement eu conscience des bouleversements esthétiques que devaient engendrer les représentations d'un opéra de Gluck sur la scène parisienne.

De longue date, le compositeur avait eu pour dessein de poursuivre sa carrière à Paris. Son ancienne élève Marie-Antoinette, devenue Dauphine, était pour lui un appui de taille. Aussi, à compter de 1770, n'eut-il plus d'autre vue que celle de gagner la capitale française. Il se proposait «en conservant le genre de Lully et la cantilène française, d'en tirer la véritable tragédie lyrique». Après avoir révolutionné le ballet pantomime aux côtés d'Angiolini (Don Juan, 1761) puis l'opéra seria italien avec Calzabigi (Orfeo ed Euridice, 1762), Gluck pensait atteindre au sublime théâtral en inventant une nouvelle tragédie en musique pour la nation française. Rencontrant à Vienne diverses personnalités déterminées à le soutenir dans la mise en œuvre de son projet, Gluck se mit à pied d'œuvre et entama des démarches plus concrètes. Dès le mois de février 1773, le premier

Christoph Willibald Gluck (1714-1787) s'inscrivit en 1731 à la faculté de philosophie de Prague sous la contrainte de son père, qui refusait obstinément de laisser s'épanouir sa passion pour la musique. Dès 1734, cependant, Gluck s'installait à Vienne pour embrasser la carrière de compositeur. Son professeur, Sammartini, lui donna le goût de l'opéra italien, domaine dans lequel il remporta un vif succès, notamment avec Artamene, Tigrane, Semiramide et Demofoonte. En 1752, il devint Maître de chapelle du prince de Saxe-Hildburghausen. Sa rencontre avec le poète Calzabigi et le chorégraphe Angiolini lui permit d'engager les réformes pour lesquelles il devint célèbre. D'abord modestement, avec la version italienne de l'Orfeo (1762), puis plus franchement avec Alceste (1767). Arrivé en France à la demande de Marie-Antoinette, Gluck s'évertua à appliquer ses nouvelles règles de composition à la tragédie lyrique française post-ramiste. De là naquirent ses chefs-d'œuvre : Iphigénie en Tauride, Iphigénie en Aulide, Armide, les versions françaises d'Orfeo et d'Alceste, Écho & Narcisse... Gluck mourut à Vienne en 1787.



acte d'Iphigénie en Aulide était entre les mains des directeurs de l'Opéra. Dauvergne saisi par tant de modernité, aurait déclaré: «si Gluck veut s'engager à nous livrer au moins six opéras semblables, je serai le premier qui s'intéressera à la représentation d'Iphigénie. Mais sans cela, non, car un pareil opéra tue tous ceux qui ont existé jusqu'à présent.» Relayé par de nombreux musicographes, cet avis plein de clairvoyance reste des plus plausibles. Selon La Laurencie, «Dauvergne s'était [...] très justement rendu compte de la portée de l'œuvre soumise à son appréciation et de la menace que le génie de Gluck dressait contre le vieux répertoire, et même contre le répertoire français contemporain. Il tergiversa, un peu effrayé sans doute, et il fallut l'intervention de Marie-Antoinette pour décider l'Académie de musique à ouvrir ses portes au chevalier.» Assurément, la Dauphine n'avait pas conscience des difficultés que l'institution allait devoir traverser pour se remettre de la révolution gluckiste.

Une longue année encore fut nécessaire pour qu'Iphigénie soit créée. Au mois de mars 1774, tous ceux qui le pouvaient assistaient aux répétitions du nouvel opéra avec «une fureur [qui présageait] de celle qu'on aura à courir aux représentations». La générale, le 9 avril, fut donnée devant une salle comble, fait unique jusque-là. Avant même la première représentation, personne ne doutait que cet opéra «ne fasse époque» dans la musique française. Après des semaines de tractations et de compromis, après que la première ait été repoussée, Iphigénie en Aulide fut enfin donnée le 19 avril, en présence de toute une partie de la famille royale. Le succès ne fut peut-être pas immédiatement aussi complet qu'on pouvait s'y attendre. On fut étonné de la longueur des récitatifs, du peu de jeux des machineries; «les airs de ballet sont absolument négligés, et l'on sait que cette partie est essentielle à Paris. Les décorations sont pitoyables; en un mot, tout l'accessoire est manqué.» Et pourtant, malgré un certain malaise, on s'extasia tout au long de l'œuvre... Personne, toutefois, n'était dupe: «On peut [...] attribuer en grande partie les applaudissements [...] à l'envie du public de plaire à madame la dauphine. Cette princesse semblait avoir fait cabale et ne cessait de battre des mains; ce qui obligeait madame la comtesse de Provence, les princes et toutes les loges d'en faire autant. En convenant qu'il y a de belles choses dans l'opéra d'Iphigénie, des morceaux sublimes, on trouve qu'il y en a de très médiocres, et d'autres très plats.» Le succès prit peu à peu pourtant et, bientôt, [...] il [fallut] des gardes à l'entrée du parterre, pour contenir la multitude, et empêcher qu'on n'y fût écrasé.» On goûta le nouveau genre de déclamation, plus vrai et plus pathétique; l'intensité des récitatifs accompagnés, la force d'un drame qui repoussait les ballets et les divertissements dans un rôle accessoire. L'Opéra français trouvait une nouvelle voie: assistant à plusieurs représentations consécutives, Rousseau lui-même fut «obligé de se dédire» et de reconnaître qu'on pouvait «faire de bonne musique étrangère sur des paroles françaises». C'était enfin mettre un terme aux spéculations de la Querelle des Bouffons qui agitaient encore Paris, vingt ans après la découverte de l'opéra italien.

D'après Benoît Dratwicki, Antoine Dauvergne (1713-1797), une carrière tourmentée dans la France musicale des Lumières. Avec l'aimable autorisation des Éditions Mardaga

POLYXÈNE TRAGÉDIE LYRIQUE, 1763

Le 11 janvier 1763, Dauvergne faisait représenter à l'Académie royale de musique sa quatrième et dernière tragédie lyrique, Polyxène. Après avoir travaillé avec Marmontel, il collaborait cette fois avec Nicolas-René Joliveau, dont c'était le tout premier ouvrage lyrique. Pour donner à son livret un peu de consistance et y introduire des scènes propices à la musique, l'auteur se permit quelques libertés avec une histoire pourtant bien connue, arguant des plaisirs du public pour se disculper. On déplora pourtant que l'intrigue soit «contraire à ce que nous savons tous sur Pyrrhus et Polyxène», reconnaissant toutefois que «le reproche tomb[ait] de lui-même, si cela a[vait] servi à traiter plus heureusement ce sujet qu'il ne l'avait été auparavant.» Porter sur scène le sujet de Polyxène n'était pas une décision anodine: fallait-il penser, comme le chroniqueur de L'Avant Coureur, qu'«il est des noms trop rudes pour le public, des sujets trop stériles pour les auteurs, des héros trop surhumains» ... Du côté du Mercure, on convint toutefois que «la fable de ce drame [était] bien soutenue», s'appuyant sur «une conduite raisonnée, une action bien liée et des scènes assez régulièrement filées». Quant à L'Avant Coureur, il estima «le poème [...] bien conduit». Pour autant, un examen détaillé révélait que le style en était un peu maladroit, les lieux communs de l'opéra y étant «presque tous ramassés.» Si la versification péchait, Joliveau eut toutefois quelques belles idées théâtrales, comme celle d'introduire - à propos et avec finesse - l'allégorie de la Jalouse.

Enfin, il fallut reconnaître une plume habile à brosser des personnages contrastés, comme celui d'Hécube, ou plus encore celui de Télèphe, dont le caractère « se manifeste dans tout le drame non par un vain étalage de maximes, mais par des actions dignes de toucher tous les coeurs honnêtes. » Peut-être cette noblesse de ton entraîna-t-elle d'ailleurs une certaine sécheresse poétique : et, alors que certains réclamaient « plus de madrigaux, plus de ces phrases qui développent les sentiments du cœur ou les sentiments de l'esprit », d'autres saluaient au contraire la détermination de l'auteur à sacrifier volontairement « cette molle et facile délicatesse à l'énergie du sens et à l'exactitude du dialogue lorsqu'il a cru qu'elle aurait pu y mettre obstacle. » Et l'on concluait, comme Campra qui croyait voir dans le premier opéra de Rameau de quoi en faire dix : « les maîtres de l'art auraient voulu dans le poème qu'on n'eut pas employé tout ce qu'il faut pour en soutenir quatre !

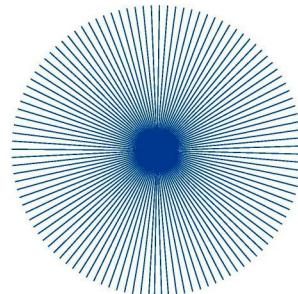
À ce livret dense répondit une réalisation scénique tout aussi fastueuse que celle des précédentes tragédies lyriques de Dauvergne, et l'on ne put que se réjouir que « les habits et les décorations [soient] presqu'entièrement à neuf ». On mit dans la réalisation des ballets le même soin : « chacun dans leur genre », ils « firent plaisir » et « furent bien reçus. » Dans son ensemble, la mise au théâtre de Polyxène fit donc honneur aux directeurs de l'Académie, Rebel et Francœur, dont « les soins les plus attentifs [...] pour que cet opéra fut mis avec l'air le plus noble et la plus grande somptuosité, [prouvaient] bien le désir qu'ils [avaient] de captiver le goût du public et saisir ce qui peut l'amuser. » Il n'y eut rien à reprocher du côté de l'exécution, tout ayant été réglé « avec le plus grand ordre, et avec l'exécution la plus ponctuelle », les rôles étant par ailleurs tous « très bien exécutés ».

Tombant sur la musique, la critique s'affina un peu plus. La partition, « d'un auteur déjà connu », sembla « affecter, favorablement pour l'auteur, les maîtres de l'art ». L'écriture de Dauvergne était perçue comme du meilleur style, « toujours dans les règles, toujours les basses travaillant de la façon la plus simple et la plus harmonique. » Parmi les passages remarqués figuraient « le début de l'ouverture, la chaconne, la tempête, le chœur des désespérés du troisième acte, et beaucoup de petits morceaux de symphonie » Au cours des représentations, Dauvergne fut chahuté pour l'austérité de son style, qui avait déjà frappé une partie des spectateurs d'Hercule mourant. On aurait désiré, dans Polyxène, « un peu moins de sombre et un peu plus de génie ; le récitatif plus coupé d'airs mesurés, et plus de moyens enfin à l'auditeur d'assurer qu'il s'est amusé, par les occasions de saisir des morceaux chantants, et qu'il désire retenir. » La rareté des ariettes, des thèmes faciles et agréables, des pages décoratives, fit peut-être du tort à Dauvergne. Et certains de conclure fort injustement : « on accuse le musicien de chercher toujours à peindre, et de ne jamais attraper ce qu'il cherche, de ne donner rien à chanter, d'être plein de réminiscences, presque toutes défigurées. »

L'analyse de Polyxène ne laisse aucun doute sur la volonté marquée de Dauvergne de ne pas céder à la vogue de la légèreté. Ayant un sens aigu du théâtre tragique, il se révèle plus que tout autre le véritable successeur de Rameau et l'un des précurseurs de Gluck les plus évidents, autant par le choix de sujets forts que par la manière de les mettre en musique. Toutes ses recherches orchestrales, formelles et harmoniques, tendent à un seul but : accuser la théâtralité de la partition, mettre en relief le drame et souligner plus précisément encore les contours de l'action. Plus que dans ses précédentes tragédies lyriques, Dauvergne parvient ainsi à donner une réelle épaisseur psychologique aux différents protagonistes. Par la noirceur de ses desseins et sa détermination à réaliser son projet de meurtre, Hécube rappelle les grandes figures d'Armide et de Médée. Les pages que Dauvergne lui destine, concentrées et contrastées, sont d'une forte intensité. Polyxène apparaît fragile, tourmentée et résignée dans ses deux monologues. Pyrrhus, quant à lui, est un héros vraiment touchant qui, délaissant la mâle virilité des Énée ou Hercule, laisse sans pudeur s'épancher son cœur dans des pages aux allures de prière fervente.

Tant de raffinement ne fut guère payé de retour : la réception de Polyxène fut mitigée. « Si les paroles n'ont pas ravi comme un poème de Quinault, et la musique comme le meilleur opéra de Rameau, du moins tout est du côté de l'encouragement », estimait L'Avant Coureur. Grimm était pour sa part plus ironique que féroce : « On a dit beaucoup de mal et de la musique et du poème. Je ne sais pourquoi ; car cet opéra est pour le moins aussi ennuyeux que cinquante autres de ma connaissance qui ont eu un grand succès. » Toujours est-il qu'au bout de dix-huit soirées seulement, les représentations cessèrent. Définitivement. Peut-être Polyxène, « sûrement retirée trop tôt », n'eut-elle pas le temps d'être appréciée à sa juste valeur ? Peut-être, surtout, la musique de Dauvergne n'était-elle plus en phase avec les goûts du nouveau public ? À la même époque, celui-ci croyait trouver, sous la plume de Monsigny, Berthon et Philidor, les prémices d'un véritable renouveau du théâtre lyrique auquel il aspirait - sans avoir pour l'instant trouvé la voie - depuis la Querelle des Bouffons dix ans plus tôt. Il ne se trompait pas : Aline, Sylvie et Ernelinde devaient consacrer cette (r)évolution. Mais c'est surtout l'Iphigénie en Aulide de Gluck, créée à Paris dix ans plus tard, qui devait marquer un tournant décisif dans l'histoire de l'opéra français.

SYNOPSIS



IPHIGÉNIE EN AULIDE TRAGÉDIE LYRIQUE, 1773

Iphigénie, fille d'Agamemnon et de Clytemnestre promise à Achille
Clytemnestre, épouse d'Agamemnon et mère d'Iphigénie
Achille, prince thessalien promis à Iphigénie
Agamemnon, Roi de Mycènes

Roi de Mycènes, Agamemnon est déchiré entre son amour paternel et le devoir dicté par l'impitoyable Diane: sacrifier sa fille Iphigénie, afin que les vents poussant son armée vers Troie lui soient favorables. Avec le grand prêtre Calchas, le roi supplie la déesse de choisir une autre victime. Clytemnestre, femme d'Agamemnon, et Iphigénie arrivent en Aulide. La reine apprend à sa fille qu'Achille, retenu dans de nouveaux liens, est indigne d'elle. Quand le héros paraît, Iphigénie se montre distante, mais les deux jeunes gens se réconcilient. Au moment où Achille mène sa fiancée à l'autel, un messager, vient chercher Iphigénie pour l'immoler. Achille jure de la défendre bien qu'elle soit résignée à subir son sort. Le héros défie le roi. Dans un nouveau débat de conscience, Agamemnon supplie Diane de prendre son sang à la place de celui de sa fille. Pour écarter d'eux la colère des dieux, les Grecs exigent le sacrifice. Résolue, Iphigénie s'apprête à mourir. Achille survient à la tête des Thessaliens pour la délivrer. Calchas annonce que les dieux sont satisfaits: « Les vertus de la fille et les pleurs de la mère ont trouvé grâce devant eux. »

POLYXÈNE TRAGÉDIE LYRIQUE, 1763

Polyxène, fille d'Hécube et de Priam
Hécube, veuve de Priam et mère de Polyxène
Télèphe, prince des Mysiens ami et rival de Pyrrhus
Pyrrhus, fils d'Achille épris de Polyxène

Télèphe, apprend de son ami Pyrrhus que ce dernier aime Polyxène. Ils sont donc rivaux. Leur échange est interrompu par les fêtes du triomphe de Pyrrhus: celui-ci chante la grandeur des armes et de l'amour. Mais la liesse est interrompue par la voix d'Hécube qui, dans le lointain, maudit Pyrrhus d'avoir assassiné son époux Priam. Déstabilisé, Pyrrhus se retire au bord du rivage et se lamente de l'éloignement de Polyxène et de la haine de sa mère Hécube. Il prie la mer de l'engloutir, puisqu'il est séparé de celle qu'il aime. Les flots commencent à s'agiter; une tempête éclate; des vaisseaux paraissent au loin et semblent faire naufrage. Mais leurs occupants sont miraculeusement sauvés: Télèphe et les peuples s'en réjouissent et se félicitent de cet heureux augure. Les Dieux auraient-ils calmé leur courroux? Polyxène, rescapée du naufrage, s'avance seule; elle se reproche amèrement le penchant qu'elle éprouve pour Pyrrhus, l'assassin de son père Priam. Les retrouvailles avec lui sont tendues. Elles sont interrompues par Hécube qui se traîne sur la scène, échappée du même naufrage: apercevant Pyrrhus, le destructeur de toute sa famille, elle frémît et s'irrite, refusant de lui pardonner. Polyxène l'invite toutefois à goûter les douceurs de l'espérance d'une vie meilleure, maintenant qu'elles sont à nouveau réunies: elles joignent leurs voix pour invoquer les dieux. Toutefois, la malédiction d'Hécube ravage déjà le royaume: la terre gronde sourdement et Télèphe vient annoncer qu'un fléau plus terrible encore, un souffle empoisonné, moissonne à chaque instant de nouvelles victimes. Il craint que Polyxène ne succombe à ce danger. Hécube, qui connaît et approuve ses feux, lui présente Pyrrhus comme l'objet qui attire la colère des dieux; elle veut engager cet ami à l'immoler. Il en frémît et s'y oppose. Dans sa fureur, Hécube l'accuse de lâcheté: elle trouvera, dit-elle, un autre bras pour la venger, ou se vengera elle-même. Mais Polyxène l'interrompt. Les Dieux en ont décidé autrement: c'est à elle de mourir pour que le royaume retrouve la paix. Hécube ne peut s'y résoudre et part chercher Télèphe, le seul qu'elle pense à même de secourir sa fille. Polyxène, quant à elle, attend la mort avec sérénité. Mais, contre toute attente, c'est Pyrrhus qui approche et qui, renonçant à sa flamme et prenant sur lui le courroux des Dieux, favorise la fuite de Polyxène, d'Hécube et de Télèphe.

JULIE FIORETTI

SOPRANO

Julie Fioretti, soprano léger, commence ses études musicales à l'âge de 6 ans par la pratique du violon et du piano. Depuis 2002, elle travaille à Paris la technique et l'interprétation vocale sous la direction d'Armande Olivier et se perfectionne par la suite auprès de Mireille Alcantara, Howard Crook, Adriana Fernandez. Sur scène, elle interprète le rôle d'Ayatok dans La lune n'a jamais froid aux pieds de M.Zbar (dir. O. Holt, mise en scène A. Campo), de Papagena dans La Flûte Enchantée de Mozart (dir. D. Sourisse, mise en scène L. Erpelding), le rôle de Sœur Constance dans Les Dialogues des Carmélites de Poulenc (dir. B. Rossignol, mise en scène J. Vautier), la Deuxième Dame de la cour dans La Péchouse d'Offenbach (dir. O. Holt, mise en scène B. Pisani), ainsi que Zerbine dans La Servante Maitresse de Pergolèse (dir. P. Dalarun, mise en scène S. Felix). Elle intègre en 2010 l'Atelier Lyrique d'Opera Fuoco, avec lequel elle participe à des masterclass encadrées par David Stern, Jay Bernfeld, Isabelle Poulenard, Véronica Cangemi. (Rameau & Les Cantates Françaises 2010, Belcanto 2011). Le 15 et 16 juin dernier, dans le cadre du BachFest de Leipzig, elle est Silvera dans la recréation de Zanaida, de J.C. Bach (dir. D. Stern, mise en scène Sigrid T'Hooft) au Goethe-Theater de Bad Lauchstädt. Elle sera également dans Zanaida, en septembre prochain à la Cité de la Musique, en février 2012 au théâtre de Saint Quentin en Yvelines, et au Wiener Konzerthaus en Juin 2012. Julie Fioretti se produit régulièrement en Récital ou Oratorio (Stabat Mater de Pergolèse, Cantates de Bach, Cantate de Telemann, Dixit Dominus de Haendel, Missa Brevis de J. Haydn et Requiem de M. Haydn, Litaniae Lauretanae de Mozart, Psauta 95, 115, 55 de Mendelssohn. Elle a eu l'occasion en mai 2011 de chanter avec l'ensemble Fuoco E Cenere (Jay Bernfeld) au Coral Gables Museum (Florida).



ARNAUD RICHARD

BARYTON

Le baryton-basse français Arnaud Richard obtient en 2000 le prix d'excellence du CNR de Caen. Puis il complète sa formation auprès d'Alain Buet. En 2006, il obtient le 2ème prix de mélodie française au concours international de Marmande. De 2003 à 2007, il est membre du concert d'Astrée dirigé par Emmanuelle Haïm. À la scène, il incarne Matt of the Mint dans The Beggar's opera de Britten au théâtre de Rouen (1999), Sarastro dans la Flûte Enchantée de Mozart au Festival lyrique de Nice-Gattières (1999), un Timonier dans Tristan et Isolde de Wagner au théâtre de Rouen (2004), un Suisse, un Espagnol, un Italien dans la comédie ballet Le Bourgeois Gentilhomme de Molière et Lully avec le Poème Harmonique et Vincent Dumestre (2004-2007), le Geôlier dans Tosca de Puccini opéra de Luxembourg (2005), Guglielmo dans Così fan tutte de Mozart avec l'orchestre Amadeus et Laurent Hirsch (2005-2006), le Docteur, l'inquisiteur et le croupier dans Candide de Bernstein à l'opéra de Rouen (2007), Draco et Mars dans Cadmus et Hermione de Lully avec Vincent Dumestre à l'opéra Comique (2008- reprise 2009 Aix en Provence, Luxembourg...), un Peintre et Mars dans le Ballet des Arts de Lully avec H Reyne, Brander dans La damnation de Faust de Berlioz au Théâtre du Châtelet, Uberto dans La Serva Padrona de Pergolèse à Toulouse, Festival de Château Thierry, Fiorello dans Il Barbiere di Siviglia de Rossini à l'opéra de Rouen. Par ailleurs il chante Alquif et Ardan-Canili dans Amadis de Lully à l'opéra d'Avignon et Massy et Enée dans Didon et Enée de Purcell s.l.d. Teodor Currentzis sous la direction duquel il chante et enregistre également le requiem de Mozart avec l'ensemble MUSICATERNA à l'opéra de Novosibirsk (février 2010 - pour le label Alpha production). Pendant la saison 2010/2011 il fêta ses débuts à l'opéra national du Rhin avec Pietro dans Simon Boccanegro Verdi et fit partie de la distribution d'Atys avec les Arts Florissants s.l.d. William Christie (Bordeaux, Caen, Versailles et New-York). La saison prochaine il se produira notamment à l'opéra de Rouen dans La Traviata. Au disque Arnaud Richard a gravé Le vœu de Louis XIII (prix de l'académie Charles Cros), Les Grands motets de Pierre Robert avec les Pages et les Chantres du Centre de musique baroque de Versailles et Olivier Schneebeli, un DVD du Bourgeois Gentilhomme de Molière et Lully (s.l.d. Vincent Dumestre), Soleils Baroques de Luigi Rossi avec les Paladins et Jérôme Correas, le Ballet des Arts de Lully avec la Simphonie du Marais dir: H Reyne, un DVD de Cadmus et Hermione de Lully avec le Poème Harmonique, Zulim dans Zélinor de Franceur et Rebel puis des airs extraits des opéras Zoroastre et de Zaïs de Rameau avec l'ensemble Ausonia (choc de la musique chez Alpha en 2009). Il se produit régulièrement en tant que soliste avec Les Musiciens du Paradis (direction Alain Buet), Ensemble Pierre Robert (direction Frédéric Désenclos), Rosa solis, Pygmalion (direction Raphaël Pichon), le Poème Harmonique (direction Vincent Dumestre), la Fenice (direction Jean Tubéry), Ausonia (direction Mira Glodeanu et Frédéric Haas), les Paladins (direction Jérôme Correas), la Simphonie du marais (direction Hugo Reyne), il Seminario Musicale (direction Gérard Lesné), Ars Lyriques Bourgogne (Pierre Cao)... Arnaud Richard donne régulièrement de récitals de mélodies et de lieder avec le pianiste Xavier Leroux.

KATIA VELLETAZ

SOPRANO

Voir page 47

JEFFREY THOMPSON

HAUTE-CONTRE

Voir page 48



JENNIFER BORGHI

MEZZO-SOPRANO

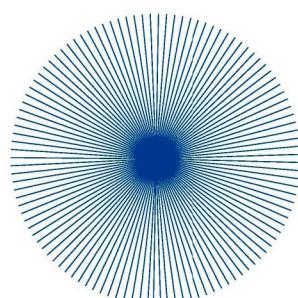
Voir page 47



DAVID STERN

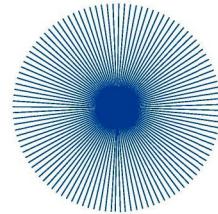
DIRECTION

Né à New York, David Stern est le directeur musical de l'Opéra d'Israël, de l'Orchestre et de l'Opéra de St Gall (Suisse), et de l'ensemble Opera Fuoco (Paris). Il dirige la musique baroque aussi intensément que le répertoire plus tardif, et est également à l'aise avec des ensembles jouant sur instruments anciens qu'avec des orchestres symphoniques. Durant ses premières saisons en tant que directeur musical de l'Opéra d'Israël, David Stern a présenté deux opéras israéliens contemporains de Josef Bardanshwilli and Gil Shochat. Ses projets de la saison incluent Porgy and Bess de Gershwin et La Flûte Enchantée de Mozart. À St Gall, la saison 2010/2011 a commencé avec une nouvelle production de Wozzeck and continuera avec Manon, de Massenet. L'année précédente, on avait pu assister à une nouvelle édition de Medea in Corinto de Simone Mayr, mise en scène par David Alden et à une Madame Butterfy à la mise en scène renouvelée par Aaron Stil. Cette saison, David Stern retrouvera le Vienna Chamber Orchestra pour des concerts au Konzerthaus de Vienne et le London Mozart Players pour des représentations à Londres et une tournée en Allemagne. Il se produit régulièrement en Asie et à l'été 2011, retournera diriger le China Philharmonic Orchestra à Pékin et fera ses débuts avec le Shanghai Symphony Orchestra. Parmi les collaborations passées de David Stern, on compte notamment le Vienna Chamber Orchestra, le KBS Symphony Orchestra à Séoul, le New Moscow Symphony Orchestra, le Handel and Haydn Orchestra de Boston, le Jerusalem Symphony Orchestra et le Tivoli Festival, Copenhague. Il s'est produit pour la première fois à New York avec Curlew River de Britten, dirigé par Yoshi Oida, et au Glimmerglass Festival en 2008 avec une production très appréciée de Giulio Cesare. Il a dirigé entre autres à l'Opéra de Lyon, au Hong Kong Opera, le Gurzenich Orchestra de Cologne, l'Ensemble Orchestral de Paris, l'Orchestre de Paris, l'Orchestra Nazionale de la RAI à Turin et le Prague Philharmonia Chamber Orchestra. Il poursuit également sa relation de longue date avec le Basel Chamber Orchestra, avec lequel des projets sont d'ores et déjà prévus pour 2012. Formé à la Juilliard School et installé en France depuis près de 20 ans, David Stern fait partie de cette génération de musiciens convaincus par l'intérêt de l'utilisation des instruments d'époque, adaptés au répertoire interprété. Tout d'abord en tant qu'assistant de John Eliot Gardiner puis comme chef principal invité du Concerto Köln, il développe une connaissance et une maîtrise de ce que revêt cette approche spécifique d'une œuvre sur les plans technique et stylistique. C'est donc naturellement qu'en 2003, David Stern crée l'ensemble Opera Fuoco, avec lequel il explore un large répertoire, essentiellement lyrique, sur instruments d'époque. Sa mission principale est d'offrir à de jeunes chanteurs un parcours riche et formateur, encadrés par des musiciens expérimentés et des aînés prêts à les parrainer. En résidence au Théâtre de Saint-Quentin-en-Yvelines depuis 2005, les actions pédagogiques et l'ouverture de l'art lyrique à de nouveau public font également partie intégrante de la mission que l'ensemble s'est fixée.



OPERA FUOCO

David Stern crée Opera Fuoco en 2003, mais c'est après une résidence à la Fondation Royaumont que l'ensemble prend véritablement son essor et choisit de se consacrer uniquement à l'interprétation du répertoire lyrique allant du début du XVIII^e à la fin du XIX^e siècle. S'appuyant sur une formation orchestrale constituée de musiciens parmi les meilleurs spécialistes jouant sur instruments anciens, Opera Fuoco a su marquer au fil du temps sa singularité en affirmant sa volonté de travailler aux côtés de jeunes chanteurs professionnels recrutés par le biais d'auditions régulières, et de les promouvoir. À partir de 2008, l'Atelier Lyrique d'Opera Fuoco est officiellement constitué et devient le pilier de toutes les facettes de l'activité de l'ensemble: 2 ou 3 productions majeures par an mais aussi suivis individuels, masterclasses, présentations devant des professionnels, mécènes... Dans cette action de formation et de suivi David Stern s'appuie sur l'efficacité et l'engagement de Jay Bernfeld, conseiller artistique et directeur pédagogique de l'ensemble. Par ailleurs, David Stern a toujours eu à cœur de porter le répertoire lyrique à de nouveaux publics, le rendre également familier aux enfants qui semblent en être les plus éloignés. Dans le cadre de la résidence d'Opera Fuoco au Théâtre de Saint-Quentin-en-Yvelines, les différentes actions menées pour et avec les enfants et leurs familles ont un impact extraordinaire. C'est Elizabeth Askren qui structure l'ensemble de ce travail pédagogique. De Haendel (enregistrements de Jephtha et de Semele pour le label Arion) à Mozart (Don Giovanni mis en scène par Yoshi Oïda créé à Saint Quentin en 2009 et filmé par Arte puis repris à l'Opéra Royal du Château de Versailles en 2010) en passant par Telemann (Orpheus mis en scène par Jakob Peters-Messer créée en Mars 2010 à l'Opéra de Magdebourg dans le cadre du Festival Telemann et repris à Saint Quentin en Yvelines), Opera Fuoco développe un travail de fond auprès des jeunes chanteurs qu'il a choisi d'accompagner tout en se produisant en France comme à l'étranger dans des lieux aussi prestigieux que le Théâtre des Champs-Élysées, la Cité de la Musique, les Opéras de Metz, Rouen, Reims...les scènes Nationales d'Orléans, La Rochelle, Cergy-Pontoise, les festivals du Concertgebouw d'Amsterdam, Saint Gall, Evian, Lufthansa etc...



VIOLONS

Katharina Wolff
Heide Sibley
Marieke Bouche
Katia Krassoutskaia
Louella Alatuit
Claire Jolivet
Anne Pekala
Sophie Iwamura
Mario Konaka
Nathalie Saint-Arroman

ALTOS

David Glidden
Samuel Hengebeart
Lika Laloum
Elizabeth Gex

VIOLONCELLES

Alberto Guerrero
Ruth Phillips
Christine Dupuis

CONTREBASSES

NN
Ludovic Coutineau

FLÛTES

Serge Saitta
Jean Bregnac

HAUTBOIS

Guillaume Cuiller
Yamina Yacubsohn

BASSONS

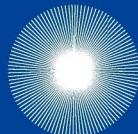
Nicolas André
Hélène Burle

CORS

Nicolas Chedmail
Edouard Guittet

CLAVECIN

Jean-Luc Ho



GRANDES JOURNÉES ANTOINE DAUVERGNE

LA VÉNITIENNE

Antoine Dauvergne (1713-1797)

Comédie lyrique.

Musique d'**Antoine Dauvergne**

Paroles d'**Antoine Houdar de La Lotte** (1672-1731) Créeé en 1768 à l'Académie royale de musique

Mardi 8 Novembre 2011 - 20h

Opéra Royal

Version de Concert

Durée: 3h entracte inclus

Chœur de chambre de Namur

Les Agrémens

Direction **Guy van Waas**

Léonore **Katia Velléta** Soprano

Isabelle **Bénédicte Tauran** Soprano

Spinette **Kareen Durand** Soprano

Isménide **Isabelle Cals** Soprano

Octave **Mathias Vidal** Ténor

Zerbin **Alain Buet** Baryton



Ce concert est enregistré par France Musique et fait l'objet d'un enregistrement discographique pour le label Ricercar.

Concert coréalisé par Château de Versailles Spectacles et le Centre de musique baroque de Versailles Production CAVEMA (Centre d'Art Vocal et de Musique Ancienne de Namur).

Partition de La Vénitienne réalisée par le CMBV.

Le Chœur de Chambre de Namur bénéficie du soutien de la Communauté française Wallonie-Bruxelles (service de la musique et de la danse), de la Loterie Nationale, de la Ville et de la Province de Namur.

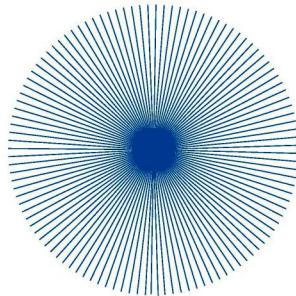
Réalisé avec l'aide de la Communauté française Wallonie-Bruxelles, Direction Générale de la Culture, Secteur de la Musique. Les Agrémens bénéficient également du soutien de la Loterie Nationale, de la Ville et de la Province de Namur.

Ce concert fera l'objet d'un enregistrement discographique.

ANTOINE DAUVERGNE

1713-1797

Voir page 54



LA VÉNITIENNE COMÉDIE LYRIQUE, 1768

Le dernier ouvrage lyrique de Dauvergne renonce aux genres établis de la tragédie lyrique et de l'opéra-ballet. Avec *La Vénitienne*, le compositeur se tourne vers le théâtre comique. Sur un ancien livret datant du règne de Louis XIV (1705), il rassemble le meilleur de son savoir-faire et réalise une synthèse des modernités de son temps: Rameau, Pergolèse, Grétry, Mondonville semblent avoir réuni leurs plumes pour signer cet ouvrage tour-à-tour tragique, tendre et burlesque. À la virtuosité des airs, à l'inventivité des ballets, à la pompe d'un grand orchestre, se mêle l'esprit piquant du Siècle des Lumières.

Dès leurs débuts à la tête de l'Académie royale de musique en 1767, les nouveaux directeurs Berton et Trial cherchèrent «à exciter l'émulation parmi les musiciens et les poètes lyriques» en annonçant «une augmentation de récompense en faveur des auteurs qui travailleront pour leur théâtre». Un an plus tard seulement, deux auteurs bénéficiaient de leur générosité: Mondonville et... Dauvergne. Le premier se voyait ainsi récompensé pour des services rendus depuis près de quinze ans, alors que ses ouvrages représentaient, aux côtés de ceux de Rameau, la base du répertoire. Avant Mondonville, seul Rameau avait connu une semblable reconnaissance financière. Que Dauvergne se voit honoré de la même pension était plus inattendu, mais loin d'être totalement injustifié. En effet, depuis 1752, Dauvergne s'était montré particulièrement prolixe et avait fourni à ce théâtre un grand nombre d'ouvrages remarqués. C'est surtout la mise en répétition de *La Vénitienne*, qui devait paraître sous peu, qui fut au cœur de cette décision.

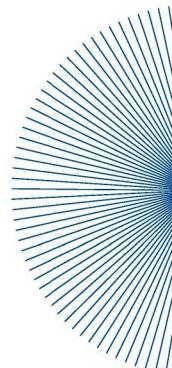
La création de *La Vénitienne* avait lieu au milieu d'une série de reprises, longtemps après la dernière création lyrique d'importance qu'avait été *Ernelinde princesse de Norvège de Philidor* (1767). L'enjeu était tout autre: si Philidor prétendait révolutionner le style du grand genre tragique, Dauvergne entendait inventer un nouveau spectacle léger, en repositionnant la comédie lyrique parmi les autres types de spectacle alors proposés aux parisiens.

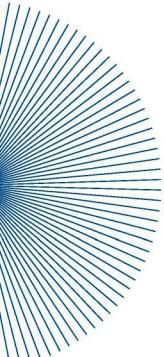
Le livret de *La Vénitienne*, signé Antoine Houdar de La Motte, avait été mis en musique par Michel de La Barre et créé en 1705, sans aucun succès. Alors titrée «comédie-ballet», mais répondant en fait au genre peu usité de la «comédie lyrique», *La Vénitienne* s'inscrivait parfaitement dans le goût du temps pour le ton comique et l'inspiration exotique de Venise. En 1768, le choix que Dauvergne fit de ce poème était tout particulièrement original, car il proposait de remonter un ouvrage comique sur la scène de l'Académie royale, théâtre dévolu à la tragédie, au ballet et à la pastorale. Durant la seconde partie du XVIII^e siècle, seules quelques comédies lyriques avaient vu le jour: *Les Amours de Ragonde de Mouret* (1742), *Platée* (1746) et *Les Paladins* (1760) de Rameau. C'est sur les tréteaux de la foire, à l'opéra-comique, que le public cherchait à rire, et certainement pas à l'Opéra. Mais Dauvergne, qui s'était illustré jusque-là aussi bien dans le genre sérieux que dans le genre burlesque, pensait sans doute avoir assez de talent pour réussir ce pari, sans même retoucher le livret original de La Motte, sinon en supprimant le prologue. Certains chroniqueurs saluèrent la remise en musique d'un poème ancien, et appellèrent à généraliser cette pratique: «M. Dauvergne, Surintendant de la Musique du roi, en traitant de nouveau ce sujet, comme il a traité *Lavinie*, donne à nos compositeurs un exemple, qu'il y aurait pour eux bien de l'avantage à suivre. Au lieu de se charger de mauvaises paroles, dont la faiblesse et le ridicule, perçant à travers les plus beaux sons, font toujours perdre à l'expression musicale, ils devraient choisir, dans le fond des anciens opéras qu'on ne joue plus, les meilleurs poèmes, et les remettre en musique.»

La Vénitienne fut pourtant un échec fracassant, le pire qu'ait connu l'auteur jusque là. La première, prévue le 3 mai, fut repoussée au 6 car les artistes n'étaient pas prêts. La première ne fut pas très applaudie: « Le succès de cet opéra parut d'abord très équivoque; mais dans le cours des représentations subséquentes, le public a semblé prendre plaisir à rendre de plus en plus justice aux talents reconnus du célèbre compositeur qui n'a pas craint de redonner l'être à ce drame, susceptible en effet des plus grandes beautés musicales, quoique d'un genre à essuyer bien des contradictions. » Le même commentateur poursuivait en appuyant le choix de Dauvergne: « Il n'est pas étonnant que les détails charmants dont cet ouvrage est rempli aient séduit M. Dauvergne à la lecture, et il est très excusable de s'être aveuglé sur ces défauts; mais il y a tout lieu d'espérer que les beautés de la musique, plus admirées de jour en jour, répareront suffisamment les torts du poète. »

Doit-on porter quelque crédit aux propos du cruel baron Grimm qui n'eut pas plus de pitié pour La Vénitienne que pour les autres opéras contemporains, trop heureux de pouvoir fustiger à cette occasion un musicien officiel de la Cour? « Ce poème est une plate comédie et une fastidieuse bouffonnerie » écrivait-il. « Si le grand Poinsinet avait fait cela, on lui aurait jeté des pierres; mais comme c'est feu l'ingénieux La Motte, on s'est contenté de siffler. Il faut avoir le goût de M. Dauvergne, pour s'être flatté de faire réussir ce mauvais poème, qui était déjà tombé, il y a une soixantaine d'années, avec la musique d'un nommé La Barre. M. Dauvergne, qui a autant de génie que de goût, a eu le sort de son prédécesseur. Il a été sifflé dans les formes, et l'on a été obligé de chasser La Vénitienne de l'Opéra après la troisième représentation. On dit cependant qu'elle doit reparaître dans peu, corrigée et changée. » Le rédacteur des Mémoires secrets, tout aussi féroce, s'étonnait principalement du choix de ce livret: « on ne conçoit pas comment le sieur Dauvergne s'est avisé d'aller détrerrer un pareil drame, qui n'avait pas reparu depuis 1705. La musique a quelques détails agréables, mais n'annonce pas un homme de génie, dans son ensemble. Les ballets, dont on a surchargé ce spectacle, ne dédommagent en rien du reste: en un mot, de mémoire d'homme, aucun opéra n'a été plus universellement hué: un sifflement général a terminé cette malheureuse représentation. » Les deux exécutions suivantes n'eurent pas plus de succès. L'ultime représentation, avec quelques remaniements, scellait le destin de l'ouvrage: « La Vénitienne a été jouée hier avec plus d'affluence qu'on n'aurait cru. On a fait trop peu de changement pour qu'elle ait pu paraître meilleure aux connaisseurs. Elle est restée dans toute sa médiocrité, pour ne rien dire de plus. Il ne faut pas être la dupe des applaudissements qui lui ont été prodigues. On n'ignore pas combien il y avait de billets donnés, et quelle sorte de manœuvre emploient les auteurs pour se soutenir » ...

Quelles qu'aient été les cabales, pour ou contre l'œuvre, il est un fait avéré: La Vénitienne ne correspondait pas à cette institution et à ce public. Le principal reproche résidait dans le choix du livret et le style ambigu de la musique, oscillant entre légèreté et grandiloquence: « l'ensemble du spectacle a paru peu intéressant, et trop sombre pour une comédie-ballet » notaient certains. Le second acte surtout, se déroulant dans l'antre de la maléfique Isménide, laissa perplexe: « Rien n'est plus ingénieux certainement que l'idée de cette scène [...] ; mais on a trouvé que la magie en était trop noire pour un drame qui porte le titre de comédie ballet. Il est vrai qu'elle ne diffère point de celle de nos plus sombres tragédies lyriques. La devineresse s'y présente avec tout l'appareil effrayant des Circé et des Médée.





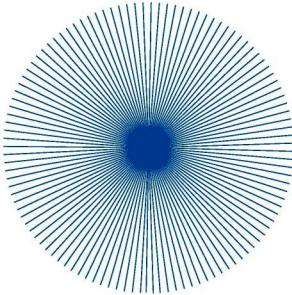
Cependant, en réfléchissant sur l'intrigue de ce poème, il est facile de sentir que, si l'auteur eût voulu répandre sur sa magie des nuances plus gaies, il eût manqué tout l'effet de ses deux scènes. La teinte qu'il a prise était absolument nécessaire au fil de son action qu'il a développée avec un art infini. La richesse d'invention qui brille dans cet acte est demeurée en pure perte pour lui faute d'avoir mieux concilié l'intérêt des spectateurs avec celui de ses personnages. Le sujet de la consultation d'Octave est trop peu grave pour une si grande profusion de couleurs sombres. D'ailleurs, le mélange de sérieux, de comique et de tragique déplaît toujours partout où il se trouve. Les plaisanteries de Zerbin devant une magicienne de l'aspect le plus redoutable n'ont point été goûtables. On ne s'est point prêté à la nécessité de ces disparates pour le jeu de l'action. » C'était donc refuser en bloc le « demi-caractère » qui avait été celui des premiers opéras de Lully (*Cadmus et Hermione*, *Alceste* et *Thésée*) et qui sera surtout l'apanage du grand opéra-comique tout au long du XIX^e siècle : en ce sens, *La Vénitienne* paraissait trop tard... ou trop tôt !

La musique, quant à elle, était jugée en maints endroits comme d'une grande et belle facture : ainsi en fut-il, au premier acte, du monologue de Léonore, dont la musique, « d'un genre très agréable, a été vivement sentie et généralement applaudi », de l'ariette de Spinette « que nous citons comme une des plus agréables de cet opéra », du duo de Léonore et Octave « dont la musique est d'un très bel effet », d'un air de barquerolles, enfin, faisant « honneur au goût et au génie de M. Dauvergne. » Globalement, tout le premier acte était donc « d'un beau chant, d'un chant naturel. » Le second acte se hissa plus haut encore dans l'estime des critiques : ainsi fut-on d'avis que le monologue de Zerbin « est rendu par le musicien d'une manière sublime. Ce morceau, si digne de la réputation de son auteur, est un des plus beaux que l'on ait entendus jusqu'ici sur ce théâtre. » Quant aux chœurs infernaux, ils « ne cèdent en rien à ceux même qui ont le plus illustré l'incomparable Rameau. » La grande tradition française était donc encore vivace sous la plume de Dauvergne, quand bien même la science de son contrepoint avait de quoi rebuté certains auditeurs : « « peut-être avons-nous tort de trouver les chœurs un peu trop bruyants, ou trop travaillés dans la manière des motets » ?... La fin du troisième acte fut sans doute la principale raison des critiques dont le livret fut l'objet : « Le dénouement de ce poème n'était point assez heureux pour exciter de grands applaudissements. [...] On a cru devoir remédier à ce défaut en [le] changeant. » Dans la version remaniée pour la troisième et dernière représentation, Léonore ne s'enfuit plus mais participe au contraire à la réconciliation des deux amants. Cet aménagement du livret impliqua une réécriture partielle de la musique dont la partition manuscrite, abondamment raturée, témoigne encore aujourd'hui.

Sous cette forme, *La Vénitienne* ne connut pas plus de succès, preuve que l'ouvrage était intrinsèquement décalé par rapport à la scène où il fut représenté. Avec deux siècles de recul, tout ce qui fut alors jugé comme des faiblesses apparaît au contraire comme une étonnante singularité. À la croisée des styles baroques et classiques, à la croisée de la manière de Rameau et de celle de Pergolèse, la musique de Dauvergne paraît ici dans toute sa subtilité et son chatoiement. Il n'est ni question de poursuivre la manière de l'ancienne tragédie lyrique, ni question de signer une partition d'opéra-comique. Il est au contraire question de s'élever au-dessus de ces genres et de ces styles pour imaginer un théâtre musical kaléidoscopique, capable d'amuser et d'émuvoir dans un seul et même geste. À n'en pas douter, Dauvergne possédait ce talent à un degré supérieur.

D'après Benoît Dratwicki, Antoine Dauvergne (1713-1797),
une carrière tourmentée dans la France musicale des Lumières.
Avec l'aimable autorisation des Éditions Mardaga

SYNOPSIS



Isabelle, noble vénitienne

Léonore, noble vénitienne

Octave, noble vénitien

Isménide, devineresse

Zerbin, suivant d'Octave

Spinette, suivante d'Isabelle

ACTE I - À Venise. Des jardins et, au loin, la place Saint-Marc

Léonore regrette de n'avoir pas aimé plus tôt. Isabelle, son amie, l'accuse de lui avoir pris son amant, Octave. Léonore répond qu'elle l'ignorait et qu'elle n'éprouve de sentiments que pour un inconnu dont elle n'a pas encore vu les traits. Isabelle révèle à sa suivante Spinette que l'inconnu n'est autre qu'elle-même qui, masquée, suivait son amant par jalouse. Elle se lamente : il est difficile d'aimer et d'être aimée. Spinette se cache à l'approche d'Octave. Léonore résiste aux supplications de ce dernier et lui rappelle son amour pour Isabelle. On entend une musique vive : une troupe de barquerolles, conduite par Zerbin, le valet d'Octave, vient chanter les plaisirs de l'amour. Mais Léonore reste insensible. Le maître et le valet se désespèrent de n'avoir pu vaincre ses résistances. En dernier recours, Octave décide de consulter la devineresse Isménide sur le sort de son amour pour Léonore. Spinette, qui a tout entendu, court prévenir Isabelle.

ACTE II - Le théâtre représente un antre faiblement éclairé par une lampe

Octave, déguisé en valet, et Zerbin, habillé en noble vénitien, arrivent près de l'antre d'Isménide. Zerbin tremble et chancelle à l'aspect de cette demeure lugubre.

Zerbin s'est enivré pour se donner du courage. Pourtant il en manque quand Octave le laisse seul pour avertir les Devins. Effrayé et grisé tout à la fois, il s'endort. Isabelle, qui a suivi son amant, croit le surprendre en la personne de Zerbin assoupi. Elle veut se venger de lui et s'apprête à le frapper de son poignard, mais Zerbin se réveille. Il confesse à Isabelle la présence d'Octave venu consulter Isménide. Les entendant venir, tous deux se cachent. Octave interroge la devineresse qui fait apparaître les démons et entame des cérémonies magiques. L'antre est plongé dans l'obscurité. Isabelle en profite pour se substituer à l'Oracle et intimer à Octave de mettre fin à son nouvel amour et de retourner à Isabelle, sous peine d'être entraîné aux enfers. Isménide et les démons, étonnés eux-mêmes de se revirement, fuient dans la plus grande confusion.

ACTE III - Le théâtre représente un salon préparé pour un bal. Léonore seule

Léonore se lamente de la fuite du temps et de l'absence de l'inconnu dont elle est éprise. Octave la rejoint et vante les plaisirs de l'amour. Léonore lui résiste toujours. Octave s'en irrite mais Isabelle, sous l'habit d'un noble vénitien, paraît avec une troupe de masques. Léonore reconnaît celui qu'elle aime et tente d'éloigner Octave en lui demandant d'aller chercher Isabelle. Celui-ci, indigné, fait mine de partir mais se cache pour démasquer son rival. Isabelle assure Léonore de son amour, mais lui fait part de ses craintes qu'Octave ne réussisse à la séduire. Léonore la réassure. Octave ne peut plus se contenir et sa jalouse éclate au grand jour. Isabelle, toujours masquée, accroît son irritation par des propos piquants. Octave est prêt à la tuer lorsque celle-ci se démasque et le menace à son tour de son poignard. Léonore, plus amusée que chagrinée de sa méprise calme les esprits et engage Isabelle et Octave à unir leurs destinées. Isabelle presse son amant de lui revenir; Octave, finalement touché, implore son pardon à genoux. Une grande fête conclut l'opéra.



BÉNÉDICTE TAURAN

SOPRANO • ISABELLE

Bénédicte Tauran étudie le chant à Limoges, sa ville natale, puis poursuit des études instrumentales à la Schola Cantorum de Bâle et de chant au Conservatoire de Neuchâtel. Elle est lauréate de plusieurs bourses (Ernst-Göhner Stiftung) et prix internationaux: Prix Mozart de Genève en 2003, deuxième prix du concours Mozart à Salzbourg, premier prix du concours Marcello Viotti à Lausanne en 2008. Elle fait ses débuts sur scène à Prague avec Phébé dans Castor et Pollux de Rameau, puis elle interprète Jemmy dans Guillaume Tell de Rossini au festival d'Avenches sous la direction de Nello Santi. Elle chante Dorine dans Séméle de Marin Marais sous la direction d'Hervé Niquet en version concert au Théâtre des Champs-Élysées, aux festivals de Beaune et Radio-France, rôle qu'elle incarne par la suite à l'opéra de Montpellier et qui est enregistré (Glossa). Elle est ensuite Clarice dans Il mondo della luna de Haydn aux opéras de Rennes, Nantes-Angers et Luxembourg. En 2009, elle était Musetta dans La Bohème de Puccini à l'Opéra de Metz et Zerlina dans Don Giovanni à l'Opéra de Rennes, retransmis en direct sur Mezzo ainsi que l'Aurore dans Céphale et Procris de Grétry à Liège et Versailles (enregistré). En 2010, elle a chanté Susanna dans Le Nozze di Figaro à l'opéra de Rouen, Albina dans La donna del lago de Rossini et Berta dans Il barbiere di Siviglia au Grand-Théâtre de Genève. Elle a été Clairette, rôle-titre de La fille de madame Angot de Lecocq à l'Opéra de Lausanne, retransmis sur TV5. Au concert, Bénédicte Tauran a chanté avec l'orchestre de Monte-Carlo dirigé par Marek Janowski, Sangaride dans Atys de Lully avec la Simphonie du Marais (objet d'un enregistrement), Lucia 1 et 2 dans Le long dîner de Noël de Hindemith à la Cité de la musique à Paris puis à l'opéra de Metz. Elle s'est produite avec le pianiste Todd Camburn au Grand-Théâtre de Genève. À Paris, on a pu l'écouter avec Café Zimmermann au Théâtre de la Ville. Elle s'est produite sous la baguette de chefs tels que Alberto Zedda, Stefan Soltesz, Paolo Arivabeni, Bertrand de Billy, Anthony Hermus, Michel Corboz, Christophe Coin, Facundo Agudin.



ISABELLE CALS

SOPRANO • ISMÉNIDE

Initialement formée au Centre de Formation Lyrique de l'Opéra de Paris, Isabelle Cals débute dans un répertoire de mezzo-soprano avec des rôles comme ceux de la chatte, la bergère, l'écureuil et l'enfant dans L'Enfant et les sortilèges de Ravel à l'Opéra Garnier, au Théâtre des Champs-Élysées, à Toulouse et à la Monnaie de Bruxelles, Tebaldo dans Don Carlo de Verdi, Stephano dans Roméo & Juliette de Gounod aux Chorégies d'Orange, Sesto dans La Clemenza di Tito de Mozart et le rôle-titre dans Carmen de Bizet à Lausanne. Elle aborde ensuite un répertoire plus lyrique et soprano et incarne Giulietta dans Les Contes d'Hoffmann d'Offenbach à Strasbourg et à Graz, Béatrice dans Béatrice & Bénédict de Berlioz au Théâtre du Châtelet à Paris, Ascanio dans Benvenuto Cellini de Berlioz avec le London Symphony Orchestra sous la direction de Colin Davis (qui a donné lieu à un enregistrement), Marguerite dans La Damnation de Faust de Berlioz, Mélisande dans Pelléas & Mélisande de Debussy, le rôle-titre dans La Belle Hélène d'Offenbach... Elle se produit également régulièrement dans des récitals de mélodies et opérettes françaises et participe à de nombreux enregistrements pour différents labels. Son répertoire de concert inclut notamment La Demoiselle Élué (sous la direction de James Conlon à Cologne), Roméo et Juliette / Berlioz (au Théâtre des Champs-Élysées avec Colin Davis), Harawi (théâtre de l'Athénée, hommage à Messiaen organisé par l'Opéra de Paris), Il Tramonto (à l'Auditorium du Louvre avec le Quatuor Ysayé), la Chanson perpétuelle (au Capitole de Toulouse avec le quatuor Parisii), Les Nuits d'Eté (avec l'orchestre du Capitole, à Porto et Györ), Shéhérazade (au Festival Ravel de Poitiers sous la direction de François-Xavier Roth et à Valladolid), Le Miroir de Jésus (à Toulouse avec le quatuor Johannes et à Metz), ou encore les Chansons madécasses (Paris, musée du Luxembourg).

KAREEN DURAND

SOPRANO • SPINETTE

Née en 1978, Kären Durand obtient ses prix de basson, musique de chambre et formation musicale aux Conservatoires de Metz et Nancy avant de débuter le chant. Elle étudie au Conservatoire Supérieur - CNR de Paris, puis au Centre de Formation Lyrique de l'Opéra National de Paris de septembre 2001 à juin 2004. Elle aborde parallèlement la musique ancienne au CNR de Paris avec Michel Laplénie et Kenneth Weiss, et donne à ce titre plusieurs concerts de cantates françaises et motets baroques. Elle se produit entre 2001 et 2003 dans Les Vêpres de la Vierge de Monteverdi, le Te Deum de Colin de Blamont (Chapelle royale du château de Versailles), le Requiem de Jean Gilles, les Grands Motets de Bury et Lalande, et le Stabat Mater de Pergolèse (production de l'Opéra de Rouen). Elle exécute également les parties solistes de la Création de Haydn, Le Messie de Haendel, le Requiem et la Messe en Ut mineur de Mozart. Sa carrière scénique commence en avril 2003, lorsqu'elle interprète la Nymphe des Boréades de Rameau à l'Opéra Garnier sous la direction de William Christie. Suite aux concours de Clermont-Ferrand 2004 et 2005, elle fut Konstanze dans L'Enlèvement au Séral (mai 2006) et Mme Silberklang dans Der Schauspieldirektor de Mozart (juin 2006). En novembre 2006, elle incarna le Feu, le Rossignol et la Chouette de l'Enfant et les Sortilèges dans plusieurs théâtres de provinces puis, en décembre suivant, le public l'applaudit dans sa première Gabrielle de la Vie Parisienne à l'Opéra de Reims. On l'entendit également à la Halle aux Grains de Toulouse, dans le rôle de Rézi de Valse de Vienne de Strauss. En mai 2007, elle est Echos d'Ariane à Naxos, puis La Charmeuse de Thaïs en 2008, à l'Opéra de Metz. Elle interprète la même année le rôle de «Lakmé» dans l'Opéra de Delibes dans les arènes du Festival de Vauvert... Elle est parallèlement invitée par la Fondation Royaumont, en 2005, pour interpréter des airs de concerts de Mozart, programme repris sous la direction d'Hervé Niquet (à Nantes et Angers en 2006).



ALAIN BUET

BARYTON • ZERBIN

Voir page 26

MATHIAS VIDAL

TÉNOR • OCTAVE

Voir page 49

KATIA VELLÉTAZ

SOPRANO • LÉONORE

Voir page 47

En mars 2007, elle chante les airs d'Olympia, Philine, Baucis et Edwige avec l'orchestre de Poitou-Charente (toujours sous la baguette d'Hervé Niquet). L'ont récemment accueilli, le Festival International des ARTS SAKHAROV de Nijni-Novgorod en Russie présidé par M. Rostropovitch dans une rétrospective de Musique d'opéra Français, et le Festival de Wrocław (Pologne), dirigé par Martin Gester, pour une série de concerts autour d'Arias de Haendel, du Gloria et d'Armida abandonnata. En février 2010, elle est invitée au Festival du Palazzetto Bru-Zane de Venise dans un programme intitulé «Le Salon romantique», diffusé par Gaëlle Legalic sur France Musique, et repris à Bologne en 2011.

Finaliste de plusieurs concours nationaux ou internationaux, Kären Durand est quatre fois lauréates au Concours 2000 de l'Union Professionnelle des Maîtres du Chant Français (présidée par Françoise Pollet) et obtient une bourse du Mécénat culturel des Saints Anges (sous le haut patronage de William Christie, Ève Ruggieri et Mme la comtesse de Paris). En 2004, elle est demi-finaliste du concours international Reine-Elisabeth et remporte en septembre 2005, le titre de Voix d'Or et le Prix du Public au 41ème Tournoi des Voix d'Or à Metz. Enfin, elle est nommée parmi trois finalistes aux Révélations Lyriques 2007 des Victoires de la Musique Classique.

CHŒUR DE CHAMBRE DE NAMUR

Invité des festivals les plus réputés d'Europe, le Chœur de Chambre de Namur travaille sous la direction de chefs prestigieux tels Jean Tubéry, Eric Ericson, Erik van Nevel, Louis Devos, Marc Minkowski, Pierre Cao, Jean-Claude Malgoire, Simon Halsey, Sigiswald Kuijken, Pierre Bartholomée, Patrick Davin, Roy Goodman, Michael Schneider, Philippe Pierlot, Philippe Herreweghe, Peter Philips, Jordi Savall, Christophe Rousset, Eduardo López Banzo, Guy Van Waas, etc. À son actif il a une trentaine d'enregistrements, notamment chez Ricercar, grandement appréciés par la critique (nominations aux Victoires de la Musique Classique, Choc du Monde de la Musique, Diapason d'Or, Joker de Crescendo, 10 de Classica-Répertoire, Prix Cecilia...). Le Chœur de Chambre de Namur s'est également vu attribuer le Grand Prix de l'Académie Charles Cros en 2003, le Prix Liliane Bettencourt 2006, et l'Octave de la Musique 2007, catégorie «musique classique». En janvier 2010, la direction artistique du Chœur de Chambre de Namur a été confiée au jeune chef argentin Leonardo García Alarcón. Par ailleurs, la préparation du Chœur de Chambre de Namur pour les productions confiées aux chefs invités est régulièrement assurée par Thibaut Lenaerts.



SOPRANOS

Julie Calbète
Béatrice Gobin
Marie Jennes
Amélie Renglet
Lieve Van Lancker

TENORS

Olivier Berten
Jacques Dekoninck
Andreas Halling
Thibaut Lenaerts
Thierry Lequenne

ALTOS

Camillo Angarita
Corinne Bahuaud
Véronique Gosset
Marcio Soares
Renaud Tripathi

BASSES

Jean Ballereau
Grégory Decerf
Grantley Mc Donald
Lionel Meunier
Tiago Mota

GUY VAN WAAS

DIRECTION

A l'instar des musiciens du XVIII^e siècle, Guy Van Waas a un horizon musical très large, qui va de la clarinette ancienne à l'orgue en passant par le clavecin et la direction d'orchestre. Après ses études aux conservatoires de Bruxelles, sa ville natale, et de Mons (clavecin auprès de Robert Kohnen), ainsi qu'au Mozarteum de Salzbourg, il a été pendant de nombreuses années clarinette solo au sein de l'Orchestre de la Monnaie à Bruxelles puis de l'Orchestre Symphonique de la Radio Belge (RTBF). Il s'est ensuite consacré à la clarinette ancienne, dont il est devenu un des interprètes les plus demandés. Il est clarinettiste à l'Orchestre du XVIII^e siècle (Frans Brüggen) et de l'Akademie für Alte Musik à Berlin. Il a joué pendant 10 ans dans l'Orchestre des Champs-Élysées ainsi que dans tous les autres grands ensembles européens. Il a entrepris d'enregistrer sur instruments originaux, une partie essentielle du répertoire classique et romantique pour quintette à vent avec le Quintette Reicha, composé des plus éminents musiciens à vent allemands (chez NCA). Tout en restant un interprète de terrain, Guy Van Waas est de plus en plus sollicité comme chef d'orchestre. On le retrouve à la tête de nombreux orchestres européens. Depuis 2001, il est chef principal des Agrémens - ensemble baroque de la Communauté Française de Belgique -. Avec cet orchestre, outre de nombreux concerts, il a enregistré un CD consacré à Gossec et Stamitz, qui a été chaleureusement accueilli (5 Diapasons, « Recommandé » dans Répertoire...). Un disque consacré à Grétry, avec en soliste la soprano Sophie Karthaüser, vient de paraître. Il a été couronné d'un Diapason d'Or et d'autres critiques très élogieuses, à travers toute l'Europe. Il continue néanmoins de pratiquer une de ses autres passions: l'orgue. Seul (il est organiste du grand orgue de l'église des Carmes à Bruxelles) ou en duo avec le DuOrganum (4 mains et.. 4 pieds!). D'innombrables enregistrements et des concerts de par le monde témoignent de l'activité musicale intense de l'artiste «artisan» qu'est Guy Van Waas.

LES AGRÉMENS

Le Centre d'Art Vocal et de Musique Ancienne (CAV&MA) a créé l'ensemble Les Agrémens en 1995, afin d'offrir au Chœur de Chambre de Namur un partenaire fiable et compétent, susceptible de l'épauler dans ses productions de musique baroque. Dès ses premiers concerts, dirigés par Pierre Cao, l'orchestre a vu ses prestations unanimement saluées par la critique. Depuis, Les Agrémens se sont produits notamment sous la direction de Frieder Bernius, Françoise Lasserre, Florian Heyerick, Wieland Kuijken, Guy Van Waas, Jean Tubéry, etc. Depuis 2001, Guy Van Waas est chef principal des Agrémens. En 2006-2007, l'orchestre a participé à ses deux premières productions d'opéra: Le Bourgeois Gentilhomme à l'Opéra royal de Wallonie et au Grand-Théâtre de Luxembourg sous la direction de Patrick Cohën-Akenine, et La Vergine dei Dolori de Scarlatti sous la direction de Rinaldo Alessandrini à La Monnaie de Bruxelles. À l'automne 2009, il prend part à la recréation et à l'enregistrement de l'opéra-ballet Céphale & Procris de Grétry, sous la direction de Guy Van Waas et en collaboration avec le Centre de musique baroque de Versailles. Au disque, Les Agrémens ont notamment publié chez Ricercar des enregistrements consacrés à Pachelbel, Bach, Charpentier, Haydn et aux compositeurs wallons qui ont brillé à Paris à la fin du XVII^e siècle, parmi lesquels François-Joseph Gossec et André-Modeste Grétry. En 2009, l'orchestre a également participé à un cycle de concerts d'œuvres emblématiques de Georg Friedrich Haendel (Judas Maccabaeus, Dixit Dominus, Messiah).

VIOLONS

Patrick Cohën-Akenine
Jivka Kaltcheva
Christophe Robert
Catherine Ambach
Peter Van Boxelaere
Dirk Van Daele
Caroline Bayet
Michio Kondo
Kathalin Hrvnak
Ingrid Bourgeois

ALTOS

Hayo Bass
Marc Claes
Benoît Douchy

VIOLONCELLES

Hervé Douchy
Bernard Woltèche
Angélique Charbonnel

CONTREBASSE

Gery Cambier

FLÛTES ET PICCOLOS

Takashi Ogawa
Marjorie Pfister

HAUTBOIS

Benoît Laurent
Stefan Verdegem

BASSONS

Alain de Rijckere
Jean-François Carlier

CORS

Jean-Pierre Dassonville
Bart Aerbecht

CLAVECIN

Laurent Stewart





GRANDES JOURNÉES ANTOINE DAUVERGNE

PARIS VIRTUOSE

Symphonies concertantes de Henri-Joseph Rigel, Henri-Montan Berton, Nicolas-Marie Dalayrac, François-Joseph Gossec, François Devienne, André Ernest Modeste Grétry, Wolfgang Amadeus Mozart

Mardi 15 Novembre 2011 - 20h

Opéra Royal

Durée: 2h entracte inclus

I Virtuosi delle Muse

Stefano Molardi Pianoforte et direction

Jonathan Guyonnet Premier violon et violon solo

Roberta Invernizzi Soprano

François Devienne (1759-1803)

Les Comédiens ambulants (1798)

Ouverture pour flûte, hautbois, clarinette, basson, cor et violon concertants

Largo - Allegretto

François-Joseph Gossec (1734-1829)

Symphonie concertante en mi bémol majeur pour deux violons, deux altos, cors et hautbois concertants

Allegro - Tempo di Minuetto

Wolfgang Amadeus Mozart

(1756-1791)

Idomeneo (1781)

Récitatif et air d'Illia: « Zeffiretti lusinghieri... »

Nicolas-Marie Dalayrac (1753-1809)

Renaud d'Ast (1787)

Ouverture pour violon concertant

Larghetto ma non troppo -

Allegro assai

Entracte

Henri-Montan Berton (1767-1844)

Les Deux Sous-Lieutenants ou

Le Concert interrompu (1792)

Scène de Céphise:

« Va pure, ovunque vai... »

Henri-Joseph Rigel (1741-1799)

Concerto concertant pour violon et piano en ré majeur op.20 (1786)

Allegro maestoso - Andante moderato - Minuetto grazioso con variazione

André Ernest Modeste Grétry

(1741-1813)

La Caravane du Caire (1783)

Air de l'Esclave italienne: « Fra l'orror della tempesta... »



Ce concert fait l'objet d'un enregistrement discographique.

Merci de bien vouloir éteindre vos téléphones portables, et veiller à ne pas faire de bruit pendant le concert.



Concert coréalisé par Château de Versailles Spectacles et le Centre de musique baroque de Versailles.
Production Palazzetto Bru Zane - Centre de musique romantique française.
Partitions de Rigel et Gossec réalisées par le CMBV.

FRANÇOIS DEVIENNE

1759-1803

Né à Joinville, Devienne suivit probablement l'enseignement de Morizot, organiste de sa commune. Son éducation musicale se poursuivit avec son frère aîné et son parrain entre 1776 et 1778. Après une courte incursion dans les rangs de l'armée, Devienne gagna Paris en 1779. L'Académie royale l'engage alors comme bassoniste. Parallèlement, il étudie la flûte, qui devient bientôt son instrument de prédilection. Il entre au service du cardinal de Rohan en 1780 et se met à la composition musicale. Son premier concerto pour basson est créé au Concert Spirituel la même année, son premier concerto pour flûte en 1782. Après différents emplois d'instrumentiste d'orchestre, la Révolution réoriente sa carrière: Devienne intègre l'orchestre militaire de la Garde nationale de Paris à l'automne 1790. À partir de 1795, il est professeur de flûte et administrateur du Conservatoire de Paris. Dès la Révolution, il s'intéresse à l'opéra comique et signe quelques pièces à succès: Le Mariage clandestin (1790), Les Visitandines (1793), Les Comédiens ambulants (1798)... En 1794, le pédagogue qu'il est publie sa Nouvelle méthode théorique & pratique pour la flûte, conçue sous forme de condensé littéraire des techniques appropriées au jeu de la flûte. La fin de sa vie est dominée par la maladie: en 1803 il est admis à l'asile de Charenton où il meurt quelques mois plus tard, victime d'un accès de folie furieuse.

FRANÇOIS-JOSEPH GOSSEC

1734-1829

Né à Vergnies dans le Hainaut, a traversé trois époques essentielles de l'histoire de la musique, ayant connu Rameau, Mozart et Berlioz. Il vient au monde à l'époque des grandes tragédies lyriques du premier, collabore au ballet des Petits Riens du second, et s'éteint tandis que le troisième achève sa célèbre Symphonie « fantastique ». Sa carrière - l'une des plus « institutionnelle » de son temps - se déroule en une gradation habilement construite. En 1751, il entre comme violoniste dans l'orchestre du mécène Le Riche de la Pouplinière, une phalange presque aussi réputée que l'était alors le Concert Spirituel. À partir de 1755, il assure la direction de cet orchestre, succédant ainsi à Rameau et Johann Stamitz. En 1762, il est cette fois au service du Prince de Conti, puis - à partir de 1773 - dirige le Concert Spirituel, dont il élabora l'une des programmations les plus modernes du XVIII^e siècle. En 1784, il fonde l'École royale de Chant, collabore fréquemment avec l'Académie royale de musique, siège au Conservatoire et à l'Institut en 1795, et devient chevalier de la Légion d'honneur en 1803. Il laisse une œuvre colossale: des dizaines de symphonies et symphonies concertantes, des duos et trios à cordes, des quatuors avec flûte, des sextuors à vent, deux grandes tragédies lyriques (Sabinus et Thésée), plusieurs opéras comiques (dont Toinon & Toinette) et une abondante musique chorégraphique. L'un de ses ouvrages les plus célèbres - déjà de son vivant - est sa grande Messe des morts (1760).

WOLFGANG AMADEUS MOZART

1756-1791

Fils de Léopold Mozart, Maître de chapelle de la cour de l'Archevêque de Salzbourg, le jeune Wolfgang montra des talents précoces pour le clavecin. Il se mit à composer dès l'âge de quatre ans. Au début des années 1760, la famille Mozart entreprend un grand voyage dans toute l'Europe, durant lequel l'enfant prodige se produit devant de nombreuses personnalités du temps et fait éditer ses premiers ouvrages. La rencontre avec Jean-Chrétien Bach, à Londres, sera déterminante. Dès 1770, un voyage en Italie lui permet de rencontrer le pade Martini. Enfin, un troisième voyage (en 1778-1779) lui fait découvrir la vie musicale de Paris et Mannheim. C'est à partir des années 1780 que naissent les premiers chefs-d'œuvre: les grandes sonates pour piano ou piano et violon, les symphonies ambitieuses (à partir de la symphonie « Paris » de 1778), les premiers grands opéras se détachant des modèles traditionnels - seria et buffa - jusqu'alors utilisés (Idoménée ou L'Enlèvement au Séraï). À compter de cette période, la décennie 1780-1790 verra la composition des grands concertos pour piano, des quatuors et quintettes à cordes, des sonates et trios pour piano, de quelques œuvres sacrées (comme la Grande messe en ut mineur) et des plus beaux ouvrages lyriques (Les Noces de Figaro, Don Giovanni, Così fan tutte...). 1788-1791 voient cette production couronnée par les sommets que sont - dans pratiquement tous les genres du temps - les trois dernières symphonies, les derniers concertos pour piano, le Concerto pour clarinette, La Clémence de Titus, La Flûte enchantée et le Requiem. Dès sa mort, survenue précocement en 1791, Mozart devint un personnage mythique admiré des romantiques. De ce fait, sa musique ne quitta jamais le grand répertoire.

NICOLAS-MARIE DALAYRAC

1753-1809

Licencié en droit, le jeune homme s'orienta rapidement vers la musique. Dans les années 1780, il fut l'un des grands maîtres français de l'opéra comique: ses succès furent notamment *Nina ou La Folle par amour* (1786) et *Azemia ou Les Sauvages* (1786) parmi plus de cinquante ouvrages. L'importante production lyrique du compositeur ne doit pas faire oublier les autres genres musicaux dans lesquels il s'est illustré, comme les duos, trios et quatuors pour cordes. Dalayrac - qui se montre particulièrement habile à traiter les situations théâtrales comiques - n'en est pas moins un grand dramaturge. Les parties orchestrales de ses opéras comiques sont toutes écrites avec soin, et ses ouvertures comptent parmi les plus originales de l'époque. Sous la Révolution, il composa divers ouvrages patriotiques (hymnes et chansons). Protégé par Napoléon, il fut décoré de la Légion d'honneur quelques mois avant sa mort.

HENRI-MONTAN BERTON

1767-1844

Fils d'un directeur de l'Opéra, Henri Montan Berton est issu d'une famille de musiciens dont le rôle fut fondamental jusque dans les années 1830. Élève de Rey (violon) et de Sacchini (composition), il intégra dès 1782 l'orchestre de l'Opéra, avant de s'orienter vers une carrière de compositeur. À partir de 1786, il fait représenter à Paris diverses cantates et ouvrages lyriques, mais ce n'est que quelques années plus tard qu'il parvient véritablement à se faire remarquer, accédant peu à peu, notamment dans son opéra *Les Rigueurs du cloître* (1790), à une véritable individualité stylistique. Guidée par un instinct dramatique très sûr, cette évolution culmine avec *Montano et Stéphanie* (1798), *Le Délire* (1799) puis *Aline, reine de Golconde* (1803), sans conteste ses meilleures contributions lyriques. Artiste reconnu, Berton accède alors à diverses fonctions institutionnelles. Nommé professeur d'harmonie au Conservatoire dès sa fondation en 1795, puis professeur de composition en 1818, il assure parallèlement le rôle de directeur de la musique du Théâtre-Italien (1807-1809) puis de chef de chant à l'Opéra (1809-1815). Membre de l'Institut à partir de 1815, il fut l'un des plus farouches opposants à l'influence de Rossini en France, jugeant son œuvre «mécanique», prétentieuse et incohérente face à une musique «philosophique», caractérisée selon lui par une technique mise au service de la seule pensée. Cette position contribua largement à l'oubli dans lequel il sombra ensuite, victime d'une image de réactionnaire qu'il conviendrait aujourd'hui de nuancer.

HENRI-JOSEPH RIGEL

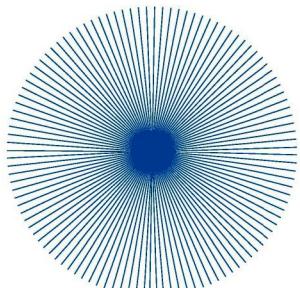
1741-1799

Originaire de Wertheim, en Franconie. Après avoir reçu le précieux enseignement de Richter et Jomelli, il s'installe à Paris en 1768 et s'y fait connaître comme maître de clavecin. Sonates, duos et quatuors voient alors le jour, avant que le compositeur ne se révèle pleinement au Concert Spirituel, en 1774, puis au Concert des Amateurs, par ses symphonies, ses symphonies concertantes et - surtout - ses histoires sacrées. Rigel s'essaya avec moins de bonheur à différentes formes vocales, des motets notamment (un *Regina caeli* fut régulièrement chanté au Concert Spirituel entre 1780 et 1789, tandis qu'un *Ave verum*, donné en 1783, n'eut qu'une seule audition) mais aussi de nombreux opéras comiques représentés sur diverses scènes parisiennes (*Le Savetier & le Financier*, *L'Automate*, *Blanche & Vermeille*, *Rosanie*, *Le Bon Fermier*, *Alix de Beaucaire*). Son grand opéra *Cora & Alonzo* ne fut jamais reçu à l'Académie royale de musique. Dirigeant successivement l'orchestre du Concert de la Loge Olympique et du Concert Spirituel, il fut l'un des premiers professeurs du Conservatoire de Musique institué en 1795.

ANDRÉ ERNEST MODESTE GRÉTRY

1741-1813

Voir page 40



De 1762 à 1773, Dauvergne fut en charge de la plus célèbre société de concerts publics parisiens de l'époque: le Concert Spirituel. À l'écoute de son temps, il s'employa à programmer de grands maîtres étrangers que l'on découvrit avec émerveillement : Pergolèse et Haydn. Mais, entre le Stabat Mater de l'un et les symphonies de l'autre, on se plaisait surtout à applaudir les instrumentistes virtuoses de la capitale. Ceux-ci imaginèrent alors de se produire dans de véritables joutes musicales où chacun pourrait briller à tour de rôle: ainsi naissait le genre de la symphonie concertante, qui devait faire les beaux jours des salles de concerts jusque sous l'Empire et la Restauration.

À Paris, Dauvergne fut actif dans les trois grands foyers de créations de son temps: les théâtres de la foire - modestement -, l'Académie royale de musique, et le Concert Spirituel. Si ses ouvrages lyriques l'imposèrent immédiatement comme l'une des personnalités les plus marquantes de sa génération, son activité à la tête du Concert Spirituel lui valut les marques d'enthousiasme les plus évidentes. À l'heure où Paris devenait la capitale européenne des arts, où Haydn et Pergolèse étaient érigés en nouveaux maîtres à penser pour la jeune génération, Dauvergne sut concilier tradition et modernité, confirmant le rôle essentiel du Concert Spirituel dans l'évolution du goût et l'épanouissement de nouvelles sensibilités.

Lorsque Dauvergne prit la tête du Concert Spirituel, en juillet 1762, il héritait d'une institution à l'histoire prestigieuse. Le Concert Spirituel avait été créé en 1725 par Anne Danican Philidor, désireux d'offrir au public parisien des concerts de musique sacrée et instrumentale pendant les périodes saintes, au cours desquelles les spectacles de Paris fermaient immuablement. L'institution avait très vite acquis une grande notoriété dans toute l'Europe : «Lorsqu'il paraît à Paris quelque joueur d'instruments de réputation et quelque cantatrice ou chanteur étrangers, c'est là qu'on est sûr de les bien entendre. Le nombre de bons instruments dont ce concert est composé, les chœurs qui sont choisis parmi les meilleurs musiciens des églises de Paris, les actrices de l'Opéra les plus goûtrées du public, et les voix de la Chapelle et de la Chambre du roi les plus brillantes qu'on a soin d'y faire paraître, le rendent fort agréable aux amateurs de musique; et lorsqu'on a l'art de varier les morceaux qu'on y exécute, le public y court en foule.» Dès 1727, un aménagement du répertoire avait ouvert les portes du Concert Spirituel aux divertissements, à la cantate et aux extraits d'opéras, multipliant encore le potentiel commercial de l'institution, qui devint dès lors l'une des plaques tournantes de la création musicale en Europe (Telemann, Mozart, et beaucoup d'autres vinrent de tous les pays pour y faire jouer leurs ouvrages), supplantant petit à petit la cour versaillaise. «C'est le plus beau concert de l'Europe, et il peut fort aisément devenir le meilleur qu'il soit possible d'y former, parce que par son établissement il n'est point borné à de simples symphonies ou à des motets; on y peut exécuter des cantates, des airs italiens des excellents maîtres, des morceaux de chant neufs, et détachés, etc.» Tout au long du XVIII^e siècle, l'institution évolua parallèlement au goût du public. À la fin du siècle, les grands motets, qui formaient au départ l'essentiel du répertoire musical, avaient bel et bien disparu des programmes, au profit de genres musicaux plus modernes comme la symphonie ou l'oratorio. De même, les interprètes - musiciens et chanteurs de l'Académie royale ou de la Musique du roi - avaient peu à peu cédé la place aux sopranos et aux castrats italiens, ou à des instrumentistes venus de l'Est de l'Europe. Seule la Révolution mit un terme à l'entreprise, l'une des plus florissantes de l'histoire de la musique en France.

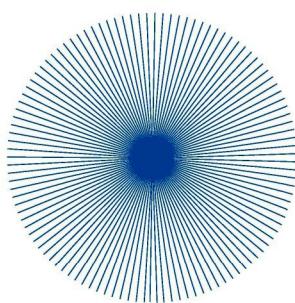
Dauvergne et ses associés se montrèrent-ils à la hauteur de leur tâche? Le bilan de leur direction fut assez mitigé et, malgré quelques avancées, ne marqua pas franchement la destinée de l'institution. Dauvergne sut toutefois s'attirer la bienveillance d'une partie de son public qui louait autant «le choix de morceaux qu'il [faisait] entendre au concert» que «ses propres ouvrages». Lorsque Dauvergne parut à l'orchestre le jour du premier concert, le public lui manifesta «les témoignages les plus vifs de son estime, et de la satisfaction qu'il a[vait] de le voir à la tête de ce spectacle.» De nouvelles recrues rendaient l'orchestre «de beaucoup supérieur à ce qu'il était avant la nouvelle administration; en sorte qu'on peut dire, sans rien hasarder, que l'exécution en est bien meilleure, tant par rapport à l'effet, que par rapport à la précision de l'exécution.» Parallèlement, une nouvelle disposition fut adoptée pour l'orchestre. Autant de changements qui concourraient, inexorablement, à donner au Concert Spirituel toutes les allures d'une société de concert «moderne» et, en tout cas à cette époque, la plus en avance de son temps à Paris et en Europe. Comble de raffinement, on y exécuta dès lors «les symphonies sans battre la mesure; avantage précieux pour beaucoup d'amateurs, et qui avait jusque-là été regardé comme appartenant exclusivement aux italiens».

Concernant le répertoire, il convient de rappeler que l'époque de la direction de Dauvergne correspond exactement à l'une des périodes les plus complexes de l'histoire musicale française, celle qui vit l'ancien style national mis en péril par les musiques venues d'autres pays européens. Soucieux de modernité, le Concert Spirituel s'ouvre à de très nombreux artistes français et étrangers, confrontant des styles et des personnalités très éclectiques. Les grands maîtres révélés par Dauvergne et destinés à voir leurs œuvres s'inscrire pour longtemps au répertoire de l'institution sont révélateurs du goût sûr de ce directeur : grâce à lui, Pergolèse, Gossec, Philidor et Giroust, déjà joués durant la direction précédente, eurent l'occasion d'affirmer leur suprématie en se faisant entendre très régulièrement. Qu'il s'agisse de Galuppi, Traetta, Richter, Jean-Chrétien Bach ou Gluck, de nombreux étrangers furent lancés sous les auspices de Dauvergne et s'affirmèrent en quelques années seulement.

Plus encore que les chanteurs, les instrumentistes virtuoses furent mis sur le devant de la scène. Des violonistes d'abord, tels que Capron - ce « virtuose étonnant » - ou Gaviniès, qui dirigera plus tard le concert ; mais également des violoncellistes, tels les frères Duport ou Janson, qui avait « porté le violoncelle à un tel degré de supériorité qu'il étonne toujours et charme à la fois ». Le passage à Paris de Boccherini, en mars 1768, fut aussi très remarqué : une sonate pour violoncelle de sa composition, jouée « en maître » témoigna de son art salué dans toute l'Europe. Les instruments à vent, plus rares, trouvèrent cependant leurs champions en la personne de Sallantin le fils, qui se fit remarquer à la flûte en 1768, et de quelques maîtres itinérants pour le hautbois : Secchi « de la musique de l'Électeur de Bavière » (1766) et Fischer « musicien de l'Électeur de Saxe » (1767). Besozzi, fixé à Paris et Ordinaire de la Musique du roi, devait tous les éclipser à partir de 1768 et s'affirmer comme le plus grand hautboïste du moment. Mais le véritable phénomène de la direction de Dauvergne fut sans doute le corniste Rodolphe, arrivé à Paris en 1764 après un périple européen de plusieurs années : « On a entendu la semaine dernière un cor de chasse qui étonne tout Paris, c'est le seigneur Rodolphe, de la Maison du duc de Wurtemberg. Jamais cet instrument n'avait été poussé à un point si accompli ; il imite tour à tour la flûte la plus douce, la trompette la plus éclatante ; ses coups de langue sont d'une rapidité, d'une vivacité, d'une précision incompréhensible. Il paraît exécuter avec hardiesse la musique la plus difficile et la plus rapide. » L'émerveillement fut général.

Toute cette élite musicale pouvait à loisir se faire entendre dans un répertoire taillé sur mesure pour elle : la symphonie concertante - genre typiquement français mélangeant le concerto et la symphonie - était conçue comme une sorte de joute instrumentale faisant briller tour à tour chaque soliste, associant les timbres en des combinaisons souvent très originales. Gossec et Rigel comptèrent parmi les maîtres en la matière. Ce goût de la virtuosité et de la couleur se répercuta presqu'immédiatement dans d'autres genres et dans d'autres institutions. À l'Académie royale de musique tout comme à l'Opéra-Comique, on prit ainsi l'habitude de mettre en avant les solistes de l'orchestre dans des ouvertures avec un ou plusieurs concertants, mais aussi dans certains airs où quelques instruments choisis pour leurs capacités expressives ou virtuoses dialoguent et rivalisent avec la voix. Si Grétry, Dalayrac ou Devienne le pratiquèrent abondamment à Paris, Mozart saura lui aussi s'en souvenir au lendemain de son voyage en France (1778). Au début du XIX^e siècle, on alla jusqu'à mettre en scène cette pratique dans des ouvrages comme *Le Concert interrompu* de Berton : un bourgeois de province, voulant départager les deux prétendants de sa fille, déclare la marier au plus musicien des deux. Et tandis que la jeune promise chante un air italien accompagné au piano par son père, les deux hommes se saisissent qui d'un violon, qui d'un violoncelle, et se lancent dans une lutte virtuose. Berton en profite pour signer un air concertant particulièrement ambitieux à trois instruments solistes.

D'après Benoît Dratwicki, Antoine Dauvergne (1713-1797),
une carrière tourmentée dans la France musicale des Lumières.
Avec l'aimable autorisation des Éditions Mardaga





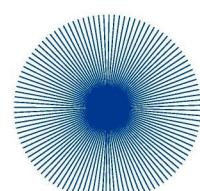
STEFANO MOLARDI PIANOFORTE ET DIRECTION

L'organiste, musicologue, claveciniste et chef d'orchestre de Crémone Stefano Molardi a suivi sa formation musicale auprès de grands maîtres: Kooiman, Stembridge, Vogel, Tagliavini. À La Hochschule für Musik de Vienne, il s'est perfectionné avec M. Radulescu avec lequel il collabore ensuite en qualité de basse continue à l'Académie Bach de Porrentruy (Suisse). Il obtient le premier prix au concours international d'orgue de Pasian de Prato (UD) en 1998 et au concours national de Viterbo en 1996. De plus, il a été lauréat de concours nationaux et internationaux tels que celui de Bruges et le prestigieux Paul Hofhaimer d'Innsbruck. Très jeune, il a commencé une importante carrière concertiste en tant que soliste et continuiste en Italie mais également en Europe, au Brésil, aux États-Unis en jouant dans les plus prestigieuses salles de concerts internationales. En 2009 il a interprété à Lugano -Suisse l'intégrale de l'œuvre de F. Liszt et C. Franck. Il enseigne l'Orgue au Conservatoire de Lugano et au Conservatoire «A. Scontrino» de Trapani. Il est régulièrement invité à donner des master-classes sur l'interprétation et la pratique musicale baroque en Italie, et à l'étranger (Lugano, Séville, Dresde, Nuremberg, Budapest). Il a enregistré pour Deutsche Grammophone, Tactus, Christophorus. Il a réalisé plusieurs enregistrements discographiques chez Divox dédiés à la musique pour orgue de Claudio Merulo et aussi en tant que Directeur de l'orchestre baroque I Virtuosi delle Muse. Ses récentes réalisations ont reçu un accueil très favorable de la critique internationale (Crescendo, Diapason, Le Monde de la Musique, Amadeus, Musica, Early Music, ...). Depuis 2004 il est chef de l'orchestre baroque I Virtuosi delle Muse, ensemble créé avec le violoniste Jonathan Guyonnet, spécialisé dans le répertoire italien et allemand des XVII^e et XVIII^e siècles. Au sein de cet ensemble il a dirigé un très grand nombre d'œuvres instrumentales et vocales parmi lesquelles La Passion selon Saint-Mathieu, La Passion selon Saint-Jean et Le Magnificat de J-S Bach (Ferrara), le Requiem de Mozart (Festival de L'Aurore di Crotone), les opéras Ademira di Luchesi (Teatro Dovizi di Bibbiena) et Mitridate di Porpora (Teatro Caldérón di Valladolid), et des concerts à travers l'Europe, à Bilbao, Vienne (Theater an der Wien), Oldenburg, Rheingau, Crémone (Festival Monteverdi), Munich, Paris (Théâtre des Champs-Élysées), Nantes, Orléans, Innsbruck et Schwetzingen... Ses interprétations sont toujours riches en couleurs, énergiques mais aussi profondes et introspectives, c'est ainsi qu'il a gagné l'attention de la critique internationale et du public qui considèrent Stefano Molardi comme l'un des plus intéressants chef d'orchestre actif sur le plan international.



ROBERTA INVERNIZZI SOPRANO

Née à Milan, Roberta Invernizzi étudie le piano et la contrebasse avant de se former au chant auprès de Margaret Heyward. Spécialisée dans le répertoire ancien, elle chante rapidement dans les principaux théâtres européens et américains, sous la direction de Ton Koopman, Gustav Leonhardt, Andrew Parrot, Jordi Savall, Christophe Coin, Anner Bylsma, Alan Curtis, Giovanni Antonini, Antonio Florio, Fabio Biondi, Rinaldo Alessandrini ou encore Ottavio Dantone, et collabore régulièrement avec Il Giardino Armonico, la Cappella de' Turchini, Il Concerto Italiano, les Sonatori della Gioiosa Marca, l'Archibudelli et la RSTI de Lugano. Elle participe à de nombreux opéras, dont Dido and Aeneas de Purcell, Rodrigo de Haendel, L'Olimpiade de Pergolesi, La Senna Festeggiante de Vivaldi, L'Orfeo de Monteverdi, La Dafne de Marco da Gagliano, La Finta Cameriera de Gaetano Latilla, Le Zite n'Galera de Vinci et La Colomba Ferita de Francesco Provenzale. Récemment, elle s'est produite dans Acis et Galatea de Haendel au Festival de Salzbourg (avec Il Giardino Armonico) ainsi que dans les Vêpres de Vivaldi et La Vergine dei Dolori de Scarlatti au Festival d'Ambronay (avec Rinaldo Alessandrini). Elle a également chanté La Santissima Trinità de Scarlatti en récital au Théâtre des Champs-Élysées (son interprétation a été immortalisée par EMI/Virgin) et a endossé le rôle-titre de Didon dans La Didone Abbandonata de Piccinni ainsi que, à Beaune et au Teatro San Carlo de Naples, celui de Statira dans La Statira de Cavalli. Sa discographie regroupe plus de 60 enregistrements pour des labels tels que Sony, Virgin, EMI, Opus 111, Stradivarius et Symphonia; certains d'entre eux ont notamment obtenu des prix importants (Diapason d'or, Choc du Monde de la Musique, 10 de répertoire, etc.). Roberta est professeur de chant baroque au «Centro di Musica Antica Pietà de' Turchini» de Naples.



I VIRTUOSI DELLE MUSE

Fondé à Crémone en 2004 par le claveciniste Stefano Molardi et le violoniste Jonathan Guyonnet, l'ensemble I Virtuosi delle Muse s'est imposé dans la sphère musicale internationale comme l'une des références incontournables des ensembles baroques jouant sur instruments originaux. La formation se distingue par l'originalité, la rigueur et la sensibilité des interprétations proposées en musique italienne et allemande des XVII^e et XVIII^e siècles. Ce sont les sensations extrêmes dues aux oppositions de dynamiques et de timbres qui distinguent l'univers sonore d'I Virtuosi delle Muse. La recherche continue de solutions musicales, de couleurs et de dynamiques toujours nouvelles, font de cette formation instrumentale un nouveau modèle d'interprétation, rigoureux et hors du commun. Ces qualités mènent l'ensemble à être considéré comme un nouveau modèle d'interprétation à la fois très inventif, rigoureux et innovateur. I Virtuosi sont régulièrement invités dans les plus importantes salles de concerts européennes tels que Théâtre des Champs-Élysées, Theater an der Wien, Opéra Royal de Versailles, Schwerzinger Festspiele, Prinzregententheater de Munich, Opéra de Nantes, Théâtre d'Orléans, Corum de Montpellier... Sa participation à de nombreuses productions d'opéra témoigne également de son intérêt envers cette forme artistique: Ademira de Luchesi en Bibbiena (2006), Mitridade de Porpora de Valladolid (2007), Farnace de Vivaldi en Vienne et Paris (2010-2011). Toujours objet d'excelentes critiques de concerts, I Virtuosi ont reçu de prestigieux prix de la critique discographique: 5 étoiles Goldberg, Crescendo Premium, Early Music, 5 étoiles Musica.

I Virtuosi delle Muse enregistrent en exclusivité pour EMI / Virgin.

PREMIER VIOLON ET VIOLON SOLO

Jonathan Guyonnet

PIANOFORTE ET DIRECTION

Stefano Molardi

VIOLONS

Jonathan Guyonnet*
Gian Andrea Guerra
Corrado Lepore
Maud Giguet
Yuki Koike
Sebastiano Airoldi
Paolo Cantamessa*
Paolo Costanzo

Marco Piantoni
Margherita Zane
Sandrine Khoudja
Alessia Turri

ALTOS

David Glidden*
Cécile Brossard*
Krishna Nagaraja
François Baldassaré

VIOLONCELLES

Mathurin Matharel*
Marcello Scandelli
Julien Barre
Julien Hainsworth

CONTREBASSES

Ludovic Coutineau
Charlotte Testu

FLÛTES

Marcello Gatti*
Luigi Lupo

HAUTBOIS

Jean-Marc Philippe*
Vincent Robin

CLARINETTES

Danilo Zauli*
Miriam Caldarini

BASSONS

Maria De Martini*
Matteo Scavazza

CORS

Nicholas Chedmail*
Philippe Bord

* solistes



JONATHAN GUYONNET

PREMIER VIOLON ET VIOLON SOLO

En vue d'une interprétation actuelle, expressive, vive et exigeante, Jonathan Guyonnet mène une recherche personnelle sur le son et sur l'interprétation, à travers des études minutieuses sur l'utilisation des instruments historiques et aussi par des démarches organologiques soigneuses. Ses interprétations sont caractérisées par l'adhésion au texte, l'intensité émotionnelle et un éclatant et naturel sens de théâtralité et de liberté, ce qui lui laisse une large place à l'improvisation. Il s'est produit dans les plus prestigieuses salles du monde: Musikverein et Theater an der Wien de Vienne, Mozarteum à Salzburg, Unten den Linden à Berlin, Alte Oper de Francfort, Concertgebouw et Opéra d'Amsterdam, Lincoln Center et Carnegie Hall de New York, Jordan Hall de Boston, Disney Hall de Los Angeles, Barbican Center et Wigmore Hall de Londres, Tonhalle à Zurich, Théâtre du Châtelet à Paris, Grande Salle de la Cité de la Musique de Paris, Salle Pleyel et Salle Gaveau à Paris, Théâtre La Fenice à Venise, Auditorium National de Madrid, Oji Hall de Tokio, etc. Jonathan Guyonnet a enregistré pour Deutsche Grammophon-Archiv, Harmonia Mundi, Naïve, Virgin, Amati, Glossa, etc. Œuvres de Vivaldi, Bach, Haendel, et musiques du XVII^e qui ont reçu de nombreux prix internationaux comme Edison Award, Diapason d'or, Choc de la Musique, 10 de Répertoire. Nombreux de ses concerts ont été retransmis en direct sur les radios européennes, américaines et asiatiques. Depuis 2005 il est premier violon de l'orchestre baroque I Virtuosi delle Muse, ensemble créé avec Stefano Molardi, spécialisé dans le répertoire italien et allemand des XVII^e et XVIII^e siècles. Jonathan Guyonnet joue un violon italien de Pietro Valentino Novello, Venise 1785.

WOLFGANG AMADEUS MOZART

1756-1791

Idomeneo (1781)

Récitatif

Solitudini amiche, aure amorose,
piante fiorite, e fiori vaghi, udite
d'una infelice amante i lamenti,
che a voi lassa confido.
Quanto il tacer presso al mio vincitore,
quanto il finger ti costa afflitto core!

Air *d'Ilia*

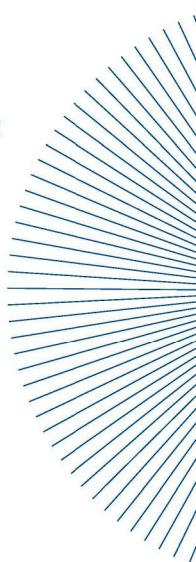
Zeffretti lusinghieri,
Deh volate al mio tesoro:
E gli dite, ch'io l'adoro
Che mi serbi il cor fedel.

E voi piante, e fiori sinceri
Che ora innaffia il pianto amaro,
Dite a lui, che amor più raro
Mai vedeste sotto al ciel.

Solitude amie, brises amoureuses,
plantes fleuries et jolies fleurs, écoutez
les lamentations
qu'une malheureuse amante vous confie.
Comme il en coûte à mon cœur affligé
de se taire et de feindre auprès de mon vainqueur !

Petits zéphyrs flatteurs,
de grâce volez vers mon trésor
et dites-lui que je l'adore,
qu'il me garde son cœur fidèle.

Et vous, plantes et fleurs sincères,
que mes pleurs amers arrosent
dites-lui que jamais sous le ciel
vous n'avez vu un amour plus rare.



HENRI-MONTAN BERTON

1767-1844

Les Deux Sous-Lieutenants ou Le Concert interrompu
(1792)

Scène de Céphise: « Va pure, ovunque vai... »

Va pure, ovunque vai
da me non fuggirai.
No, non sia ver che sola
fra i numi e fra i mortali
tu non senta i miei strati e vada illisa
dalle soavi mie fiamme feconde
da cui non son sicuri i sassi e l'onde.

Quel ruscelletto
che l'onde chiare
or or col mare
confonderà.

Nel mormorio
del foco mio
con le sue sponde
parlando va.
Quell'augelletto
ch'arde d'amore
e serba al piede
e non al core
la libertà.

In sua favella
per la sua bella
che ancor non viede
piangendo sta.



ANDRÉ ERNEST MODESTE GRÉTRY

1741-1813

La Caravane du Caire (1783)

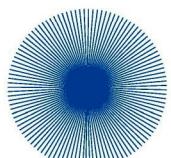
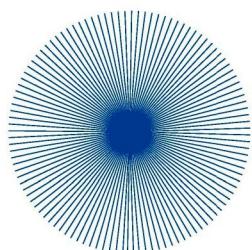
Air de l'Esclave italienne: « Fra l'orror della
tempesta... »

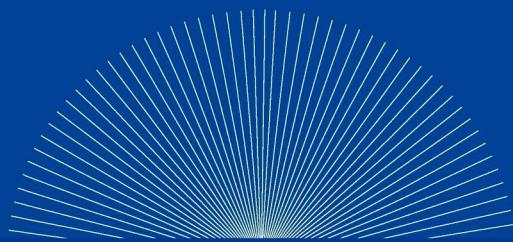
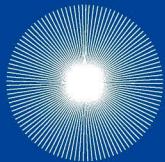
Fra l'orror della tempesta
Che alle stelle il volto imbruna,
qualche raggio di fortuna
gia comincia a scintillar.

Dopo festa si funesta
Sarà placida quest'alma
E godrà tornata in calma
I perigli rammentar.

Dans l'horreur de la tempête
Couvrant de brume le visage des étoiles
Quelques rayons d'espoir
Déjà commencent à briller

Après un sort si funeste
Mon âme sera apaisée ;
Revenue au calme, elle jouira
Du souvenir des dangers.





GRANDES JOURNÉES ANTOINE DAUVERGNE

HERCULE MOURANT

Antoine Dauvergne (1713-1797)

Tragédie lyrique, musique d'**Antoine Dauvergne**

Livret de **Jean-François Marmontel** (1723-1799)

1761, Académie royale de musique

Samedi 19 Novembre 2011 - 20h

Opéra Royal

Version de concert - Première mondiale

Durée: 3h entracte inclus

Les Chantres du Centre de musique baroque de Versailles

Direction artistique **Olivier Schneebeli**

Les Talens Lyriques

Direction musicale **Christophe Rousset**

Hercule **Andrew Foster-Williams** Baryton-Basse

Déjanire **Véronique Gens** Soprano

Hilus **Emiliano Gonzalez-Toro** Ténor

Iole **Julie Fuchs** Soprano

Philoctète **Edwin Crossley-Mercer** Baryton

Dircé • Une thessalienne • une captive **Jaël Azzaretti** Soprano

Junon **Jennifer Borghi** Mezzo-soprano

La Jalouse • Jupiter **Alain Buet** Baryton

Le Grand-Prêtre de Jupiter • un Thessalien **Romain Champion** Ténor

Ce concert fait l'objet d'un enregistrement par France Musique.

Merci de bien vouloir éteindre vos téléphones portables, et veiller à ne pas faire de bruit pendant le concert.



Concert coréalisé par Château de Versailles Spectacles et le Centre de musique baroque de Versailles
Production CMBV.

Partition d'Hercule mourant réalisée par le CMBV.

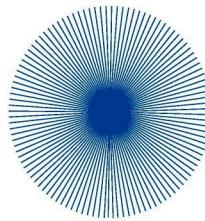
Les Talens Lyriques sont soutenus par le Ministère de la Culture et de la Communication, la Ville de Paris et le Cercle des Mécènes. Le mécène principal est La Fondation Annenberg - Grégory et Regina Annenberg Weingarten. L'ensemble est membre de la FEVIS et du PROFEDIM (Syndicat Professionnel des Producteurs, Festivals, Ensembles, Diffuseurs Indépendants de Musique).



ANTOINE DAUVERGNE

1713-1797

Voir page 54



Sur la scène de l'Académie royale, Hercule mourant (1761) succéda au dernier ouvrage créé de Rameau, *Les Paladins*. Avec cette œuvre d'une grande intensité dramatique, Dauvergne se révélait comme le plus génial des successeurs du maître devenu modèle. Alors que d'autres, tel Mondonville, cherchaient la voie de la légèreté et du brillant, Dauvergne revendiquait un style sévère et noble. Ses contemporains entendirent dans *Hercule mourant* une musique «mâle et vigoureuse», un ton «véritablement pathétique» et une aspiration au «sublime» dont le Siècle des Lumières cherchait alors à définir le langage. Dauvergne portait le grand style français à son plein accomplissement.

Lorsqu'ils prirent la direction de l'Académie royale de musique en 1757, Franceur et Rebel firent le choix de promouvoir certains auteurs de la nouvelle génération. Antoine Dauvergne fut de ceux-ci. Et si sa tragédie lyrique *Canente* avait été la dernière nouveauté de la saison 1760-1761, *Hercule mourant* fut la première création de la saison suivante. C'est dire combien Dauvergne faisait alors figure de favori. Prévu pour la réouverture des spectacles, la première fut officiellement repoussée en raison du décès du duc de Bourgogne, fils ainé du Dauphin et de Marie-Josèphe de Saxe. Aussi n'entendit-on *Hercule mourant* que le 3 avril. Dix-huit représentations suivirent alors.

Pour cette nouvelle tragédie lyrique, Dauvergne renonçait aux livrets anciens et se tournait vers l'un des jeunes poètes prometteurs du moment, Jean-François Marmontel (1723-1799). Si celui-ci avait déjà collaboré avec Rameau pour divers actes lyriques, il n'avait jamais abordé le genre de la tragédie lyrique. Pour son *Hercule mourant*, il puisa aux sources de la mythologie: «le plan du poème est à peu près celui de Sophocle», notait le Mercure. À la vérité, Marmontel s'était surtout inspiré d'une tragédie de Jean de Rotrou, *Hercule mourant ou la Déjanire* (1634), dont il avait suivi la structure générale et conservé la caractérisation psychologique des principaux personnages. On salua l'audace de Marmontel, qui osa, «le premier, par le fond du sujet et par la manière de le traiter, rapprocher [l']opéra des grands spectacles de la Grèce, desquels peut-être il était déjà une copie dans quelques parties. Il aura prouvé par la plus forte des preuves, [...] par le sentiment, que ce théâtre, qu'on a cru longtemps consacré à la mollesse des petites passions galantes ou à la douleur élégiaque, est susceptible des grands renforts tragiques; et que la terreur, la pitié et le sublime de l'héroïsme moral et physique, auraient autant de pouvoir et plus de secours accessoires sur cette scène que sur toute autre.» D'aucun assurait pourtant que «les Jupiter, les Hercule, les Achille et les Alexandre, ne fer[aie]nt jamais fortune sur aucun théâtre. Il faut être plus qu'homme pour pouvoir peindre des sujets qui ont été au-dessus des hommes» ... L'harmonieux traitement du sujet s'accordait, dans le détail, avec une poésie «plus forte d'images [...] fournissant, par les vers mêmes, les moyens de frapper et d'émouvoir». Au personnage d'*Hercule* était dévolu, de bout en bout, un style particulièrement adapté: dès son apparition, au troisième acte, «le ton du poète s'élève et retrace l'idée qu'on doit avoir du personnage principal. [...] C'est une âme mâle et dignement franche, qui ne se cache ni ses faiblesses, ni ce qu'il lui en coûte pour les surmonter.» C'est surtout le dernier acte qui fut perçu comme «un tableau du plus grand genre; tableau auquel le poète a donné l'âme, l'ordonnance et les touches les plus fortes»: «Tout le morceau d'*Hercule* au cinquième acte est du ton le plus énergique. La diction variée, semble y suivre les différents degrés des accès de douleur du héros, ainsi que les divers sentiments dont son âme est affectée.»

Au sortir des premières représentations, l'unanimité était loin d'être faite: *Hercule mourant* avait «des partisans et des censeurs: les uns l'élèvent au-dessus des plus belles choses, les autres le rabaiscent au-dessous des médiocres. Tous les journalistes en ont parlé différemment.» Il faut dire que la force dramatique du dernier tableau fut surtout transfigurée par les artifices du théâtre: «le tableau terrible [...] d'*Hercule* consumé par les flammes» fut «très bien exécuté par le poète et le musicien» mais «surtout par le décorateur.» Certains y virent même la seule vraie réussite de tant de dépenses: «Les décos, et surtout les dernières, sont la seule partie dont on ait été véritablement content. Aussi les plaisants disent-ils qu'il faut jeter tout l'opéra dans le bûcher du cinquième acte.» Franceur et Rebel, qui prenaient grand soin à chaque création ou à chaque remise d'ouvrage

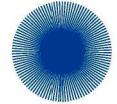
d'en soigner la scénographie, furent-ils une nouvelle fois loués pour leur attention qui «a singulièrement éclaté dans celui-ci. Les habits sont presque tous riches et très brillants. Les décorations sont en général d'un très bon effet»

La musique, pour sa part, suscita une vive polémique. Immédiatement, deux clans se formèrent et s'enhardirent au fur et à mesure des représentations. Jusque-là, Dauvergne n'avait jamais essayé de remise en cause aussi violente. Certes, le compositeur avait toujours des soutiens marqués et, pour certains, cette tragédie trouvait légitimement sa place dans la lignée des ouvrages précédents. Bricaire de La Dixmérie remarquait ainsi, «dans les grands opéras de M. Dauvergne, et en particulier dans celui d'Hercule mourant, une musique aussi savante, aussi énergique, aussi mâle, qu'elle est ingénue, légère, et piquante dans Les Troqueurs.» On nota même, dans ce nouvel opéra, «une beauté remarquable [...]», et qui doit procurer à M. Dauvergne les éloges des connaisseurs éclairés: c'est le génie avec lequel il a particulièrement adapté le genre de sa musique à celui du poème, et monté, pour ainsi dire, le style lyrique au ton du style poétique de ce drame. Un caractère mâle, peut-être un peu sombre, mais noble et touchant, domine dans toute cette musique, et par des cordes singulières, semble se conformer au caractère général du sujet.» Le chant était en général «du plus pathétique» et prolongeait l'ambition théâtrale de Marmontel. Beaucoup d'airs et de ballets étaient cités comme autant de réussites, et «le récitatif en général», fut décrété «bien senti, scandé, et déclamé conformément au sens des paroles.» Le plus bel hommage fut celui du chroniqueur de L'Avant Coureur: «Le cinquième [acte] a des beautés pour tous les spectateurs, tant amateurs que connaisseurs: surtout, les accompagnements des plaintes d'Hercule souffrant, enlèvent l'admiration des derniers, et demandent à être entendus plusieurs fois, pour paraître de plus en plus d'une composition admirable.»

Aux enthousiastes répondirent toutefois les sceptiques, déçus et étonnés de sortir «d'un opéra composé par l'auteur d'Énée et Lavinie, de Canente, des Troqueurs, sans retenir un seul air; la surprise est d'autant plus grande, qu'on s'attendait exactement au contraire.» Une ouverture «faible et sans dessin», des airs de divertissement «se sentant de ce goût monotone de l'ancienne musique française», quelquefois des traits «vifs et dansants, mais dont la mémoire chante et précède la note avant l'exécution de l'orchestre» ... tels étaient les griefs à l'encontre de la nouvelle partition. Et si l'on remarquait «beaucoup d'endroits qui méritent d'être applaudis», Hercule mourant ne fit pas, en définitive, «une sensation bien vive». Les critiques les plus dures étaient sans appel: «et le poème et la musique ne valent pas la peine qu'on en parle», se bornait à conclure Grimm. Sur les pas de ce méchant homme, d'autres développaient leurs sujets de mécontentement: «Il n'y a dans la musique rien de neuf, rien de saillant. [...] Un seul choeur a été applaudi. Les symphonies même, la partie brillante de M. Dauvergne, ont paru faibles. Elles ont fait regretter celles de Canente et surtout celles de Lavinie, deux opéras du même musicien bien supérieurs à celui-ci. Les ballets du troisième et du cinquième acte sont ceux qu'on a le plus goûts; encore nos petits maîtres en appellent-ils les airs des réminiscences de ceux de Rameau.»

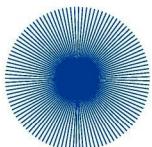
«En un mot, on convient assez unanimement qu'Hercule mourant est Hercule mort», ironisaient les faiseurs de bons mots, alors que l'infortune de l'ouvrage semblait consommée. Selon Beffara, l'ouvrage fut continué «sans beaucoup de succès quoi qu'il y eut de beaux morceaux de musique.» «Mais tous ces plaisants seront bien surpris si cet opéra ressuscite; on vient de nous écrire qu'il reprend, qu'il a même du succès, et que M. Dauvergne l'a retouché avec beaucoup d'esprit et de goût» ... Ces ajustements, souhaités par beaucoup, consisteront avant tout à élagger certaines scènes, surtout celles en récitatif. Malgré tout, la musique conservait un côté solennel et imposant - triste peut-être - mais intensément dramatique. «C'est ce qui a probablement dû retarder les suffrages de ceux qui, saisis par le papillotage des découpures, sont insensibles au mérite d'un bel ensemble.» Car, à en croire le même chroniqueur, Hercule mourant était donné «dans un temps où le trop facile succès de l'ariette [pouvait] décourager les musiciens de génie, confondus avec les plus médiocres compilateurs de notes.»

La partition que Dauvergne livrait au public parisien marquait pourtant une étape décisive dans sa propre évolution stylistique. Inspiré et guidé par le poème de Marmontel, le compositeur chercha en effet une voie véritablement nouvelle pour le genre de la tragédie lyrique. À l'heure où les genres légers prenaient le pas sur la grande tradition dramatique de l'Académie royale de musique, Dauvergne tentait l'expérience d'un «sublime tragique», inaugurant peut-être même le style «pathétique» qui sera celui des ouvrages de Gluck et de ses successeurs. Certes, l'aridité du sujet d'Hercule mourant n'exclua pas de vastes divertissements chorégraphiques et vocaux. Mais, assurément, la nouveauté résidait ailleurs, dans le corps même de la tragédie.

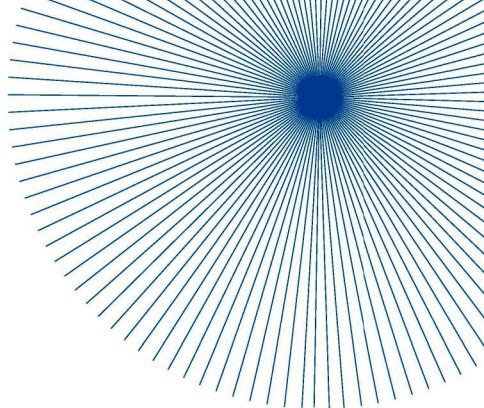


Orchestralement parlant, les symphonies descriptives révèlent ainsi des sources d'inspiration de plus en plus éclectiques. La « Descente de Junon » (acte 1) avec ses zébrures fulgurantes des violons sur deux octaves, le prélude « très vite » et le « Bruit très fort » de l'acte 4, tout imprégnés de l'énergie des symphonistes de Mannheim, le « Tonnerre et Embrasement du bûcher » à l'acte suivant, dont le bouillonnement orchestral contraste avec le magistral déploiement harmonique - irisé et évanescents - de la « Descente de Jupiter et de la Cour céleste », sont autant de réussites évidentes. Dauvergne y combine l'ancienne théorie de l'imitation et une tentative de peinture psychologique des situations théâtrales pour rendre touchante une tragédie pourtant aride. Le plein accomplissement de cette démarche s'incarne surtout dans la Marche « gravement et tristement » qui ouvre le cinquième acte, « une de ces productions transcendantes que le sentiment seul peut inspirer, et dont l'éloge peut être bien mieux senti qu'exprimé. Il est peu de choses à comparer au pathétique de ce morceau, qui peut être considéré comme un tableau pour l'âme de la plus grande expression et de la plus originale. » Cette expérimentation orchestrale trouve plus encore à s'enhardir dans l'accompagnement des airs et des récitatifs: Dauvergne semble atteindre par endroit l'ultime développement possible de l'esthétique pratiquée en France depuis le début du siècle. Portant à bout de bras l'héritage de Campra, Destouches ou Rameau, le compositeur habille la ligne vocale d'un tissu orchestral dense, dont la complexité harmonique et la variété rythmique soutiennent la déclamation avec emphase. Mais, contrairement à la rutilance décorative de certains accompagnements dont Rameau surcharge ses derniers ouvrages, ceux de Dauvergne se veulent beaucoup plus dramatiques. Au point, d'ailleurs, que certains critiques furent déconcertés par ce « récitatif continu, monotone et glaçant. » « Mâle », « sombre », « noble »: tels étaient pourtant les épithètes les plus fréquemment employés pour décrire cette musique. Avec Hercule mourant, Dauvergne était parvenu à un style «du plus pathétique». Il participait ainsi, à sa manière, à cette quête du «sublime» auxquels tous les artistes et penseurs de la seconde moitié du XVIII^e siècle aspiraient. Ce sublime, dont l'Encyclopédie prétendait qu'il peignait «la vérité, mais en un sujet noble [...], avec une certaine force de discours propre à éléver et à ravir l'âme, et qui provient ou de la grandeur de la pensée et de la noblesse du sentiment, ou du tour harmonieux, vif et animé de l'expression. » Pour autant, la modernité du style de Dauvergne s'incarnait dans une forme qui paraissait de plus en plus désuète: Hercule mourant apparaît ainsi comme l'un des derniers hommages rendu à la grande tradition française de la tragédie lyrique héritée de Lully.

D'après Benoît Dratwicki, Antoine Dauvergne (1713-1797),
une carrière tourmentée dans la France musicale des Lumières.
Avec l'aimable autorisation des Éditions Mardaga



SYNOPSIS



Hercule

Déjanire, épouse d'hercule

Hilus, fils d'hercule et de déjanire

Philoctète, compagnon d'hercule

Iole, princesse captive

Lichas, esclave d'hercule

Dircé, confidente de déjanire

Jupiter

Junon

La jalouse

Thessaliens, captifs, combattants dans les jeux olympiques, prêtres de jupiter, femmes suivantes de déjanire,

Guerriers compagnons d'hercule, divinités célestes.

ACTE I - Le théâtre représente le palais d'Hercule

Déjanire, exilée de la cour de son père, s'est réfugiée en Thessalie. C'est là qu'elle attend le retour d'Hercule. L'espérance de le revoir est mêlée de craintes mortelles. Hilus, son fils qu'elle a envoyé au-devant d'Alcide, vient lui annoncer le retour de ce héros. Parmi les captifs qui le devancent se trouve Iole, une jeune inconnue dont ce prince est épris. Le peuple vient féliciter Déjanire. Mais pendant cette fête, Junon, voyant la joie des Héraclides, descend du ciel pour la troubler. Elle est suivie par la Jalouse : Junon l'excite à servir sa haine.

ACTE II - Le théâtre représente les jardins de ce même palais

Iole est surprise d'aimer l'esclavage et d'y oublier ses malheurs. Hilus vient lui apprendre qu'on a pénétré le secret de sa naissance, qu'il n'est plus temps de la cacher. Il laisse éclater son amour pour elle ; mais peut-être aimer le fils de celui qui, dans un combat, vient d'immoler son père ? Un obstacle plus grand encore au bonheur d'Hilus est l'amour d'Hercule pour Iole ; et c'est elle-même qui l'en instruit. Elle ajoute qu'Alcide vient la chercher afin de l'épouser et compte répudier Déjanire. Les deux amants se séparent accablés de douleur. Déjanire est enchantée des honneurs qu'Alcide lui fait rendre et qui forment une splendide fête. Iole se présente à son tour. Déjanire, qui ne soupçonne point en elle une rivale, la reçoit avec bonté. La jeune captive la conjure en vain de permettre qu'elle s'éloigne. Déjanire s'y oppose ; mais à peine Iole s'est-elle retirée, que Dircé, confidente de Déjanire que la Furie a prise pour organe, met le désespoir dans l'âme de cette tendre épouse, en lui annonçant qu'Alcide est infidèle et que la captive qu'elle retient est la rivale qu'il lui préfère. Déjanire, hors d'elle-même, cède au conseil que Dircé lui donne, d'employer, pour ramener Alcide, le philtre amoureux que lui a laissé le centaure Nessus en mourant.

ACTE III - Le théâtre change et représente les voisinages du mont Olympe

Hercule institue des jeux en action de grâce à Jupiter. Hilus vient le trouver et lui présente, avec les vœux de Déjanire, une robe qu'elle lui envoie et qui est arrosée du sang de Nessus. La scène est interrompue par les jeux qu'on vient célébrer. Hilus a peint vivement à Hercule la tendresse de Déjanire, et l'impatience où elle est de le revoir. Touché par tant de soins et poussé à la tendresse conjugale par son ami Philoctète, Hercule se résout à renoncer à Iole et à la céder à son fils. Il va terminer la célébration des jeux olympiques par un sacrifice à Jupiter et se revêtir, pour cette cérémonie auguste, de la robe que vient de lui envoyer Déjanire.

ACTE IV - Le théâtre représente le vestibule du temple de Jupiter à Trachine

Déjanire entre éperdue dans le temple. Elle a vu s'enflammer et s'exhaler dans l'air le reste du sang dont la robe fatale est arrosée. Ce présage est confirmé par le triomphe de la Furie qui traverse les airs sur un dragon en annonçant le danger qui menace les jours d'Hercule. Déjanire appelle Jupiter au secours de son fils. Le temple s'ouvre ; les prêtres paraissent ; les femmes de Déjanire accourent à ses cris. Au moment du sacrifice, le tonnerre gronde ; le temple est ébranlé ; les prêtres y rentrent en foule et ferment l'entrée à Déjanire. Seule, errante sur le vestibule, elle voit arriver Hilus au désespoir, qui lui reproche son crime. Déjanire sort, résolue à prévenir, par sa mort, celle de son époux.

ACTE V - Le théâtre représente le sommet du Mont Céta

On voit les compagnons d'Hercule errants et consternés, autour d'un bûcher qu'ils viennent d'élever et sur lequel se traîne le héros épuisé de douleur. Il demande la mort à Philoctète, son ami, qui l'encourage plutôt à souffrir la vie. Hercule se croit empoisonné par la trahison volontaire de Déjanire. Hilus vient justifier sa mère et, à l'instant, les femmes de Déjanire, Iole à leur tête, viennent apprendre à Hercule que son épouse s'est donné la mort. Hercule fait un effort sur lui-même, et emploie ses derniers moments à unir son fils avec Iole. Il conjure ses compagnons, de finir ses tourments. Il tombe sur son bûcher, il se relève encore et exige de son fils le serment d'accomplir sa volonté dernière. Hilus jure sans balancer. Son père lui demande alors d'allumer le feu qui mettra fin à son tourment. Mais, tandis qu'Hilus hésite, la foudre tombe et embrase le bûcher. Hercule se précipite dans les flammes en rendant grâce à Jupiter son père et, dans l'instant, il paraît consumé. Alors Jupiter descend des cieux environné de la cour céleste. Le bûcher se change en un char où Hercule paraît triomphant, et qui l'élève jusqu'au pied du trône de son père, où il se place au rang des dieux.



VÉRONIQUE GEN SOPRANO • DÉJANIRE

Véronique Gens compte aujourd'hui parmi les interprètes mozartiennes les plus renommées sur la scène internationale après avoir longtemps dominé la scène baroque. Son triomphe dans le rôle de Donna Elvira (*Don Giovanni*) au Festival d'Aix-en-Provence, dans la production de Claudio Abbado/Peter Brook, l'a amenée à se produire notamment sur les plus grandes scènes européennes. Elle a également collaboré avec les plus grands orchestres tels que l'Orchestre Philharmonique de Berlin, l'Ensemble Balthasar-Neumann, le Freiburger Barockorchester, the Age of Enlightenment, l'Orchestre National de France, l'Orchestre de Paris, la Santa Cecilia de Rome, l'Orchestre de l'Opéra National de Lyon, le Boston Symphony Orchestra, Les Arts Florissants, le Mahler Chamber Orchestra, Les Talens Lyriques sous la direction de chefs d'orchestre tels que Claudio Abbado, Charles Dutoit, Frans Brüggen, Louis Langrée, William Christie, Marc Minkowski, Myung-Whun Chung, Ivor Bolton, Jean-Claude Malgoire, Jean-Claude Casadesus, Daniel Harding, Christophe Rousset, Trevor Pinnock, Sir Neville Marriner, Marek Janowski, Thomas Hengelbrock et Serge Baudo. Au cours de sa carrière, on a pu l'entendre dans *Don Giovanni* à Barcelone, Madrid, Glyndebourne, Munich et Vienne, *La Clemenza di Tito* à Dresde et Barcelone, en tournée en France dans *Agrippina*, *Così fan tutte* à Tokyo, *La Calisto* à Munich, Paris et Londres, *Pelléas et Mélisande* au Deutsche Oper de Berlin, *Alceste* de Lully à Paris, *Alceste* de Gluck au Festival International d'Aix-en-Provence, *La Finta Giardiniera* au Festival de Salzbourg, *Il Barbero di buon Cuore* de Martin y Soler au Teatro Real de Madrid, *Castor et Pollux* de Rameau au Nederlandse Opera d'Amsterdam, *Iphigénie en Aulide* à La Monnaie de Bruxelles, *Iphigénie en Tauride* au Theater an der Wien, *Niobe* au Covent Garden de Londres et au Luxembourg, etc. Elle s'est également produite dans de nombreux concerts et récitals à Amsterdam, Dresde, Copenhague, Paris, Luxembourg, Lille, Salzbourg, Lisbonne, New York, au Wigmore Hall de Londres, Festival de Tanglewood, etc. Récemment, Véronique Gens a chanté *La Veuve joyeuse* à Lyon (disponible en DVD), le rôle d'Alice (*Falstaff*) à Baden-Baden et Nantes et Eva (*Meistersinger von Nürnberg*) au Liceo de Barcelone. Ses futurs engagements comprennent notamment : *Don Giovanni* à Vienne, Londres et Paris, *Così fan tutte* à Baden-Baden, *Iphigénie en Aulide* à Amsterdam, *Il Barbero di buon Cuore* à Barcelone, *Alceste* et *Così fan tutte* à Vienne, *Falstaff* à Munich, *La Clemenza di Tito* à Bruxelles et Vienne, *Dialogues des Carmélites* au Théâtre des Champs-Élysées, *Der Freischütz* au Staatsoper Berlin, ainsi que des nombreux concerts et récitals. Élu «Artiste Lyrique de l'Année 1999» aux Victoires de la Musique, Véronique Gens a réalisé plus de 70 enregistrements, dont de nombreux ont été récompensés par des prix internationaux, parmi lesquels «Airs de Mozart» (Ivor Bolton-Diapason d'or), «Cantates de Haendel», «Mélodies Françaises» (Choc de la musique), la Cantate Alyssa de Ravel (Michel Plasson-EMI), *Les Nuits d'Été et Mort de Cléopâtre* (Louis Langrée-EMI), *Don Giovanni* (Daniel Harding-EMI), *Le Nozze di Figaro* et *Così fan tutte* (René Jacob-Harmonia Mundi), *L'Orfeo de Monteverdi* (Emmanuelle Haïm-EMI), *Santissima Trinità de Scarlatti* (Fabio Biondi-EMI), *Agrippina* (Dynamic) et *King Arthur* (Cilossa) et Chants d'Auvergne de Canteloube (Jean-Claude Casadesus et Serge Baudo-Naxos), «Tragédiennes» et «Tragédiennes 2» (Christophe Rousset-EMI), ainsi que la *Messe en ut mineur* de Mozart (Louis Langrée-EMI). Un nouveau volume d'airs français est prévu pour 2011. En 2006, elle est nommée Chevalier des Arts et des Lettres et elle vient d'être promue Chevalier dans l'Ordre de la Légion d'Honneur en Janvier 2011.



EMILIANO GONZALEZ TORO

TÉNOR • HILUS

Le ténor Emiliano Gonzalez Toro poursuit en 2011-2012 une carrière internationale. Ainsi, il interprète Aquilio dans *Farnace* à Oldenburg, Ambronay, Lausanne, au Théâtre des Champs-Élysées puis à l'Opéra du Rhin (Strasbourg et Mulhouse) ; il est à l'affiche d'*Alcina* avec les Musiciens du Louvre à Cracovie (rôle d'*Oronte*) ; enfin, il chante avec l'Arpeggiata à Innsbrück (*Paride*) et au Festival d'Utrecht (*Vespro della Beata Vergine*), au Festival de Mechelen avec le Chœur de Chambre de Namur, et à Milan avec l'Ensemble Baroque de Limoges. On retiendra aussi parmi les points forts de cette saison le rôle d'*Arnalta* dans *Le Couronnement de Poppée* à l'Opéra de Lille et à l'Opéra de Dijon, *Memento Mori* avec les *Cris de Paris à Paris* (Bouffes du Nord), Besançon et Dijon, *Fairy Queen* avec le Concert Spirituel à la Salle Pleyel ou encore, avec les Talens Lyriques, *Hercule Mourant de Dauvergne* à l'Opéra royal de Versailles et le rôle-titre de *Platée* en version concert à la Cité de la Musique. Né à Genève de parents chiliens, et bercé par la culture latino-américaine, Emiliano Gonzalez Toro intègre très tôt la maîtrise du Conservatoire populaire de Genève «les Pueri» avec lesquels il fait ses premiers pas sur la scène du Grand-Théâtre. Après des études de hautbois aux conservatoires de Genève et Lausanne (il obtient un premier prix avec félicitations du jury), il se consacre pleinement au chant en étudiant d'abord avec Marga Liskutin à Genève, Anthony Rolfe-Johnson à Londres, puis avec Ruben Amoretti à Neuchâtel. Il s'est également perfectionné auprès de Christiane Stutzmann à Nancy. Il débute sous la direction de Michel Corboz, à l'ensemble vocal de Lausanne dans des œuvres telles que le Requiem de Mozart, les Messes de Haydn, le Messie de Haendel, les Vêpres de Monteverdi, la Messe en Si et l'Oratorio de Noël de Bach ainsi que les Passions. Cela lui a valu d'être invité dans plusieurs festivals comme La Chaise-Dieu, Noirlac, Beaune, Utrecht, Ambronay, Granada, les Folles Journées de Nantes et Lisbonne. Son parcours l'amène à collaborer avec des chefs tels que William Christie, John Duxbury, Laurent Gay, Laurent Gendre, Stephan Macleod, Jean-Claude Malgoire, Christina Pluhar, René Jacobs, Stefano Molardi, Jan Willem de Vriend, Giovanni Antonini, Luca Pianca, Alessandro de Marchi, Emmanuelle Haïm, Pinchas Steinberg, Bernard Tétu, Raphaël Pichon, Gabriel Garrido ou encore Emmanuel Joel-Hornak. Ses dernières saisons auront été marquées entre autres par le rôle de *Tisiphone* dans Hippolyte et Aricie au Capitole de Toulouse (où il a été également à l'affiche de Carmen et Salomé), Le Couronnement de Poppée à Oslo, où il a chanté Arnalta, La Pécherole à Lausanne et le rôle-titre de Platée à l'Opéra du Rhin avec les Talens Lyriques, une série de concerts avec l'Arpeggiata de Christina Pluhar ou encore Les Saisons de Haydn au Théâtre des Champs-Élysées et à Orléans. Il se produit régulièrement à travers le monde, que ce soit en Suisse (La Fille de Mme Angot à l'Opéra de Lausanne), aux États-Unis (le rôle-titre du Magnifique de Grétry à Washington, New York et en Virginie), en Allemagne (les rôles de Melindo, Ancrocco, Ergauro dans Il Paride di Bontempi dirigé par Christina Pluhar à Potsdam; La Passion selon St Jean de Bach à Francfort), en Pologne (la Messe en Si de Bach par les Musiciens du Louvre et Marc Minkowski à Cracovie) ou à Athènes et Beaune dans le rôle du Grand Prêtre d'Idoménée avec le Cercle de l'Harmonie). On compte dans sa discographie Les Vêpres de Monteverdi avec l'Ensemble Orlando Fribourg, et également avec l'Arpeggiata et Christina Pluhar; La Capricciosa Coretta, Il Tutore Burlato (Martin y Soler), Roland (Lully) et Il Califfo di Bagdad (M. Garcia) avec Les Talens Lyriques; Les Grands Motets de Lully avec Le Concert Spirituel; les Pièces pour orgue et voix de César Frank avec les Solistes de Lyon; Farnace (rôle d'Aquilo) avec I Barrochisti (dir D. Fasolis) et, avec l'ensemble Pygmalion, les Messes brèves de Bach BWV 234-235 et BWV 233-236.



ANDREW FOSTER-WILLIAMS

BARYTON-BASSE • HERCULE

Andrew Foster-Williams poursuit ses études à la Royal Academy of Music, institution dont il est aujourd'hui membre. Il fait des débuts remarqués aux États-Unis, avec le Washington National Opera, en incarnant Leone dans *Tamerlano* de Haendel. Parmi les différents rôles qu'il interprète, citons, entre autres, Loprello dans *Don Giovanni*, Colline dans *La Bohème*, Alidoro dans *La Cenerentola*, les rôles titres de *Fidelio*, *La Flûte enchantée*, *La Clémence de Titus*, *The Rake's Progress* ou *Pelléas et Mélisande*. Le répertoire d'Andrew Foster-Williams en concert inclut notamment *Les Saisons*, *Les Sept Dernières Paroles du Christ* en croix et *La Création* de Haydn, les Passions selon Saint-Mathieu et selon Saint-Jean de Bach, *L'Allegro*, *Il Penseroso ed il Moderato* de Haendel ou encore *Le Messie*, ouvrage qu'il a enregistré avec le Britten Sinfonia et Stephen Layton. Il se produit régulièrement au Mostly Mozart Festival de Londres; en 2005, il est invité pour la première fois au Mostly Mozart Festival de New York pour *L'Allegro* avec Nicholas McGegan. S'ensuivent d'autres engagements aux États-Unis, avec le Cleveland Symphony Orchestra, le Milwaukee Symphony Orchestra et le Philharmonia Baroque Orchestra de San Francisco. Parmi ses projets actuels et à venir : *Le Messie* avec le New York Philharmonic, *Les Saisons* avec le London Symphonic Orchestra et Sir Colin Davis, Elias de Mendelssohn avec le Deutsches Symphonie Orchester Berlin, Pulcinella de Stravinsky avec l'Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo et Yakov Kreizberg, *Les Contes d'Hoffmann* à Moscou, Dardanus à l'Opéra de Lille, Jephtha avec l'Opéra National de Bordeaux et *The Fairy Queen* de Purcell avec William Christie.



EDWIN CROSSLEY-MERCER **BARYTON • PHILOCTÈTE**

Après le Conservatoire de Clermont-Ferrand puis le Centre de musique baroque de Versailles, Edwin Crossley-Mercer intègre la Hochschule für Musik «Hanns Eisler» de Berlin. Il est lauréat de la fondation HSBC à l'Académie du Festival d'Aix-en-Provence, remporte le premier prix de chant du Concours International Nadia et Lili Boulanger à Paris en 2007 et le troisième prix au concours lyrique international Vibrarte en 2008. Après Roméo et Juliette et Eugène Onéguine, il chante Papagno au Théâtre de Francfort, Harlekin dans Ariadne auf Naxos puis le rôle-titre de Don Giovanni à Berlin en 2006. La même année, au Berliner Staatsoper Unter den Linden, il est Kilian dans Der Freischütz puis un juriste et un étudiant dans Doktor Faust de Busoni sous la direction de Daniel Barenboïm. 2008 voit ses débuts au Festival d'Aix-en-Provence, en Guglielmo dans Così fan tutte avec Christophe Rousset. Il est ensuite Der Herold dans L'Amour des trois oranges et chante dans Un Requiem Allemand avec le cheur d'Auvergne puis avec Accentus. Il est le comte Almaviva dans la création de L'Amour Coupable d'après Beaumarchais à l'Opéra de Rouen en 2010. Interprète du répertoire baroque sous la direction de Christophe Rousset (Persée de Lully), Martin Gester (Passion selon Saint-Jean de Bach), Gérard Lesne, Patrick Cohën-Akenine, Frédéric Desenclos et Olivier Schneebeli, il se produit dans diverses villes européennes. On le retrouve également au DNO d'Amsterdam (Albert dans La Juive), à l'Opéra-Comique de Paris (Claudio dans Béatrice et Bénédict), au Komische Oper de Berlin (Schaunard dans La Bohème) et prochainement au Grand-Théâtre de Luxembourg en Moralès dans Carmen ainsi qu'à l'Opéra de Paris en Harlekin puis en Vicomte Cascada dans La Veuve Joyeuse. Il interprète cette saison Florestan dans Amadis à l'Opéra d'Avignon et à l'Opéra de Massy. C'est sous la direction d'Olivier Schneebeli qu'il enregistre Les Motets de Charpentier et des airs et scènes d'opéras de Lully pour le label K617. Également récitaliste, il collabore régulièrement avec de nombreux pianistes; cette saison, il est à Aix-en-Provence, à l'Opéra de Lille et au Musée d'Orsay avec Semjon Skigin. Il donne des récitals à l'Auditorium du Louvre, au Festival de Pâques de Deauville, à l'Opéra de Lille, en Allemagne aux Mecklenburgische Festspiele et en Chine avec l'Académie du Festival d'Aix-en-Provence.

JAËL AZZARETTI **SOPRANO • DIRCÉ UNE THESSALIENNE • UNE CAPTIVE**

Voir page 25

ROMAIN CHAMPION **TÉNOR • UN THESSALIEN • LE GRAND-PRÊTRE DE JUPITER**

C'est après une école de comédie musicale puis une formation «classique», conservatoire et faculté de musicologie, qu'il participe à la douzième Académie Européenne d'Ambronay, dirigée en 2005 par William Christie. Puis sa jeune carrière soliste le mène sur les grandes scènes, Opéra-Comique de Paris, Opéras de Massy, Aix-en-Provence, Luxembourg, San Sebastián ou dans les grands festivals: Bremen, Rheingau, Utrecht, Folles journées de Nantes, Automne musical du Château de Versailles, Festival baroque de Pontoise... Sur scène ou au disque il est Atys de Lully avec Hugo Reyne (Choc Classica-5/5 Diapason-disque de Diamant Opéra magazine), Lucano dans L'Incoronazione di Poppea de Monteverdi et Amida dans L'Ormindo de Cavalli avec Jérôme Correas, Philémon dans Philemon & Baucis de Haydn avec Les Musiciens du Louvre. Il est ténor solo dans les Vêpres opus 37 de Rachmaninov, dans les Membræ Jesu nostri de Buxtehude avec Laurence Equilbey, dans le Dixit Dominus de Haendel avec Café Zimmerman... La saison 2011/2012 verra sa première collaboration avec Christophe Rousset et les Talens Lyriques. Romain Champion apparaît dans une quinzaine d'enregistrements: Outre Atys de Lully et les Vêpres de Rachmaninov, il apparaît dans Cadmus & Hermione de Lully avec Vincent Dumestre, dans le Ballet des Arts de Lully avec Hugo Reyne ou bien encore dans la Missa Assumpta est Maria de Charpentier avec Hervé Niquet.

ALAIN BUET **BARYTON • LA JALOUSIE • JUPITER**

Voir page 26

JENNIFER BORGHI **MEZZO-SOPRANO • JUNON**

Voir page 47

LES CHANTRES DU CENTRE DE MUSIQUE BAROQUE DE VERSAILLES

Voir page 29

SOPRANOS

Marie Albert
Marie Favier
Béatrice Gobin
Marine Lafdal-Franc
Magali Lange
Caroline Villain

HAUTES-CONTRE

Paul Figuier
Sébastien Monti
Raphael Pongy
Benoît Porcherot
Florian Ranc

TÉNORS

Clément Buonomo
Martin Candela
Jozsef Gal
François Joron
Damien Roquetty

BASSES

Pierre Beller
Renaud Bres
Vlad Crosman
Emmanuel Hasler
Adrien Poupin
François Renou



CHRISTOPHE ROUSSET

DIRECTION

C'est en grandissant à Aix-en-Provence, où il assiste aux répétitions du festival d'Art Lyrique, que Christophe Rousset développe une passion pour l'esthétique baroque et pour l'opéra. Dès l'âge de treize ans, il décide d'assouvir son goût prononcé pour la découverte du passé par le biais de la musique en étudiant le clavecin à La Schola Cantorum de Paris avec Huguette Dreyfus, puis au Conservatoire Royal de la Haye dans la classe de Bob van Asperen. À 22 ans, il remporte premier prix ainsi que le prix du public du septième concours de clavecin de Bruges (1983). Alors qu'il est remarqué par la presse internationale et les maisons de disques comme claveciniste, Christophe Rousset débute sa carrière de chef, avec Les Arts Florissants d'abord, puis Il Seminario Musicale ensuite, avant de fonder son propre ensemble, Les Talens Lyriques, en 1991. Aujourd'hui, il est invité à diriger dans les festivals, opéras et salles de concert du monde entier (De Nederlandse Opera, Théâtre des Champs-Élysées, Teatro Real de Madrid, Carnegie Hall, Festival d'Aix-en-Provence, Theater und der Wien, Opéra Royal de Versailles, Théâtre Royal de la Monnaie de Bruxelles, etc.). Sa discographie à la tête des Talens Lyriques est quant à elle considérable, et il a remporté de grands succès avec, entre autres, la bande-son du film Farinelli (Avuidis), Mitridate de Mozart (Decca), Persée et Roland de Lully (Astrée, Ambroisie) ou Tragédie en Véronique Gens (Virgin classics). En tant que claveciniste, Christophe Rousset a enregistré plusieurs intégrales d'œuvres pour clavecin (François Couperin, Jean-Philippe Rameau, Jean-Henri d'Anglebert et Antoine Forqueray); il a également consacré plusieurs disques aux pièces de Jean-Sébastien Bach (Partitas, Variations Goldberg, Suites Françaises, Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann...) ainsi que, dernièrement, trois albums distincts dédiés à Pancrace Royer, Jean-Philippe Rameau et Johann Jakob Froberger. Deux très récents albums : Suites de Louis Couperin et Fantasy de Johann-Sebastian Bach ont tous deux été distinguées par la presse. Mû par une véritable volonté de transmettre, le chef se consacre à la recherche musicale au travers des éditions critiques et des monographies (il a notamment publié, en 2007, celle de Rameau chez Actes Sud), mais aussi à la formation de jeunes musiciens (il a enseigné le clavecin et la musique de chambre à l'Accademia Musicale Chigiana de Sienne après avoir été professeur au CNSMD de Paris). Il collabore également régulièrement avec des structures d'insertion professionnelle. Christophe Rousset est Officier des Arts et Lettres et Chevalier dans l'Ordre national du Mérite.

LES TALENS LYRIQUES

Les Talens Lyriques est un ensemble de musique vocale et instrumentale créé en 1991 par Christophe Rousset. Son nom, choisi en référence au sous-titre d'un opéra de Rameau, Les Fêtes d'Hébé (1739), témoigne de l'attrait du chef pour l'Europe musicale des XVII^e et XVIII^e siècles, qu'il contribue à faire revivre avec bonheur dans une démarche alliant la (re)découverte de partitions et de compositeurs méconnus ou oubliés (Antigona de Traetta, Armida Abbandonata de Jommelli, La Grotta di Trofonio de Salieri, Bauci e Filemone de Gluck) à l'interprétation des grands chefs-d'œuvre du répertoire (Alcina de Haendel ou Die Entfürung aus dem Serail de Mozart) - le tout sur instruments d'époque. Si la création des Talens Lyriques représente l'aboutissement d'une passion pour l'art lyrique et qu'une attention particulière est ainsi naturellement portée à l'opéra, l'ensemble explore également d'autres formes musicales françaises de la même époque (motet, madrigal, cantate air de cour) ainsi que le répertoire sacré (Oratorios, Stabat Mater, Leçons de Ténèbres, Litanies, Passions). Ses diverses collaborations avec des metteurs en scène tels que Pierre Audi, Jean-Pierre Vincent, Lindsay Kemp, Eric Vigner, Jérôme Deschamps et Macha Makeïff, Marcial di Fonzo Bo, Nicolas Joël et plus récemment Krzysztof Warlikowski, Zhang Huan, Mariame Clément ou David McVicar répondent pour leur part au désir de Christophe Rousset de lier l'approche scénique à l'interprétation musicale, indissociables selon lui. Les Talens Lyriques se produisent régulièrement sur les plus grandes scènes de France, d'Europe et des États-Unis, notamment au Théâtre des Champs-Élysées (Giulio Cesare, Ariodante, Semele, La Calisto), à l'Opéra de Lausanne (La Didone, La Capricciosa corretta, Roland, La Grotta di Trofonio), au Théâtre du Capitole (Temistocle, L'Incoronazione di Poppea), au Théâtre du Châtelet (Mitridate), à l'Opéra-Comique (Zoroastre), à la Salle Pleyel, à l'Opéra Royal de Versailles, au Nederlandse Opera (Poppea, Alcina, Tamerlano, Zoroastre, Castor et Pollux), au Theater an der Wien (Ariodante, Partenope), au Concertgebouw d'Amsterdam, au Barbican Centre, ou encore au Carnegie Hall. En 2011/2012, ils se produisent notamment à la Monnaie de Bruxelles (Médée de Cherubini), à l'Opéra de Dijon (Cosi fan tutte), au Capitole de Toulouse (Les Indes galantes de Rameau), et en tournée européenne (Santa Cecilia à Rome, Bozar Bruxelles, Arsenal de Metz, Stockholm Festival...) Leur discographie comprend de grands succès gravés chez Decca, Fnac Music, Auvidis, Naïve, Ambroisie ou Virgin Classics. Depuis 2007, l'ensemble s'emploie également à faire découvrir la musique baroque aux jeunes générations au travers de résidences et d'ateliers pédagogiques réalisés dans les collèges parisiens.

VIOLONS

Gilone Gaubert-Jacques
Giorgia Simbula
Karine Crocquenoy
Catherine Ambach
Yannis Roger
Charlotte Grattard
Marie-Hélène Landreau
Karine Gillette
Anne Millischer

ALTOS

Laurent Gaspar
Delphine Grimbert
Sarah Brayer-Leschiera
Lucia Peralta
Marta Paramo
Céline Cavagnac

VIOLONCELLES

Emmanuel Jacques*
Isabelle Saint-Yves
Ariane Lallemand

CONTREBASSE

Luc Devanne

FLÛTES

Jocelyn Daubigney
Stefanie Troffaes

HAUTBOYS

Molly Marsh
Pedro Castro

BASSONS

Catherine Pépin
Alexandre Salles

CORS

Lionel Renoux
Serge Desautels

TROMPETTES

Philippe Genestier
Jérôme Princé

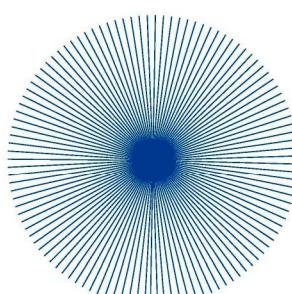
TIMBALES

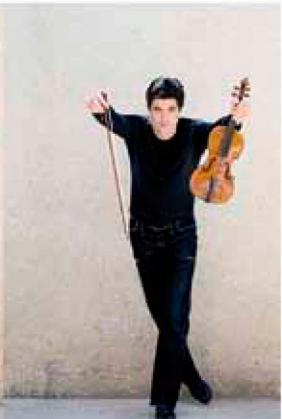
Aline Potin

CLAVECIN

Stéphane Fuget*
clavecin et direction
Christophe Rousset

*continuo





AMADIS DE GAULE

Jean-Chrétien Bach (1735-1782)

Tragédie lyrique en 3 actes de **Jean-Chrétien Bach**.
Livre d'**Alphonse de Vismes** d'après **Philippe Quinault**,
créée à l'académie royale de musique le 15 décembre 1779

Samedi 10 et lundi 12 Décembre 2011 - 20h

Opéra Royal

Durée : 3h entracte inclus

Direction musicale **Jérémie Rhorer**

Mise en scène **Marcel Bozonnet**

Chorégraphie **Natalie van Parys**

Amadis **Philippe Do**

Oriane Hélène Guillette

Arcabonne **Allyson McHardy**

Arcalaüs **Franco Pomponi**

Urgande, 1^{er} Coryphée **Julie Fuchs**

La Haine, L'Ombre d'Arden Canil **Peter Martinčič***

Soprano solo **Ana Dežman***

Ténor solo **Martin Sušnik ***

Compagnie Les Cavatines

Les Pages et les Chantres du Centre de musique baroque
de Versailles

Le Cercle de l'Harmonie

Décors **Antoine Fontaine**

Costumes **Renato Bianchi**

Lumières **Dominique Bruguière**

Assistant musical **Atsushi Sakaï**

Assistante mise en scène **Tami Troman**

Assistante costumes **Sylvie Lombart**

Assistant lumières **François Thouret**

* Solistes du chœur du SNG Opera in balet Ljubljana

opéra
Comique

CMBV
Centre de musique
baroque de Versailles



Production exécutive: Opéra Comique.

Coproduction: Château de Versailles Spectacles / CMBV / Palazzetto Bru Zane - Centre de musique romantique française / SNG Opera in balet, Ljubljana.

Co-réalisation: Château de Versailles Spectacles / Palazzetto Bru Zane - Centre de musique romantique française.



Créé en 1779 et jamais repris depuis lors en France, Amadis de Gaule est l'unique ouvrage français d'un membre de la famille Bach formé à l'école italienne, très actif dans la vie musicale londonienne depuis 1762 et en contact constant avec la cour de Mannheim, foyer de la symphonie. Cette figure européenne s'avère ainsi un héritier de Haendel autant qu'un précurseur de Mozart.

Revu par l'esprit des Lumières, le destin du paladin Amadis prend des couleurs préromantiques. Ce modèle de fidélité amoureuse et de courage chevaleresque découvre qu'éveiller l'humanité dans des coeurs dominés par la haine ou la résignation est plus glorieux que vaincre la vengeance aveugle dans le fracas des armes. Instruments anciens, toiles peintes, jeu dramatique et chorégraphie historiquement informés vont contribuer à cette redécouverte majeure de notre répertoire par Marcel Bozonnet et Jérémie Rhorer à la tête du Cercle de l'Harmonie.

AMADIS DE GAULE

Au printemps 1778, le public parisien était en pleine effervescence. À la tête de l' Académie royale de Musique, le nouveau directeur, Anne-P.-J. Devismes du Valgay, tentait comme il le pouvait de concilier ses abonnés partagés entre les inconditionnels du nouveau drame musical imaginé par Gluck et les tenants du grand opéra italien. Dès la création de son Iphigénie en 1774, Gluck avait su s'imposer à Paris ; l'arrivée de Piccini en 1776 vint modifier la donne. Dès lors il y eut d'un côté les Gluckistes, de l'autre les Piccinistes - les partisans des Français étaient plus rares. Pour tenter d'y voir plus clair, on imagina d'abord de confronter les deux musiciens en leur demandant de traiter un même sujet, celui de Roland que Quinault et Lully avaient jadis porté à la scène avec succès. Gluck refusa le jeu et composa son Armide, également inspiré de Quinault : l'œuvre fut créée en septembre 1777 et sa réussite conforta les Gluckistes. Quant au Roland de Piccini, il aboutit en janvier 1778 et obtint lui aussi un succès considérable. Les deux partis étaient à égalité. Marmontel réussit alors convaincre les deux compositeurs de se prêter à la joute musicale qu'il avait imaginé auparavant, en leur proposant cette fois de travailler sur le beau thème d'Iphigénie en Tauride. La tragédie lyrique de Gluck fut achevée en mai 1779, mais celle de Piccini ne parut que plus tard, en janvier 1781, une fois Gluck retourné à Vienne.

En pleine querelle donc, Devismes eut l'idée qu'un troisième larron pourrait calmer cette vaine (mais féconde) rivalité esthétique : il fit le choix, dès sa prise de fonction à l'Académie, de Johann Christian Bach (1735-1782) dont les opéras italiens triomphaient à Londres depuis une quinzaine d'années. Il était persuadé que le public parisien accueillerait favorablement ce choix, les amateurs connaissant fort bien le musicien par les sonates, symphonies et concertos qu'il avait publiés à Paris depuis le milieu des années 1760. Devismes n'eut guère de difficulté à persuader le compositeur en assortissant sa commande d'une somme de 10.000 francs (à titre de comparaison, Piccini avait dû se contenter de 6.000 francs en 1776). J.-Chr. Bach exigea toutefois de pouvoir choisir lui-même le sujet de son opéra et il opta pour Amadis de Gaule, traité lui aussi un siècle auparavant par Quinault et Lully. Ce choix fut peut-être dicté par la parution annoncée d'une nouvelle traduction du fameux roman de chevalerie espagnol composé par Montalvo en 1508 : les aventures fabuleuses d'Amadis ressurgissaient ainsi grâce au comte de Tressan. Sa traduction fut imprimée au début de 1779 et obtint aussitôt un immense succès.

L'opéra de J.-Chr. Bach, l'un des quatre fils musiciens du grand Johann Sebastian, fut créé le 14 décembre 1779, mais ne réussit pas à réconcilier les adversaires. La pièce tomba dès le mois de février 1780 après sept représentations. La faute en fut imputée non point au musicien mais au librettiste. C'est en effet à son frère ainé Alphonse-Marie-Denis Devismes de Saint-Alphonse (dit de Saint-Alphonse), que Devismes avait confié le soin de remanier le livret de Quinault. Officier d'artillerie, Saint-Alphonse était lecteur de cabinet chez le prince de Condé et directeur général des fermes, mais il n'avait aucune expérience du théâtre lyrique. Aussitôt nommé, le cader lui avait pourtant confié la composition du livret des Trois âges de l'opéra mis en musique par Grétry et qui parut à la fin avril 1778. Le livret d'Amadis, remanié « sans miséricorde », fut vertement raillé par le baron Grimm qui estimait que cette « réparation [ressemblait] beaucoup à l'entreprise d'un homme qui, pour affirmer un édifice, se contenterait d'en détruire le faîte et les fondements ».

La musique de J.-Chr. Bach fut en revanche fort applaudie : on lui reconnut de « l'énergie et de la grace », on vanta la richesse de son orchestre et la constante pureté de son harmonie. On vit même en Bach « un artiste éclairé, un musicien profond, un excellent harmoniste », capable de « jolis airs » et d'agréables mouvements de danse. Quant au spectacle, il fut jugé magnifique et l'on s'émerveilla devant les « superbes décorations » et les « riches habillements ».

Jean Duron (CMBV)

SYNOPSIS

ACTE I

Dans une forêt sombre, Arcabonne qui commande d'ordinaire aux Enfers, balance entre deux sentiments contradictoires : elle aime un héros qui lui a jadis sauvé la vie, mais dont elle ignore le nom. Mais dans le même temps, elle abhore Amadis, prince des Gaules, qu'elle n'a jamais vu et qui a tué le géant Ardan Canil, son frère, à l'issue d'un combat singulier ordonné par le roi Lisuart de Grande-Bretagne ; jalouse enfin, elle ne peut supporter le lien qui unit ce jeune prince audacieux à la fille de Lisuart, la princesse Oriane qui avait une beauté éclatante. Loin de ces états d'âme, Arcalaüs, frère d'Arcabonne et d'Ardan Canil, ne songe qu'à venger le meurtre. Il convainc Arcabonne de punir Amadis. L'Enchanteresse déchaîne aussitôt les forces infernales : la Haine implacable et la Discorde, secondées d'une troupe de Démons, accourent pour l'assurer de leur soutien. À peine se sont-ils tous retirés que paraissent les amants détestés. Seuls au milieu de la forêt, ils confient leurs troubles aux arbres de la forêt : Amadis redouble de promesses de fidélité ; Oriane le rebute, le jugeant volage, l'abandonnant finalement à cette triste solitude.

On retrouve Amadis plus tard, tentant de délivrer Oriane qui entre temps avait été enlevée par Arcalaüs. Celui-ci, une massue à la main, épaulé par une troupe d'Enchanteurs affreux, lui barre l'entrée de la forteresse où il tient Oriane captive. Le combat tourne vite à l'avantage d'Amadis. Arcalaüs qui a eu le temps de se replier dans le fort, envoie contre lui une nouvelle troupe d'Enchanteurs, travestis en bergers et qui tentent d'amadouer le prince par leurs artifices. Le piège se referme sur Amadis qui croit voir Oriane parmi eux : il rend ses armes et se laisse capturer.

ACTE II

Près du tombeau d'Ardan Canil, dans les ruines du vieux palais, les captifs d'Arcalaüs se lamentent derrière les grilles de leurs cachots. Sous les sarcasmes de leurs geôliers. Arcabonne, suivie d'une troupe de Magiciennes vient préparer le sacrifice de ces prisonniers, mais la cérémonie macabre, les danses rituelles et les gémissements désespérés des condamnés sont brutalement interrompus : le tombeau d'Ardan Canil s'ouvre, laissant apparaître l'ombre du géant. Il révèle à sa sœur qu'elle va bientôt trahir ses serments anciens, lui prédistant en outre une mort certaine. Le tombeau se referme laissant Arcabonne perplexe, mais bien décidée encore à venger le meurtre. C'est alors qu'on lui amène Amadis. Prête à transpercer le prince honni de son poignard, elle se précipite sur lui et reconnaît les traits de ce héros anonyme à qui elle devait la vie. Interdite, elle ne peut alors qu'abjurer sa haine. Amadis exige la libération de tous les captifs, ce qu'Arcabonne s'empresse de promettre. Malgré l'enchantedement dont il a été victime, Amadis semble pouvoir parvenir à ses fins et à libérer sa chère Oriane.

ACTE III

Dans le cadre idyllique d'une île agréable, Arcabonne tente d'obtenir de son frère une indulgence pour Oriane et Amadis. Très vite Arcalaüs renverse pourtant la situation, le devoir de vengeance ne pouvant que l'emporter sur ce qu'il considère comme un « lâche amour ».

Oriane paraît sitôt les Enchanteurs retirés. Désespérant d'Amadis - elle ignore qu'il a été fait prisonnier -, la princesse n'a plus que les dieux à implorer pour lui venir en aide. Arcalaüs la rejoint, écoute patiemment les doutes de la jeune princesse sur la fidélité d'Amadis et, bouffi d'orgueil, se fait une joie de lui apprendre la défaite du prince des Gaules. Cynique, il la laisse près du corps du jeune Gaulois étendu sur le gazon : elle le croit mort. Effondrée, elle s'accuse d'avoir causé la mort du prince par ses confidences à Arcalaüs ; dans sa douleur extrême, elle tombe évanouie près de lui. Arcabonne et Arcalaüs se réjouissent vite de la réussite de leur entreprise diabolique. C'était sans compter sur la sage fée Urgande la Déconnue qui, au milieu des coups de tonnerre et des éclairs, entre sur scène dans un ciel lumineux. Arcalaüs s'enfuit courageusement avec ses Démons, jurant de se venger autrement. Quant à Arcabonne, elle ne peut qu'accepter sa défaite et se perce le cœur de ce poignard qu'elle réservait à Amadis. Urgande touche de sa baguette magique Amadis et Oriane qui reviennent à eux, se promettant un éternel amour.

Le prince des Gaules entreprend alors de libérer tous les prisonniers. Devant le palais d'Appolidon dont les statues s'animent, rejoints par nombre de Chevaliers et de Dames, ces prisonniers font un triomphe à Amadis et montrent leur joie en lui offrant un long divertissement dansé.

PHILIPPE DO AMADIS • TÉNOR

Né en France d'origine vietnamienne, Philippe Do fait ses débuts au sein de la troupe de l'Opéra National de Lyon.

Sa carrière le mène en France et à l'étranger : Théâtre du Châtelet et Théâtre des Champs-Élysées de Paris, Capitole de Toulouse, Teatro alla Scala de Milan, Teatro La Fenice de Venise, San Carlo de Naples, Volksoper de Vienne, Concertgebouw et Het Muziektheater d'Amsterdam, Festspielhaus de Baden-Baden, Théâtre de Lausanne, Festival dei Due Mondi di Spoleto, Auditorium di Roma, Opéra d'Etat et Théâtre National de Prague, Opera North...

Philippe Do est un interprète très apprécié pour la « beauté de son timbre de ténor lyrique, ses demi-teintes raffinées et la pureté de son style » (Alan Blyth dans Opera) et notamment pour le répertoire français, dans lequel la critique le compare souvent à Nicolaï Gedda et Georges Thill.

En juillet dernier, il a débuté à l'Opéra de Zurich comme Don José avec la Carmen de Vesselina Kasarova, rôle qu'il a aussi chanté au Sferisterio de Macerata. Récemment il s'est produit au Teatro La Fenice de Venise dans Roméo et Juliette (Roméo), au Festival Reate du Rieti dans Don Giovanni (Don Ottavio) sous la direction de Kent Nagano, Les Pêcheurs de Perles (Nadir) avec Annick Massis à Moscou, le rôle titre de Fra Diavolo de Auber au Volksoper de Vienne, Si j'étais Roi (Zéphoris) d'Adam à New Dehli, Manon (Des Grieux) à Saint-Étienne.

Ses rôles incluent également Gérald (Lakmé), Nemorino (L'Elisir d'amore), Edgardo (Lucia di Lammermoor), Faust, Sou Chong (Das Land des Lächelns), Werther, Tamino (Die Zauberflöte), Le Chevalier de la Force (Le Dialogue des Carmélites), Gonçalve (L'Heure espagnole), Pinkerton (Madama Butterfly), Rodolfo (Bohème), Rinuccio (Gianni Schicchi), Tom (The Rake's Progress), Lensky (Eugen Onegin), Alfredo (Traviata), Duca (Rigoletto), Fenton (Falstaff)... Il a participé à plusieurs créations mondiales dont Elephant Man de Laurent Petitgirard à l'Opéra d'Etat de Prague, Le Premier Cercle de Gilbert Amy et Il Canto della Pelle de Claudio Ambrosini à l'Opéra National de Lyon, Kwasi & Kwame de Jonathan Dove à l'Opéra de Rotterdam.

Il s'est produit sous la direction des chefs d'orchestre Georges Prêtre, Evgeny Svetlanov, Gennady Rozdestvensky, Maurizio Benini, Christoph Eschenbach, Jan-Latham König, Michel Plasson, Marc Minkowski, Alberto Zedda, Claus-Peter Flor, Vladimir Jurowski, David Robertson, Christopher Hogwood... En concert, il s'est produit avec l'Orchestre National de France, l'Orchestre Philharmonique de Radio-France, Les Musiciens du Louvre, l'Orchestre de Paris, le Northern Sinfonia, le Royal Philharmonic Orchestra, l'Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo, l'Orchestre de Chambre de Genève, l'Orchestre de Chambre de Lausanne, l'Orchestre de la Radio Néerlandaise, l'Orchestre de la Radio de Stuttgart.

Sa discographie comprend Le Premier Cercle de Amy (Harmonia Mundi), les Don Giovanni de Mozart et Gazzaniga (Supraphon), Trouble in Tahiti de Bernstein (Calliope), Noé de Bizet (DVD Cascavelle), Carmen de Bizet (DVD Dynamics), Mathilde de Guise by Hummel (Brilliant Classics), Marie-Magdeleine de Massenet (Cascavelle), le Requiem de Verdi (Koch), les Hyérodrames de Rigel (K617), des mélodies avec orchestre de Jean Cras (Timpani) et un récital de mélodies françaises avec Françoise Tillard (Ed. Maisonneuve & Larose).

Philippe Do est diplômé en études commerciales de l'ESSEC, et en chant du Mannes College of Music de New-York. Il a remporté plusieurs concours internationaux dont le Concours "Toti Dal Monte" en 2001. Il se perfectionne auprès de la légendaire Mirella Freni.



HÉLÈNE GUILMETTE ORIANE • SOPRANO

Diplômée en éducation musicale et en piano de l'Université Laval de Québec, la soprano Hélène Guilmette a reçu sa formation vocale auprès de Marlena Malas à New-York. Elle remporte le 2e prix du Concours International Reine Elisabeth de Belgique en 2004.

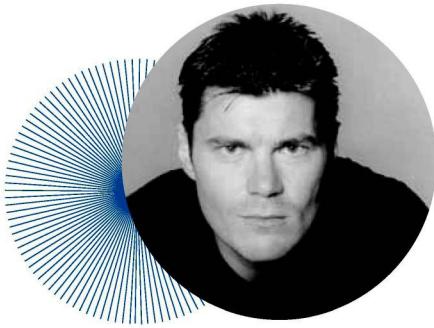
À l'opéra, elle a été Sophie (Werther) à la Monnaie de Bruxelles et à Lille, Nadia (La Veuve joyeuse) à l'Opéra comique de Paris, Pedro (Don Quichotte) à Tokyo, Frasquita (Carmen) à Avignon, Servilia (Clemenza di Tito) et Crobyle (Thaïs) à l'Opéra de Montréal. En 2007-2008, elle fait ses débuts à Bruxelles dans le rôle de Pamina (La Flûte enchantée) et dans celui de Sophie (Werther) ainsi qu'à l'Opéra National de Paris en Amour (Orphée et Eurydice) et en Mélisande (Ariane et Barbe-Bleue). Récemment, elle interprète Susanna (Le Nozze di Figaro) à l'Opéra de Lille et au Théâtre des Champs-Élysées, Sophie (Werther) à l'Opéra du Rhin, Constance (Dialogues des Carmélites) à Munich et à Nice, Mélisande (Ariane et Barbe-Bleue) au Concertgebouw d'Amsterdam et Thérèse (Les Mamelles de Tirésias) à Lyon et à l'Opéra Comique.

En compagnie d'Andreas Scholl, avec qui elle a enregistré le Duello Amoroso de Haendel (2007), elle s'est produite l'été dernier au Festival d'Istanbul, aux Schubertiades de Schwarzenberg en Autriche, ainsi que dans le Stabat Mater de Pergolesi au Théâtre des Champs-Élysées et pour le 25ème anniversaire des Violons du Roy à Québec. Sa discographie comprend également Airs chantés (2005) avec des mélodies de Poulenc, Hahn et Daunais et le Dixit Dominus /Ode for the Anniversary of Queen Anne de Haendel (2009) avec l'Academie für Alte Musik de Berlin.

Parmi ses projets : Dialogues des Carmélites (Sœur Constance) au Canadian Opera Company, Amadis de Gaule de Johann Christian Bach à l'Opéra de Ljubljana et à l'Opéra Comique, Orphée et Eurydice (Eurydice) à Angers et Nantes, Le Nozze di Figaro (Susanna) et Falstaff (Nanetta) à Montréal, Les Indes galantes (Hébé) à Toulouse, Werther (Sophie) à l'Opéra de Paris... Soulignons qu'Hélène Guilmette a reçu le soutien du Conseil des arts et des lettres du Québec, du Conseil des Arts du Canada et de la Fondation Jacqueline-Desmarais.

JULIE FUCHS URGANDE - 1^{ER} CORYPHÉE • SOPRANO

Voir page 102



FRANCO POMPONI ARCALAÜS • BARYTON

Formé à Chicago, Franco Pomponi achève ensuite ses études au Juilliard Opera Center de New York où il remporte le prestigieux De Rosa Prize.

C'est dans ce cadre et sur la scène du Lincoln Center qu'il aborde des rôles tels que Ford (Falstaff), Tarquinius (Le Viol de Lucrèce), John the Butcher (Hugh the Dover de Vaughan Williams)...

Il entame ensuite sa carrière professionnelle au Lyric Opera de Chicago, abordant les rôles de Malatesta dans Don Pasquale ou Mercutio dans Roméo et Juliette. Invité par les principales scènes d'Amérique du Nord, il se produit entre autres au Metropolitan de New York (Schauard dans La Bohème, Comte Dominik dans Arabella aux côtés de Renée Fleming, Presto dans Les Mamelles de Tirésias sous la direction de James Levine...), au New York City Opera (Escamillo dans Carmen), au Spoleto Festival de Charleston (Lescaut dans Manon Lescaut), à l'Opéra de Saint-Louis (Valentin dans Faust), à l'Opéra de Portland (les quatre Diables des Contes d'Hoffmann), à l'Opéra de la Nouvelle Orléans (Stanley Kowalski dans Un tramway nommé Désir d'André Prévin), à l'Opéra d'Omaha (Enrico dans Lucia di Lammermoor), à l'Opéra de Los Angeles (Escamillo), au Concert Opera de Washington (Ernesto dans Il Pirata de Bellini), au Canadian Opera de Toronto (Ford dans Falstaff), à Jacksonville en Floride (Don Giovanni) et en Oregon (le Comte Almaviva dans Le Nozze di Figaro).

Après avoir fait ses débuts européens à Sofia dans la rare Maria Tudor de Gomès, Franco Pomponi est apparu au Liceu de Barcelone dans le rôle titre d'Hamlet d'Ambroise Thomas, Guglielmo dans Così fan tutte à l'Opéra du Rhin et Penthée dans Les Bassarides au Théâtre du Châtelet.

En concert, il s'est produit avec le Chicago Symphony Orchestra, Detroit Symphony, Leiderkranz Symphony ou encore le Jacksonville Symphony Orchestra.

Récemment, on a pu l'entendre dans le rôle de Golaud dans Pelléas et Mélisande et les quatre Diables des Contes d'Hoffmann aux Pays-Bas, avec le Nationale Reisopera, le Comte de Luna dans Il Trovatore au Austin Lyric Opera, Escamillo dans Carmen au Florida Grand Opera, à Hambourg (avec Les Musiciens du Louvre, sous la direction de Marc Minkowski), à San Antonio et à Toulon, Hérodiade et Pagliacci au Dorset Opera, Hamlet (rôle titre) à Kansas City et Marseille, Lord Runebif dans La Vedova Scaltra à l'Opéra de Nice et à Montpellier, Nick Shadow dans Rake's progress et Pierrot dans Die Tote Stadt au Teatro Massimo de Palerme, dans le rôle titre de Don Giovanni à Montpellier, Cyrano d'Alfano au Théâtre du Châtelet, Falstaff (Ford) à Santa Fe et Simon Boccanegra (Paolo) au Grand Théâtre de Genève. En concert il a notamment chanté dans la 8ème Symphonie de Mahler sous la direction de Christoph Eschenbach avec l'Orchestre de Paris à Paris et au Carnegie Hall à New York. Parmi ses projets, on peut citer Fidelio à Boston, Sweeney Todd de Sondheim (rôle titre) au Théâtre du Châtelet, Faust (Valentin) à l'Opéra de Toulon et Les Pêcheurs de Perles (Zurga) en tournée au Pays-Bas avec le Reisopera...



ALLYSON MC HARDY ARCABONNE • MEZZOSOPRANO

La voix de la mezzo-soprano Allyson McHardy a été décrite comme rayonnante, mat, incandescente et somptueuse ; sa présence sur scène au Canada, aux États-Unis, au Royaume Uni et en France a suscité de nobles qualificatifs tels que, envoutante, charmante et séduisante. Le Répertoire varié d'Allyson embrasse des rôles issus des opéras de Rossini, l'Italiana in Algeri, Cenerentola et Il Barbier di Siviglia, d'Haendel Alcina, Ariodante et Semée, La conversione di Tito de Caldera, Nabucco et Falstaff de Verdi, la Erde et le Requiem de Mozart, le Magnificat de Bach, la Missa Solemnis de Beethoven, The Dream of Gerontius d'Elgar, parmi bien d'autres œuvres.

Après un été chargé de récitals, dont un hommage national à Maureen Forrester à Stratford Summer Music, Allyson entame sa saison 2011-2012 dans deux nouveaux rôles: en septembre elle chantera Annio dans une production de la Clemenza di Tito à l'Opéra National de Paris suivi du rôle d'Arcabonne dans Amadis de J-C Bach à l'Opéra Comique et à l'Opéra Royal de Versailles. En janvier elle jouera Dijanira dans Hercules d'Haendel avec Tafelmusik à Toronto et en février elle fera ses débuts dans le rôle titre dans Carmen de Bizet avec Pacific Opera Victoria. Au Printemps elle sera à Québec City pour chanter le Requiem de Mozart aux côtés de l'Orchestre symphonique du Québec et de retour à Toronto pour une apparition sous les traits de Juno dans Semele d'Haendel avec la Canadian Opera Company.

La saison 2010-2011 a été marquée par son retour au Grant Park Festival de Chicago avec la Symphonie n°2 de Mahler, le premier rôle de la Cenerentola de Rossini à Glyndebourne, Das Lied von der Erde de Mahler avec Bramwell Tovey et la Vancouver Symphony, Isabella dans L'italiana in Algeri à Limoges et Aix en Provence, Flosshilde, dans une version de concert de Das Rheingold avec la Montréal Symphony sous la direction de Kent Nagano, le Requiem de Mozart avec la Seattle Symphony et l'Orchestre Baroque de Houston, La Damnation de Faust avec le Vancouver Bach Choir et Messiah avec le Grand Philharmonic Choir de Kitchener-Waterloo.

Parmi ses dernières apparitions remarquées on peut évoquer son rôle de Marchesa Melibea dans Il Viaggio a Reims de Rossini sous la direction de George Manahan, Adalgisa dans Norma à Warsaw, Susuki dans Madame Butterfly avec la Canadian Opera Company, Jo dans Little Women à Calgary, et Phèdre dans une performance rare d'Hippolyte et Aricie dirigée par Emmanuel Heim à Toulouse. Très demandée étant que concertiste Allyson a chanté The Dream Of Gerontius au Grand Park Music Festival de Chicago, Messiah pour la Toronto Symphony et la National Art Center d'Ottawa, Elijah à Montréal, Les Nuits d'été à Bielefeld en Allemagne et Choral Fantasia de Beethoven avec Bernard Labadie et les Violons du Roy.

En Mars 2011, Allyson a enregistré le premier rôle dans la Conversione de Clodoveo, Re di Francia (ATMA) de Caldera après l'avoir joué à Berlin, Montréal et Vancouver avec Le Nouvel Opéra. Elle a également enregistré Norma (Philharmonia Narodowa) de Bellini avec Warsaw Philharmonic, deux œuvres de Harry Somers- Serinetto et A mid-winter Night's dream (Centrediscs) et figure sur Musica Leopolis le label de Musique Ukrainienne par le compositeur Mykola Lysenko.



JÉRÉMIE RHORER DIRECTION MUSICALE

Né en 1973 à Paris, Jérémie Rhorer intègre la Maîtrise de Radio-France à 11 ans où sa vocation de musicien, et plus particulièrement de chef d'orchestre se révèle au contact de personnalités telles que Colin Davis ou Lorin Maazel. Il intègre en 1991 le CNSM de Paris où il suit les classes d'analyse, d'écriture, d'orchestration et de clavecin.

Il fonde en 1994, Les Musiciens de la Prée, orchestre de chambre à la tête duquel il dirige une cinquantaine de concerts attirant l'attention de Marc Minkowski, William Christie et Christopher Hogwood. De 2001 à 2004, il enregistre l'intégrale des Concertos pour orgue de J. Haydn avec Olivier Vernet pour Ligia Digital et La Missa pro defunctis de Domenico Cimarosa. Il est invité à diriger de nombreux orchestres parmi lesquels l'Ensemble Orchestral de Paris, l'Orchestre de l'Opéra de Rouen et les Musiciens du Louvre. Parallèlement à son activité de chef d'orchestre, il poursuit sa carrière de compositeur et l'Académie des Beaux-Arts lui décerne en 2004 le prix de composition Pierre Cardin.

En 2005, associé à William Christie, il dirige Hercules de Haendel à la tête des Arts Florissants ainsi que La Flûte Enchantée, avec le concours de Marc Minkowski, au Teatro Real de Madrid. Il dirige également Philémon et Baucis de J. Haydn à l'Amphithéâtre de l'Opéra Bastille, Monsieur Choufleuri et Le petit voyage dans la lune de J. Offenbach à l'Opéra de Lyon, mis en scène par L. Pelly. En 2005-2006, il devient le chef-associé de William Christie pour Così fan tutte, Le Nozze di Figaro et Don Giovanni et dirige Der Jasager de K. Weill à l'Opéra de Lyon.

En mai 2006 et 2007, il est l'invité de l'Orchestre symphonique de Caracas. Au festival de Beaune 2006 il a créé l'événement en dirigeant Idomeneo de Mozart, commande du Festival, à la tête du Cercle de l'Harmonie, puis de la même façon les Noces de Figaro un an plus tard. En 2008, il accompagne le Cercle de l'Harmonie dans plusieurs tournées avec Diana Damrau, Philippe Jaroussky et Mireille Delunsch, fait ses débuts à la tête du Chamber Orchestra of Philadelphia, et dirige une nouvelle production de L'infedeltà delusa de Haydn au Festival d'Aix-en-Provence.

En 2008-2009, il a dirigé trois nouvelles productions : Fra Diavolo à l'Opéra Comique, la Clémence de Titus à l'Opéra de Lyon et les Noces de Figaro au Théâtre de la Monnaie. Au Festival de Beaune 2009, il a donné le Così fan tutte de Mozart à la tête de son ensemble. Parmi les dernières productions discographiques, figure le deuxième récital de Diana Damrau, des airs de Jean-Chrétien Bach avec le contre-ténor Philippe Jaroussky et des Symphonies de Mozart. Il dirige Idomeneo de Mozart à la Monnaie au printemps 2010.



MARCEL BOZONNET MISE EN SCÈNE

Formé à l'art dramatique au lycée et à l'université, Marcel Bozonnet joue son premier rôle dans Le cimetière des voitures d'Arrabal, dirigé par Victor Garcia. Il est ensuite engagé par Marcel Maréchal puis Patrice Chéreau et se perfectionne en s'initiant au chant et à la danse. De nombreuses rencontres jalonnent son parcours : Jean-Marie Villégier, Antoine Vitez, Petrika Ionesco, Philippe Adrien etc. Comme des promesses d'un avenir radieux Marcel Bozonnet poursuit son travail de comédien en passant d'un groupe à l'autre. En 1962, il rentre à la Comédie-Française pour interpréter le rôle de Victor dans Victor au pouvoir de Vitrac. Après des interprétations remarquées comme son Cinna sous la direction de Villégier ou Antiochus dans Bérénice de Racine mis en scène par Klaus Michaël Gruber, on lui propose le 476e poste de Sociétaire à la Comédie-Française en 1986. Durant 7 ans, il participe à de nombreux spectacles qui assoient sa notoriété auprès du public et des professionnels. Ainsi en 1993, il prend la direction du Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris. Il occupe ce poste jusqu'en 2001, année durant laquelle il accède à la fonction d'Administrateur Général de la Comédie-Française. Bozonnet ne tarde pas à mettre en œuvre ses propres lignes de conduite. Il fait entrer plusieurs auteurs contemporains au répertoire du Français comme Valère Novarina et Marie Ndiaye. Il fait entrer aussi le premier acteur noir dans la troupe : Bakary Sangaré. Il invite plusieurs metteurs en scène étrangers Anatoly Vassiliev, Piotr Fomenko et Bob Wilson. Il quitte la Comédie-Française en 2006 et fonde sa propre compagnie en 2007, les Comédiens-Voyageurs, en résidence à la Maison de la Culture d'Amiens (Picardie)

COMPAGNIE LES CAVATINES COMPAGNIE CHORÉGRAPHIQUE ET LYRIQUE

Crée en 2002 à l'initiative de Natalie van Parys, la Compagnie Les Cavatines a pour objectif de défendre le répertoire chorégraphique baroque et le Théâtre Musical «à la française».

De l'Opéra-ballet à la Comédie musicale, la Compagnie participe au renouveau de cet art total et se partage entre le langage chorégraphique pur et le mélange des arts du Spectacle.

La redécouverte de l'œuvre de Georges van Parys a été le premier pas vers cette ouverture aux genres musicaux plus récents.

C'est ainsi que la Compagnie souhaite développer son originalité, dans une époque où le spectacle est à multiples facettes et où la création artistique cherche dans ses racines le souffle d'une expression nouvelle.

LES CHANTRES DU CMBV Voir page 40

NATALIE VAN PARYS

CHORÉGRAPHE

Danseuse, chorégraphe et metteur en scène, Natalie van Parys fait partie pendant huit ans de la compagnie Ris et Danceries. Elle est l'assistante de Francine Lancelot et participe aux productions d'opéras baroques des années 1985 - 1995 avec Les Arts Florissants : Atys (Opéra-Comique), Le Malade Imaginaire (Châtelet), Les Indes Galantes, Castor et Pollux (Aix en Provence), Médée (Opéra-Comique). Elle travaille auprès du metteur en scène Jean-Marie Villégier pour la chorégraphie de La Féé Urgèle (Opéra-Comique 1991), puis de Béatrice et Bénédicte (Opéras de Lausanne et Bordeaux 2002 - 2003) et remonte la mise en scène à l'Opéra du Rhin en 2005. Entre 1995 et 2000, elle signe la chorégraphie et la mise en scène de six productions pour le Festival International Hokutopia de Tokyo : Didon et Enée (Purcell), Pygmalion (Rameau), Les Elémens (Rebel), Les Fêtes d'Hébé et Anacrément (Rameau) et Admeto, re di Tessaglia (Haendel) au Festival Haendel de Halle avec Les Talens Lyriques.

En 2002, elle crée la compagnie Les Cavatines et se consacre à la redécouverte du spectacle musical « à la française » du 18^e siècle à nos jours. Au répertoire de la compagnie, Comme de bien entendu !, consacré au musicien Georges van Parys, son grand-père, dont elle gère activement le catalogue et Une Fille en Or (Théâtre Daniel Sorano de Vincennes). Elle a signé les chorégraphies du spectacle de Mireille Larroche Un Messager a fait le Printemps à la Péniche Opéra, de L'amant anonyme (Chevalier de St George) à l'Opéra de Metz, de la soirée Pleine lune Un Bal chez Offenbach au Théâtre du Châtelet et de Valses et Polkas avec l'Orchestre de Besançon. En 2008, elle chorégraphie Véronique (Messager) au Théâtre du Châtelet, mise en scène de Fanny Ardaud (direction Jean-Christophe Spinosi). En 2009, elle chorégraphie Hippolyte et Ariece (Rameau) au Capitole de Toulouse, mise en scène d'Ivan Alexandre (direction Emmanuelle Haïm), salué unanimement par la presse nationale. Reprise à l'Opéra Garnier en 2012. Elle est invitée depuis trois ans par le Festival de St Riquier pour chorégraphier les Bals de clôture du Festival (Orchestre Pasdeloup, Orchestre de cuivres d'Amiens, Orchestre Manifesto). Elle écrit et réalise le DVD The Art of Baroque Dance : Folies d'Espagne pour la Société Dancetime Publications (sortie USA), et participe à la direction artistique du premier hommage discographique consacré à Georges van Parys : Georges van Parys et le cinéma, sorti chez Universal Music France en 2007. Elle prépare actuellement Tancredi (Rossini) à l'Atelier lyrique de Tourcoing, mise en scène Jean-Philippe Delavault (direction Jean-Claude Malgoire), Fragments de musique légère avec l'Orchestre de Besançon ainsi que les nouvelles chorégraphies de La Veuve et le Grillon, mise en scène Mireille Larroche (direction Patrick Cohen-Akenine).

ANTOINE FONTAINE

DÉCORS

Après des études à l'École Nationale des Beaux Arts de Paris, Antoine Fontaine débute comme peintre sur plusieurs restaurations monumentales dont celle du passage Colbert à la Bibliothèque Nationale, où conçoit et réalise des décors peints dont celui de la salle du Capitole de Toulouse, ou encore un plafond au Musée de la Chasse, pour Paoletti et Rouland.

Depuis 1986 il exerce comme scénographe pour l'opéra et le théâtre, au Théâtre Royal de Brighton, puis le Queen Elizabeth Hall de Londres, la Scala de Milan, le Festival de Salzbourg, le Théâtre du Capitole de Toulouse... Plus récemment il signe à l'opéra Bastille, pour Coline Serreau les décors de « la Chauve Souris », « le Barbier de Séville » et prochainement « Manon » en 2012. Il travaille également pour le cinéma en concevant les fresques de La Reine Margot de Patrice Chéreau en 1993, et exerce en tant que chef décorateur, en signant notamment « l'Anglaise et le Duc » et « Triple Agent » d'Eric Rohmer; Enfin il élabore plus particulièrement les décors de scène au cinéma, dont « Vatel » de Roland Joffé, « Marie-Antoinette » de Sophia Coppola, « Faubourg 36 » de Christophe Barratier ou encore « Coco avant Chanel » d'Anne Fontaine. Il se consacre enfin à l'enseignement et est, depuis 2003, professeur vacataire à la FEMIS, section décors. Avec Marc Jeanclos, il scénographie plusieurs expositions, donc « Kang Xi, la Cité Interdite à Versailles », « Splendeur de la cour de Saxe » au château de Versailles également, « Les années folles 1919-1929 » au palais Galliera, et « Les quatre saisons de Carmontelle », avec Paoletti et Rouland au château de Sceaux. Dernièrement « Brassens ou la Liberté à la Cité de la Musique. Antoine Fontaine a déjà participé à quatre productions du Centre de musique baroque de Versailles : on lui doit la peinture des décors du ballet de Mozart et Gossec, « Les Petits Riens », créé en 2006 à l'Opéra royal, « Cadmus & Hermione » de Lully, donnée à l'Opéra-Comique en 2008 ainsi que ceux de « L'Amant jaloux » de Grétry, en 2009 et « Don Juan » de Gluck en 2010. Plus récemment, il est l'auteur des décors « d'Hippolyte et Ariece » de Rameau, donné au Capitole de Toulouse dans une mise en scène d'Ivan Alexandre, et qui va être repris à l'Opéra Garnier en 2012.

DOMINIQUE BRUGUIÈRE

LUMIÈRES

Dominique Bruguière crée des lumières pour le théâtre, la danse et l'opéra. Son amour de la scène a été fondé grâce à Antoine Vitez, puis vient une riche et longue collaboration avec Claude Régy. Elle accompagne aussi très vite la recherche de Jérôme Deschamps et Macha Makeïeff. Du côté international de grands artistes font appel à elle aussi bien au Théâtre qu'à l'Opéra tels Robert Carsen (Orlando,,Les noces de Figaro, Lohengrin et Faust), Werner Schroeter (Engels in America), Deborah Warner (Maison de Poupées), Peter Zadek (Mahagonny), Jorge Lavelli (La Veuve Joyeuse, Ariodante, Medea, L'enfant et les sortilèges), Youssef Chahine (Caligula) et récemment Emma Dante pour Carmen à la Scala et bientôt pour La miette. À l'Opéra Comique. Elle poursuit une importante collaboration avec Luc Bondy et a réalisé plusieurs créations avec Patrice Chéreau ,Le temps et la chambre, Wozzeck, Don Giovanni, Phèdre , Rêve d'automne de Jon Fosse au Louvre et au Théâtre de la Ville la saison dernière ainsi que I'm the wind également de Jon fosse au Young Vic de Londres et au Festival d'Avignon. A l'Opéra Comique elle a réalisé les lumières de L'étoile,Zampa, Mignon et Les Boulingrins. En 2000 elle reçoit le Prix de la Critique pour Quelqu'un va venir mis en scène par Claude Régy, en 2003 le Molière du meilleur créateur lumière pour Phèdre mis en scène par Patrice Chéreau, et en 2004 le Prix de la critique pour Les Variations sur la mort, mis en scène par Claude Régy et pour Pelléas et Mélisande mis en scène par Alain Ollivier. Elle a reçu le Molière 2010/2011 pour les lumières de Rêve d'automne mise en scène de Patrice Chéreau.



LE CERCLE DE L'HARMONIE

À la fin de sa vie, le chevalier de Saint George fonde un orchestre qu'il baptise Le Cercle de l'Harmonie. À la tête de cette formation et dans les murs de ce qui était le palais des Bourbons-Orléans, le Palais Royal, il fera entendre des œuvres majeures de son époque. En avril 2005 à Deauville, en relevant le nom du Cercle de l'Harmonie, Jérémie Rhorer, chef d'orchestre et compositeur, et Julien Chauvin, violoniste, décident de réunir autour d'eux leurs partenaires de prédilection, afin de servir le grand répertoire symphonique et lyrique de la fin du XVIII^e siècle.

Défendant ardemment les plus grands chefs-d'œuvre de Mozart et Haydn, ils se sentent naturellement attirés et passionnés par le répertoire français, particulièrement celui d'une période charnière : celle qui s'étend de l'Ancien Régime au Premier Empire.

Figurent parmi les premières réalisations du Cercle de l'Harmonie : Idomeneo, Les Noces de Figaro, Così fan tutte, le Requiem, plusieurs symphonies de Mozart, l'*Infedeltà delusa* et "Extravaganza à Esterháza" de Joseph Haydn, Orphée et Eurydice de Gluck, Fra Diavolo d'Auber, L'Amant Jaloux de Grétry, les rumeurs autour de Zampa d'Hérold... ainsi que plusieurs récitals avec Diana Damrau, Philippe Jaroussky, Mireille Delunsch, Maria Riccarda Wesseling et Sophie Karthäuser. Dans les prochains mois, Le Cercle de l'Harmonie présente sur la scène internationale Thamos de Mozart, les drames sacrés de Rigel et Le Froid de Méreaux : La Sortie d'Egypte & Samson, alors que, pour le 250e anniversaire de sa naissance, l'opéra de Cherubini, Lodoïska, sera donné en version de concert au Théâtre des Champs-Élysées, à la Fenice de Venise et à l'Accademia Santa Cecilia de Rome à l'initiative du Palazzetto Bru Zane-Centre de musique romantique française.

En 2011, Le Cercle de l'Harmonie aborde pour la première fois l'œuvre de Beethoven, mais aussi le *Dixit Dominus de Händel & Magnificat de Bach*. Pour trois ans - 2011, 2012, 2013 - le Cercle de l'Harmonie sera l'invité du Festival Mozart aux Champs-Élysées dans le théâtre éponyme pour des représentations scéniques de Idomeneo, Così fan tutte et Don Giovanni et la musique sacrée de Mozart : la Messe en ut, dès 2011, reprise, entre autres, au Barbican Center de Londres. L'Amadis de Gaule de Jean-Chrétien Bach clôture l'année 2011 brillamment avec une série de représentations à l'Opéra Comique, alors que Le Festival d'Aix-en-Provence vient de lui confier, en 2012, les représentations scéniques des Noces de Figaro sous la direction de Jérémie Rhorer et celles de La finta giardiniera avec Andreas Spering. Pour ces projets, le Cercle de l'Harmonie est l'invité de nombreux festivals et institutions musicales à commencer par le Festival International de Musique Baroque de Beaune suivi par celui de La Chaise-Dieu, Jeanine Roze Productions, le Théâtre des Champs-Élysées, le Théâtre National de l'Opéra-Comique, le Centre de musique baroque de Versailles, le Festival International d'Aix-en-Provence, l'Opéra de Lyon, celui de Lille, Le Capitole de Toulouse, la MC2 Grenoble, le Festival de l'Abbaye de Lessay, l'Opéra de Besançon, la Tonhalle de Düsseldorf, les Musikfest à Brême, Oldenbourg et Bremerhaven, les auditoriums de Bilbao et Valladolid, le MA festival de Brugge et la Fondation Palazzetto Bru Zane à Venise. Le Cercle de l'Harmonie mène une active politique d'enregistrements audiovisuels : dès 2008, il a enregistré avec Diana Damrau des airs d'opéras de Mozart, Salieri et Righini, enregistrement salué par la critique : Timbre de Platine d'Opéra magazine, Diapason d'or Arte, Grand Prix Gramophone, 10 de Répertoire, sélection des 10 meilleurs disques de l'année du New York Times, ffff de Télérama, Grand Prix de la critique allemande. En 2009 ont été publiés successivement une série d'enregistrements dédiés à Mozart avec un nouvel enregistrement où le Cercle accompagne Diana Damrau et un second consacré à ses symphonies 25, 26 et 29 puis à Haydn, avec un CD d'œuvres concertantes et, en hommage à ce compositeur, le programme "Extravaganza à Esterháza" offert en téléchargement sur internet (Blu ray). Fin 2010, Le Cercle de l'Harmonie, et Philippe Jaroussky reçoivent un Diapason d'Or de l'année, pour leur enregistrement d'airs de Jean Chrétien Bach, la dolce flamma, et le DVD de l'Amant Jaloux de Grétry réalisé à l'Opéra Royal de Versailles est publié dans la collection de l'Opéra comique. 2011 marque le début du partenariat entre Naïve et Le Cercle de l'Harmonie. Les deux premières productions discographiques sont consacrées au jeune Beethoven (juin 2011) et à la Lodoïska de Cherubini (automne 2011). En complément de la diffusion de l'Amant Jaloux sur Mezzo, Arte diffuse en 2011 un documentaire sur les grandes journées Grétry du Centre de musique baroque de Versailles dans lequel Le Cercle de l'Harmonie intervient.

Le Cercle de l'Harmonie bénéficie du soutien de la Fondation Orange, de la Fondation Swiss Life ainsi que du concours de la ville de Deauville. Le Cercle de l'Harmonie est membre de la fédération des Ensembles Vocaux et Instrumentaux Spécialisés.

LE CENTRE DE MUSIQUE BAROQUE DE VERSAILLES

LES DÉCORS ET LE THÉÂTRE À MACHINES

«Le propre de ce spectacle est de tenir les esprits, les yeux et les oreilles dans un égal enchantement»

Jean de La Bruyère

Les Caractères ou les Mœurs de ce siècle, 1688

Toute la technique théâtrale de l'époque baroque résulte d'une contrainte : la faiblesse de la lumière. Qu'il s'agisse de la lampe à huile, de la chandelle ou de la bougie, la faiblesse des moyens en éclairages nécessite de disposer de sources lumineuses tous les deux mètres : il suffit de planter sur la scène des panneaux au dos desquels on installera des lumières. C'est ce que l'on nomme un plan de décors. Ainsi, le premier plan éclairera le deuxième qui éclairera le troisième ... et ainsi de suite jusqu'à la toile de fond. La contrainte de la lumière a donc généré une conception de décors : celle des décors « plantés » recréant l'illusion de la perspective.

De ce fait, les changements de décors, nécessaires au déroulement de l'action, doivent être anticipés et préparés : les châssis latéraux d'un premier décor disparaissent en coulisse pendant que ceux du deuxième décor apparaissent. Comme chaque élément de décor est porteur de lumière, il devient facile, grâce à des machines, de provoquer la surprise en métamorphosant un décor sous les yeux du public. C'est l'art du « changement à vue ».

Lumières, plans de décor, théâtre à machines sont donc les trois éléments de la technique théâtrale des XVII^e et XVIII^e siècles. Aussi, les compositeurs ont-ils dû intégrer ces données dans la structure même de leur écriture musicale : entractes, préludes, sommeils, tempêtes, descentes de divinités soulignent ainsi le jeu des machines. De ces diverses contraintes est née la cohérence du spectacle baroque qui unit dans un même geste et un même imaginaire la musique, le chant, la danse mais aussi la peinture des décors et la machinerie de théâtre. C'est ce que l'on appellera aujourd'hui un « spectacle total ».

Hervé Burckel de Tell - Directeur Général du CMBV

Jean Paul Gousset - Directeur Technique de l'Opéra Royal de Versailles

Fort de cette conviction, le Centre de musique baroque de Versailles a souhaité, avec la complicité du peintre-décorateur Antoine Fontaine, appliquer aux arts de la scène la même démarche que celle mise en œuvre pour la musique: recherche, rassemblement de sources, édition puis interprétation.

Une première pierre a été posée en 2006 avec la restitution d'un décor planté à la dimension de l'Opéra royal de Versailles à l'occasion des représentations du ballet *Les Petits riens* de Mozart. D'autres décors ont depuis vu le jour (*Cadmus & Hermione* de Lully, *L'Amant jaloux* de Grétry, *Don Juan* de Gluck...), avec une idée constante : recréer par les techniques anciennes la féerie et le merveilleux des spectacles des XVII^e et XVIII^e siècles, propres à enchanter les spectateurs du XXI^e siècle.



ADHÉSION AU CERCLE DE L'OPÉRA ROYAL

Cette année découvrez une autre manière de profiter des Grands Concerts de Versailles. **L'adhésion au Cercle de l'Opéra Royal vous donne accès au tarif réduit sur tous les spectacles** (sauf tarif spécial).

Carte nominative pour 60 euros (donnant droit à un billet à tarif réduit par spectacle) ou pour 120 euros (donnant droit à deux billets à tarif réduit par spectacle).

Votre carte d'adhésion devra être présentée à l'entrée du spectacle accompagnée de votre billet.

Pour bénéficier des tarifs réduits vous devez au préalable commander votre carte d'adhésion par téléphone au 01 30 83 78 89 ou par internet : www.chateauversailles-spectacles.fr rubrique « Adhésion au Cercle de l'Opéra Royal ».

ABONNEMENT DÉCOUVERTE 232€ (au lieu de 270€ en cat.1)

	Abonnement 3 spectacles			
	Date	Horaire	Titre	Lieu
1	Mardi 10 janvier	20h	Monteverdi - Orfeo	Opéra Royal
1	ou		ou	
1	Vendredi 11 mai	20h	Lully - Armide	Opéra Royal
2	Samedi 21 janvier	20h	Frédéric II - Splendeurs de la Prusse	Galerie des Glaces
2	ou		ou	
2	Lundi 19 mars	20h	Sandrine Piau - Joyaux de l'opéra	Galerie des Glaces
3	Jeudi 15 mars	20h	Haendel - Ariodante	Opéra Royal
3	ou		ou	
3	Vendredi 23 mars	20h	Rossini - Tancrede	Opéra Royal

ABONNEMENT OPÉRA 340€ (au lieu de 390€ en cat.1)

	Abonnement 4 spectacles			
	Date	Horaire	Titre	Lieu
1	Vendredi 1 juin	20h	Verdi - La Traviata	Opéra Royal
2	Samedi 4 février	20h	Monsigny - Le Roi et le Fermier	Opéra Royal
3	Vendredi 23 mars	20h	Rossini - Tancrede	Opéra Royal
3	ou		ou	
3	lundi 25 juin	20h	Gluck - Orphée et Eurydice	Opéra Royal
4	Vendredi 11 mai	20	Lully - Armide	Opéra Royal

ABONNEMENT CHAPELLE ROYALE 202€ (au lieu de 240€ en cat.1)

	Abonnement 3 spectacles			
	Date	Horaire	Titre	Lieu
1	Jeudi 22 septembre	20h	Bach - Motets - Sir J. E. Gardiner	Chapelle Royale
1	ou		ou	
1	Vendredi 8 juin	20h	Haendel - Fastes Royaux	Chapelle Royale
2	Samedi 24 septembre	20h	La Musique de la Chapelle du roi	Chapelle Royale
2	ou		ou	
2	Vendredi 6 avril	20h	Extravagances Sacrées à 40 voix	Chapelle Royale
3	Samedi 7 avril	20h	Bach - Passion selon Saint Matthieu	Chapelle Royale
3	ou		ou	
3	Dimanche 8 avril	17h	Bach - Passion selon Saint Matthieu	Chapelle Royale

ABONNEMENT BALLETS 216€ (au lieu de 255€ en cat.1)

	Date	Horaire	Titre	Lieu
1	Jeudi 3 novembre	20h	Marie Antoinette - W. Staatsballett	Opéra Royal
2	Vendredi 16 décembre	20h	Blanche Neige - Ballet Preljocaj	Opéra Royal
3	Vendredi 27 janvier	20h	Béjart Ballet Lausanne	Opéra Royal

ABONNEMENT MOZART 202€ (au lieu de 240€ en cat.1)

	Date	Horaire	Titre	Lieu
1	Mercredi 11 avril	20h	Mozart - Symphonies 39,40,41	Opéra Royal
2	Jeudi 3 mai	20h	Mozart - Symphonie n°38	Opéra Royal
3	Lundi 21 mai	20h	Mozart - Da Ponte - M. Minkowski	Opéra Royal

LES ENTREPRISES ET L'OPERA ROYAL

SOIRÉES ENTREPRISES

La formule « privilège » de l'Opéra Royal - De 10 à 100 personnes

Sur l'ensemble des représentations à l'Opéra Royal, nous vous proposons une formule comprenant les prestations suivantes :

- les meilleures places de la salle sur la représentation de votre choix ;
- Un foyer de l'Opéra Royal réservé à votre entreprise ;
- Un cocktail de 22 pièces salées et sucrées ;
- Le champagne à discrétion ;
- Un hôte d'accueil dédié à votre entreprise.

Des solutions sur mesure : nous sommes à votre disposition pour vous proposer une soirée cocktail et spectacle adaptée à vos besoins : privatisation de l'Opéra Royal, mise à disposition d'une salle du Château de Versailles pour votre événement...

Contact : Cloé Le Roux

Tel : +33 (1) 30 83 84 77

entreprises@chateauversailles-spectacles.fr

CERCLE DES MÉCÈNES DE L'OPÉRA ROYAL

Depuis la réouverture de l'Opéra Royal, un Cercle de mécènes et de partenaires a été créé pour soutenir la saison de spectacles et permettre une programmation d'excellence. Les grands groupes comme les PME ont la possibilité de devenir ambassadeurs de l'Opéra Royal selon quatre niveaux de contribution (de 8 000 à 45 000 €). De nombreuses contreparties sont réservées aux entreprises membres du Cercle : places de spectacles, accueil privilégié, visibilité, opérations de relations publiques.

Contact : Amélie de Ronseray

Tel : +33 (1) 30 83 76 35

entreprises@chateauversailles-spectacles.fr

Nous tenons à remercier chaleureusement toutes les sociétés membres du Cercle des mécènes de l'Opéra Royal et nos partenaires de saison :



Champagne
BRUNO PAILLARD
Reims-France

TRIANON PALACE
VERSAILLES
THE WALDORF ASTORIA COLLECTION™

Partenaire média



Partenaires de la saison musicale



OPÉRA ROYAL VERSAILLES



Marie-Nicole Lemieux



Roberto Alagna



Rolando Villazón

2011
—
2012

Emmanuel Pahud



Alexandre Tharaud



Blanche Neige

OPÉRAS

JEAN-CHRÉTIEN BACH - AMADIS DE GAULE

Marcel Bozonnet - Jérémie Rohrer

Le Cercle de l'Harmonie

10 et 12 décembre Première en France

MONTEVERDI - ORFÉO

Caroline Mutel - Sébastien d'Hérim

Les Nouveaux Caractères

10 et 11 janvier

MONSIGNY - LE ROI ET LE FERMIER

Didier Rousselet - Ryan Brown

Opera Lafayette, Washington

4, 5 février Première en France

ROSSINI - TANCREDE

Jean Philippe Delavaut - Jean Claude Malgoire

La Grande Écurie et la Chambre du Roy

23, 25 mars

WAGNER - LES MAÎTRES CHANTEURS DE NUREMBERG

Premier Tableau du 3^e acte, chanté en Français

Laurent Gay - Orchestre de la Haute école

de Musique de Genève

4 avril

LLULLY - ARMIDE

Marshall Pynkoski - David Fallis

Opera Atelier Toronto

11, 12, 13 avril Première en France

VERDI - LA TRAVIATA

Nathalie Manfrino

Claire Servais - Luciano Acocella

Opéra de Rouen

1, 2, 3 juin

GLUCK - ORPHÉE ET EURYDICE

Frederic Flamand - Giuseppe Graziolli

Opéra de St-Étienne

24, 25 juin

BALLETS

MARIE-ANTOINETTE

Ballet de l'Opéra de Vienne - Patrick de Bana

3, 4, 5 novembre Première en France

BLANCHE NEIGE - BALLET PRELJOCAJ

16, 17, 18, 20, 21, 22, 23 décembre

BÉJART BALLET LAUSANNE

Cantate 51 • Ce que l'amour me dit • Syncope
27, 28, 29 janvier

CONCERTS

BACH - MOTETS

Sir John Eliot Gardiner
22 septembre

LA MUSIQUE DE LA CHAPELLE DU ROI

Olivier Schneebeli
24 septembre

LA MUSIQUE DE LA CHAMBRE DU ROI

Patrick Cohën-Akenine
26 septembre

SACCHINI - RENAUD OU LA SUITE D'ARMIDE GRÉTRY - PANURGE DANS L'ÎLE DES LANTERNES

Hervé Niquet
4 octobre

DAUVERGNE

LES TROQUEURS & LA COQUETTE TROMPÉE

Héloise Gaillard
8 octobre

DAUVERGNE - POLYXÈNE

IPHIGÉNIE EN AULIDE

David Stern
15 octobre

DAUVERGNE - LA VÉNITIENNE

Guy van Waas
8 novembre

PARIS VIRTUOSE

SYMPHONIES CONCERTANTES

Stefano Molardi
15 novembre

DAUVERGNE - HERCULE MOURANT

Christophe Rousset
19 novembre | Première Mondiale

ROBERTO ALAGNA

Pasiōn - Programme latino
24, 26 novembre

CONCERT À 4 ORGANISTES

Bouvard - Desenclos - Espinasse - Robin
17 décembre

CHARPENTIER - LA DESCENTE D'ORPHÉE AUX ENFERS

BLOW - VENUS ET ADONIS
Les Arts Florissants - Jonathan Cohen
13 janvier

FREDERIC II

SPLENDEURS DE LA PRUSSE À VERSAILLES

Emmanuel Pahud - Trevor Pinnock
21 janvier

ORCHESTRE NATIONAL DE MONTPELLIER

Csilla Boross - David Fray
25 janvier

RAMEAU - DARDANUS

Raphael Pichon
16 février

HASSE - DIDONE ABBANDONATA

Michael Hofstetter
Hofkapelle München
10 mars | Première en France



Sandrine Piau



Nathalie Manfrino



Joyce DiDonato



Julia Lezhneva



Sir John Eliot Gardiner

HAENDEL - ARIODANTE

DiDonato, Lemieux, Gauvin
Alan Curtis
15 mars

JOYAUX DE L'OPÉRA BAROQUE FRANÇAIS

Sandrine Piau - Jérôme Correas
19 mars - Galerie des Glaces

ROLANDO VILLAZÓN TRÉSORS DU BEL CANTO

2 avril

MONTEVERDI, STRIGGIO, BENEVOLI EXTRAVAGANCES SACRÉES À 40 VOIX

Hervé Niquet
6 avril

BACH - PASSION SELON SAINT MATTHIEU

Peter Neumann
7 et 8 avril

MOZART - SYMPHONIES 39, 40, 41

Philippe Herreweghe
11 avril

MOZART - STRAUSS

David Grimal
3 mai

MOZART - JULIA LEZHNEVA

Marc Minkowski
21 mai

HAENDEL - MUSIQUES POUR LES FASTES ROYAUX

Richard Eggar
8 juin

ALEXANDRE THARAUD

HOMMAGE À RAMEAU

28 juin

CHÂTEAU DE VERSAILLES SPECTACLES

LES GRANDS CONCERTS DE VERSAILLES

Présidence *Jean-Jacques Aillagon • Catherine Pégard*

Direction *Laurent Brunner*

Secrétariat Général *Philippe Chamaux*

Coordination artistique *Sylvie Hamard* assistée de *Pauline Gérard*

Direction technique *Marc Blanc* assisté de *Charlotte Laidet*

Production *Elodie Berthelot, Catherine Clément, Astrid Ragot*

Partenariat et Mécénat *Amélie de Ronseray, Cloé le Roux*

Communication *Fanny Collard, Michael Prigent*

Marketing et développement des publics *Marie-Emmanuelle Tugler, Anna Ajoubair*

Billetterie *Frания Kolodziej, Florence Lavogiez, Sophie Hardin*

Accueil du public *Pierre Ollivier, Marie Stawiarski*

Comptabilité *Jean-Marc Roussel* assisté de *Thomas Greffe, Charlène Choupault*

Ressources humaines *Claire Bonnet* assistée de *Florian Buffin*

Accueil *Christiane Bolle*

L'équipe technique et l'équipe d'accueil des publics

Relations presse *Opus 64/Valérie Samuel - courriel : v.samuel@opus64.com*

Château de Versailles Spectacles

www.chateauversailles-spectacles.fr

Billetterie : 01 30 83 78 89

Administration : 01 30 83 78 98

Credits photographiques
M.N. Lémissé © D. Rouvre, R. Alagna © C. Gassian, R. Villazón © P. Springsteen, A. Tharud © DR, E. Pahud © J. Fischbacher, Blanche Neige © J.C. Carbonne, S. Piau © A. Le Grand, N. Manfrino © A. Laveau, J. Di Donato © S. Rock, J. Lehneva © E. Juery, J.E. Gardner © S. Rock, J.J. Allagon © G. Rondeau, O. Schneebeli © CMBV, P. Cobén-Akenine © A. Yanez, Armide © P. Zinger, V. Cochard - H Gallars © DR, D. Sezn © S. Bermentiev, G. Van Was © J. Verres, Marie-Antoinette © DR, R. Invernizzi © B. Ginami, Opéra Royal © A. Poupeney, C. Rousset © E. Larroyadeau, J.C. Bach - J. Rhorer © DR, p.25 © P. Grootschal © DR, p.26 © DR, Chapelle Royale © J.M. Manat, Monteverdi © DR, S. d'Héfén © K. Müller, J. Cohen © P.G. Ly, D. Fay © S. Guiso, p.35 © A. Poupeney, M. Béjart © P. Pache, © D. Chniel, © J.M. Minati, R. Pichon © J. Ferville, M. Hostetter, K. Gauvin © M. Slobodian, © D. Pierre, R. Villazón © Kaskara, R. Wagner © DR, H. Niquet © E. Manas, © DR, J.C. Bach - © DR, P. Hereweghe © M. Garnier, D. Grimal © J.L. Adam, © DR, J. Lehneva © E. Juery, Haendel © DR, © DR, Chapelle Royale et Galerie des Glaces © A. Poupeney, Plan © J.F. Péneau © M.N. Robert - DR



CHANEL