





1^{er} de couverture : La virtuosité dans la musique baroque est symbolisée par cette œuvre de Giambattista Tiepolo (1696-1770), *Le Pouvoir de l'Eloquence* ; détail : *Amphion construisant les murs de Thèbes au son de sa lyre*, palazzo Sandi, voûte du salon, Venise.
2^e de couverture : Santa Maria della Salute, le plus bel édifice religieux baroque de Venise, est l'œuvre de Baldassare Longhena (1598-1682), qui conçut l'église comme une immense couronne en l'honneur de la Vierge Marie. Les statues des apôtres figent les étoiles de la couronne mariale.

LA VIRTUOSITÉ DANS LA MUSIQUE BAROQUE

AVEC LE SOUTIEN DE LA SPEDIDAM



16 octobre 2010 / 20h30 - église évangélique allemande
17 octobre 2010 / 16h - ancienne église N-D de Grâce de Passy
19 octobre 2010 / 21h - chapelle Saint Louis de l'École militaire

ÉDITORIAL

VIRTUOSITÉ

« Le dangereux attrait de la virtuosité..., plaisir bien excusable, presque innocent chez un jeune homme, mais néanmoins mortel pour l'art et pour l'âme. » Romain Rolland

L'annonce de ces concerts consacrés à la virtuosité dans la musique baroque italienne inquiéta plusieurs de nos amis qui, à l'instar de Romain Rolland, doutaient fort de l'intérêt musical d'un tel programme.

Notre ambition sera de montrer la virtuosité non pas comme une technique développée au seul service de la gloire de l'interprète, mais comme un des moyens géniaux dont usèrent les artistes italiens pour traduire les mouvements passionnés de leur âme.

VIRTUOSITÉ vient du latin *virtus* qui lui-même renferme *vir* : l'homme. *Virtus* signifie donc les qualités qui font la valeur de l'homme, moralement et physiquement. Il se traduit par courage, mérite, hauts faits mais également vertu, perfection morale. Si cette belle généalogie de la virtuosité nous prouve sa noblesse, notre programme souhaite aussi montrer la diversité de ses formes : virtuosité instrumentale avec Corelli et Uccellini, virtuosité vocale avec Rubino mais aussi virtuosité des compositeurs avec l'exceptionnelle maîtrise de Scarlatti ou de Lotti qui atteignent des sommets d'émotion grâce à la prouesse d'écriture des 10 voix superposées, et non malgré elle.

La virtuosité au service de l'Art ? A vous de juger.

Jean-Philippe Sarcos

SOMMAIRE

Éditorial	5
Programme	7
Distribution	8
Composition de l'ensemble vocal	9
Petit glossaire du concert	10
De la virtuosité comme art de l'éloquence	12
Bel canto, virtuosité, hédonisme...	13
Domenico Scarlatti, <i>Iste Confessor</i>	16
Hymne processionnelle pour soprano solo, chœur et continuo	20
Hymne pour la fête des saints Confesseurs	21
Marco Uccellini, <i>Bergamasca</i>	25
Domenico Scarlatti, <i>Stabat Mater à 10 voix</i>	26
Note sur la traduction du <i>Stabat Mater</i>	32
La <i>Stabat Mater à 10 voix</i> de Domenico Scarlatti	33
Bonaventura Rubino, <i>Lauda Jerusalem</i>	40
Arcangelo Corelli, <i>Sonate opus 3 n°3 en si b M</i>	43
Antonio Lotti, <i>Credo</i>	44
Antonio Vivaldi, <i>Lætatus sum, RV 607</i>	50
Jean-Philippe Sarcos	54
Simon-Pierre Bestion de Camboulas	55
Les solistes	56
Antoine Pecqueur	67
Le Palais royal	68
Les églises	70
Remerciements	73
Mécénat et partenariat	74

PROGRAMME

1^{re} Partie

Domenico Scarlatti (1685-1757)	4'
<i>Iste Confessor</i>	
Marco Uccellini (1603-1680)	5'
<i>Bergamasca</i>	
Domenico Scarlatti (1685-1757)	25'
<i>Stabat Mater à 10 voix</i>	

2^e Partie

Bonaventura Rubino (1643-1668)	7'
<i>Lauda Jerusalem</i>	
Arcangelo Corelli (1653-1713)	6'
<i>Sonate opus 3 n°3 en si b M</i>	
Antonio Lotti (1665-1740)	12'
<i>Credo</i>	

DISTRIBUTION

LE PALAIS ROYAL
Ensemble vocal et instrumental

TAMI TROMAN
Premier violon

LOUIS CREAC'H
Second violon

NILS WIEBOLDT
Violoncelle

MARION MALLEVAES
Contrebasse

RÉMI CASSAIGNE
Théorbe

SIMON-PIERRE BESTION DE CAMBOULAS
Orgue et clavecin

ANTOINE PECQUEUR
Présentation

JEAN-PHILIPPE SARCOS
Direction musicale

COMPOSITION DE L'ENSEMBLE VOCAL

Soprano I

Hasnaa BENNANI
Marie-Lorraine BERARD
Jennie BURKE
Marie-Axelle
de La ROCHEFOUCAULD

Soprano II

Axelle GLORIEUX
Sophie PORTIER
Emilie SERIS

Alto I

Agathe FLICHY
Charlotte MERCIER

Ténor I

Xavier ALBOUY
Enrico BENATI
Thibaut DAVID
Mathias VIDAL

Basse I

Geoffroy BERTRAN
Pierre de BODMAN
Guillaume de CALAN

Soprano III

Carole DUPOIRIEUX
Ann-Lenaig HAMON
Anne-Sophie LE ROUX
Camille LOZE

Soprano IV

Perrine GIRAUD
Victoire de LAJUDIE
Pauline PETIT

Alto II

Mathilde CAPELLE
Brian CUMMINGS

Ténor II

Jérôme GUILLEMENT
Amine HADEF
Pascal ROZAT

Basse II

Eudes PEYRE
Samuel PILOT
Bertrand RENARD

Petit glossaire du concert

- **Hymne** : une hymne, nom féminin dans le sens religieux, est un chant destiné à préciser le sens d'une fête ou d'un office. Il y a des hymnes prévues pour les différentes prières publiques de l'Eglise : vêpres, complies, matines, laudes... Souvent l'hymne se chante en procession avant les psaumes, pour préparer l'assistance à la prière. La forme est toujours versifiée et strophique, ce qui facilite la mémorisation par les fidèles. L'hymne *Iste Confessor* est devenue l'une des plus célèbres et des plus souvent chantées de la liturgie catholique. Originellement composée en l'honneur de Saint-Martin, elle est chantée maintenant à toutes les fêtes des Confesseurs, c'est-à-dire de tous les Saints qui ne sont pas martyrs.
- **Continuo ou basse continue** : aux XVII^e et XVIII^e siècles, c'est la partie d'accompagnement d'une pièce musicale, notée de façon abrégée et chiffrée. Les chiffres correspondant aux intervalles entre les différentes notes des accords. Les musiciens du continuo sont le clavecin, l'orgue, le basson, le théorbe, le violoncelle, la contrebasse, la viole de gambe, le violone... Ceux d'entre eux qui jouent plusieurs notes à la fois développent cette basse en complétant l'indication harmonique du chiffrage et en ornementant. Ce complément se fait normalement en improvisant.
- **Ostinato, ou *basso ostinato* (basse obstinée)** : motif d'accompagnement formé de quelques notes sans cesse répétées pendant tout un morceau, qui donne prétexte à variations parfois virtuoses des voix supérieures. D'autres termes sont équivalents avec quelques variations de détail : *ground bass* en Angleterre, *passacaille* (souvent des pièces de virtuosité pour orgue), *chaconne*. La chaconne est ainsi définie par Brossard en 1703 : « un chant composé sur une basse obligée de quatre mesures, qui se répète autant de fois que la chaconne a de couplets ou de variations, c'est-à-dire de chants différents composés sur les notes de cette basse ». Le *lamento* baroque est aussi une longue plainte chantée sur basse obstinée.
- **Ecriture en imitation** : le prototype de l'écriture musicale en imitation est le canon simple, où chaque voix entre sur les mêmes notes que la précédente, mais de façon décalée, et sans modifier le texte musical. Ce principe d'écriture peut être modulé à l'infini, selon la façon dont on modifie le thème en le répétant, par exemple dans les fugues. Ou à l'inverse,

le compositeur se contentera d'un simple motif identique échangé aux voix, comme une allusion, un clin d'œil.

- **Agrément** : aux XVII^e et XVIII^e, il s'agit de formules d'ornementation mélodique, signalées par des signes spéciaux qui s'ajoutent à la note écrite. Il est indispensable de les ajouter à la ligne de chant selon les règles du *bon goût*, mais aussi au clavier ou au luth, notamment pour modifier la résonance de la note. Les traités en codifient l'usage. Le même terme recouvre souvent des significations différentes selon les époques, les pays, les compositeurs et les théoriciens, ce qui oblige les éditeurs et interprètes contemporains à tenir compte de tous les paramètres de l'œuvre... Les plus usités sont l'accent, l'arpègement, la cadence, la chute, le coulé, le pincé, le port de voix, le tremblement, le trille, le vibrato, le tremolo.

De la virtuosité comme art de l'éloquence

Comment représenter en musique la ferveur ou l'espérance, le drame ou la félicité, profanes ou sacrés ? Au musicien de la Renaissance qui privilégie l'expression collective d'une harmonie de sons sensée influencer sur l'harmonie des hommes - entre eux, et avec leur Dieu - le musicien baroque préfère l'instant à l'infini, le mouvement à la sérénité, la passion à la sagesse.

La mobilité de l'expression musicale n'exclut pas la profondeur du sentiment éprouvé et de la foi, mais la musique qui l'exprime « accomplit sur elle-même un travail de désagrégation. Elle s'invente des dissonances, des tensions, des ruptures¹ ». A la phrase, elle préfère le point. Ou plutôt le point de suspension, d'interrogation, d'exclamation...

D'extase en pâmoison, de soupirs en larmes, confondant profane et sacré dans la même expression, l'art musical baroque, et notamment celui de l'Italie, est avant tout narratif et dramatique. Il met en scène le sens de chaque mot quand il est vocal, de chaque étape harmonique quand il est instrumental, au moyen de dissonances, ornements, accents, vocalises, traits, figuralismes, trilles, imitations, échos, comme autant de déviations volontaires et fécondes de la ligne droite musicale.

Mais virtuosité n'est pas anarchie, mouvement n'est pas emballement. Une pulsation rythmique régulière structure l'émission du temps, à laquelle s'ajoute un système harmonique très réglementé, comme fondations nécessaires de l'éloquence. Timbres vocaux et instrumentaux, ruptures dynamiques, effets de masses entre soli et tutti, complètent le vocabulaire musical du côté des contrastes et du clair-obscur.

L'interprète devra donc être virtuose au sens artisanal du savoir-faire, vocal et instrumental, que de telles pages requièrent. Mais il devra aussi, et avant tout, savoir qu'une telle virtuosité ne peut se résumer à elle-même, car elle perdrait alors tout sens et deviendrait bavardage. La virtuosité baroque sert l'émotion, au sens premier du mot aujourd'hui bien banalisé : la source privilégiée du mouvement de l'âme vers l'indicible, qu'il soit profane ou sacré.

Sophie Roughol

¹ Philippe Beaussant : *Vous avez dit baroque ?* Actes sud, 1988.

Bel canto, virtuosité, hédonisme...

Prélude

« Quant aux italiens, ils représentent tant qu'ils peuvent les passions et les affections de l'âme et de l'esprit ; par exemple la colère, la fureur, le dépit, la rage, les défaillances du cœur, et plusieurs autres passions, avec une violence si étrange, que l'on jugerait quasi qu'ils sont touchés des affections qu'ils représentent en chantant. »

Père Marin de Mersenne, *Harmonie universelle*,
Paris, 1636-1637.



Portrait de Vivaldi,
Gravure de James
Caldwall (1739-1789)

Une poétique de l'émerveillement

Pour éclairer ce que fut le bel canto, et débarrasser le terrain de l'usage impropre que l'on fait souvent de termes tels que virtuosité, hédonisme, il convient de partir d'une donnée de fait : l'opéra italien fut, dans ses formes typiques, le produit du goût, de la sensibilité et du savoir de l'époque qui le conçut. Cette époque fut d'abord l'âge baroque.

L'art baroque donne à lire, voir et entendre un discours très élaboré selon une rhétorique précise ; ce discours vise à stimuler, affiner l'imagination humaine, pour créer un monde fantastique, merveilleux, le représenter mentalement et sensoriellement. Il en affirme ensuite le message. En d'autres termes, c'est avant tout le sentiment d'émerveillement que l'art baroque tend à susciter et expérimenter ; le monde fantastique s'identifie à une somme d'émotions et d'effets de surprise, qui s'expriment à travers une grammaire et un vocabulaire propres à chaque forme artistique (architecture, peinture, littérature, musique...). Quelques traits constants cependant : le rythme, les couleurs et le mouvement.

Je rapportais plus haut que le baroque cherchait en quelque sorte à cumuler l'émotion mentale, abstraite, et l'émotion s'adressant aux facultés sensorielles de l'homme. Dans ses conséquences pratiques, c'est donc un art essentiellement fondé sur des sensations... Mais partir du fait qu'il chatouille les sens pour le taxer d'*hédonisme* (doctrine philosophique qui identifie le bien au plaisir) est un abus intellectueliste.

La musique et le chant

La musique fut naturellement l'un des murs porteurs de cette poésie du merveilleux : vocalistes et instrumentistes vont se soutenir et se stimuler, l'imagination et le développement technique des uns aiguillonnant les autres. Le principe est que l'instrument doit rivaliser en couleurs et en expression avec la voix humaine. Mais autant l'instrument que la voix, à mesure qu'évoluent leurs champs d'action respectifs, ont pour fonction se s'insérer dans le monde magique créé par l'imagination baroque, et de le restituer.

Le bel canto ne fut tel que parce que compositeurs et librettistes s'inspirèrent d'une poésie donnée et bâtirent des structures théâtrales, musicales exigeant des interprètes de chanter d'une façon plutôt que d'une autre. Logiquement le chant est donc OBJET et non SUJET de la musique. Les développements de celle-ci expliquent les exigences de celui-là.

La virtuosité comme protagoniste de l'expression

Or qu'est-ce que la virtuosité en général ?



Portrait du célèbre castrat Farinelli, par Corrado Giaquinto, vers 1753.

C'est réaliser dans tous les domaines des choses exceptionnelles. En musique, elle se développa particulièrement à l'époque baroque, l'on a vu pourquoi : elle est bel et bien une nécessité expressive, un élément fondamental qui qualifie un interprète. Elle n'est pas un simple étalage d'habileté technique dépourvu de contenu dramatique.

Une expression impeccablement juste, prenante, émouvante est virtuosité : elle est à la fois effort technique et d'imagination conjugués, qui déterminent un résultat exceptionnel. « Son accent, son expression étaient tels que je fus ému aux larmes » écrit Stendhal du castrat Pacchierotti en 1818.

Virtuose par exemple est le chanteur capable de mettre dans les vocalises un mordant, des couleurs, une dynamique et de révéler ainsi au fil des notes toute la grandeur qu'un style donné apporte à des sentiments humains tels que la tendresse maternelle, filiale, l'amitié, la haine ou l'amour.

On pense aussi à Callas chantant *Norma*, à Tebaldi dans *La Force du destin*, à Fisher-Dieskau dans Schubert, à Crespin chantant Berlioz... Tous ces interprètes qui nous touchent encore car ils manifestent dans le lyrisme vocal une justesse de ton et d'imagination qui nous donnent le sens de la mélodie dès les premières mesures.

Conclusion

On pourrait taxer d'hédonisme un musicien qui se préoccuperait uniquement de la beauté du son, pour créer chez les auditeurs un plaisir physique, au détriment de l'efficacité expressive. Hypothèse complètement irréaliste : on voit mal en effet comment un art fondé sur les sons pourrait se dissocier du plaisir de l'ouïe.

D'autre part, le fait de disposer d'un bagage technique adéquat assure toujours au véritable musicien les moyens et la liberté d'être expressif, sans préjudice pour la beauté du son, qui est elle-même le support de l'expression, en même temps qu'elle la nourrit...

Postlude

« Pardonne à mes compatriotes qui ne s'avisent pas de ta profondeur uniquement parce que tu la recouvres de roses, et ne te trouvent pas assez grave et pensif pour que tu voles avec la suave légèreté d'ailes divines. »

Heinrich Heine à Rossini, *Lutèce*.



Rossini photographié par Nadar

Michel Ormières

DOMENICO SCARLATTI

Iste Confessor

I. Iste confessor Domini sacratus
Festa plebs cujus celebrat per orbem,
Hodie laetus meruit sacrata
Scandere caeli.

II. Qui pius, prudens, humilis, pudicus,
Sobrius, castus fuit et quietus
Vita dum praesens vegetavit ejus
Corporis artus.

III. Ad sacrum cujus tumulum frequenter
Membra languentum modo sanitati,
Quolibet morbo fuerint gravata,
Restituuntur.

IV. Unde nunc noster chorus in honorem
Ipsius hymnum canit hunc libenter,
Ut piis ejus meritis juvemur
Omne per aevum.

V. Sit salus illi, decus atque virtus,
Qui supra caeli residens cacumen
Totius mundi machinam gubernat
Trinus et unus.

Amen.

Traduction de Pierre Corneille

Pierre Corneille nous donne ici une belle traduction poétique de cette hymne fort difficile à rendre en français.

Ceux qui souhaitent éclaircir certains détails de cette splendide poésie latine trouveront page 19 une traduction littérale.

I. Ce digne confesseur, dont le peuple en ces lieux
Honore la mémoire et célèbre la fête,
D'un empire aujourd'hui fit la sainte conquête,
Et prit sa place dans les cieux.

II. Tant qu'il vécut sur terre, on vit sa piété
Par un divin accord s'unir à la prudence,
Sa pudeur conspirer avec la tempérance,
Son calme avec l'humilité,

III. Autour de son tombeau les malades rangés
Reçoivent chaque jour des guérisons soudaines,
Et les maux les plus grands qui ravagent leurs veines
Sont d'autant plus tôt soulagés.

IV. C'est donc avec raison que nos chœurs aujourd'hui
Font résonner une hymne et des vœux à sa gloire,
Afin que son mérite aide à notre victoire
A monter au ciel après lui.

V. Gloire à l'unique Auteur de ce vaste univers !
Gloire, honneur et louange à sa bonté divine,
Dont l'absolu vouloir gouverne la machine
Du ciel, de la terre et des mers !

Amen.

Iste Confessor

Hymne pour les vêpres et les matines des fêtes des confesseurs

I. Iste confessor Domini sacratus
Festa plebs cujus celebrat per orbem,
Hodie laetus meruit sacrata
Scandere caeli.

II. Qui pius, prudens, humilis, pudicus,
Sobrius, castus fuit et quietus
Vita dum praesens vegetavit ejus
Corporis artus.

III. Ad sacrum cujus tumulum frequenter
Membra languentum modo sanitati,
Quolibet morbo fuerint gravata,
Restituuntur.

IV. Unde nunc noster chorus in honorem
Ipsius hymnum canit hunc libenter,
Ut piis ejus meritis juvemur
Omne per aevum.

V. Sit salus illi, decus atque virtus,
Qui supra caeli residens cacumen²
Totius mundi machinam gubernat
Trinus et unus.

Amen.

Traduction littérale

I. Ce vénérable confesseur du Seigneur
Dont le peuple célèbre la fête par toute la terre,
En ce jour, le bienheureux mérita la gloire sacrée
De monter aux cieux.

II. Il fut pieux, prudent, humble et pudique,
Sobre, intègre et paisible
Tant que la vie, ici-bas, anima
Les membres de son corps.

III. A son tombeau sacré souvent
Les membres des malades, soudainement,
Quels que soient les maux dont ils étaient touchés,
Sont rendus à la santé.

IV. D'où vient que, maintenant, notre chœur
En l'honneur de celui-ci³, chante cette hymne volontiers,
Afin que ses pieux mérites nous aident
Pour toute l'éternité.

V. Salut, honneur et puissance,
A Dieu qui réside au-dessus du sommet du ciel
A Lui qui gouverne la machine du monde tout entier
A Lui qui est un et trine.

Amen.

² « sommet, cime » le ciel est ici comparé à une montagne, en référence aux descriptions du Paradis que présente l'Apocalypse.

³ Le confesseur

Iste Confessor

Hymne processionnelle pour soprano solo, chœur et continuo

Merveille de simplicité et d'intensité, cette courte pièce comporte cinq versets permettant d'alterner soliste et chœur, comme dans un cantique. La pureté mélodique et l'harmonie équilibrée renforcent sa luminosité. Ce n'est pas une pièce de virtuosité. Elle est ici volontairement placée en ouverture de programme pour préparer non seulement l'oreille mais surtout l'esprit de l'auditeur aux pièces qui vont suivre. Ce n'est qu'un respect de l'usage traditionnel de l'hymne processionnelle, qui, comme un sas, conduit l'assemblée, par le corps (procession) et par l'esprit (cantique), du profane quotidien au sacré, de l'extérieur à l'intérieur de l'église.

S.R.

Iste Confessor

Hymne pour la fête des saints Confesseurs

On trouve dans la musique sacrée beaucoup d'œuvres vocales composées sur des textes liturgiques. Il peut être fort profitable au mélomane de savoir replacer l'œuvre qu'il écoute dans son contexte liturgique. En effet, celui-ci donnera des informations indispensables pour comprendre ce que le compositeur a souhaité exprimer.

L'hymne *Iste Confessor* de Domenico Scarlatti qui ouvre ce concert est une hymne processionnelle qui se chantait au XVIII^e siècle, et se chante toujours, aux matines et aux vêpres lors des fêtes des Confesseurs. Une hymne est un chant destiné à préciser le sens d'une fête et d'un office. L'hymne *Iste Confessor* se chante donc pour introduire les fidèles dans l'esprit de la fête d'un Confesseur. Elle rappelle quels sont les mérites des Confesseurs et pour quelles raisons il convient de les célébrer.

Mais que signifie ce mot *Confesseur* que l'on rencontre très souvent dans la musique sacrée ? Et pourquoi l'Eglise les célèbre-t-elle ?

Dans la liturgie, l'Eglise Catholique rend d'abord un culte à Dieu, unique, en trois personnes : Père, Fils et Saint Esprit. Outre ce culte d'adoration rendu à Dieu seul, l'Eglise reconnaît aussi la légitimité d'un culte d'honneur rendu aux Saints, à l'occasion de fréquentes fêtes, parce que ce culte d'honneur remonte à Dieu qui a créé les Saints et les a sanctifiés.

Le cycle sanctoral rassemble ainsi toutes les fêtes célébrées chaque année, presque quotidiennement, en l'honneur de la Sainte Vierge, des Anges et des Saints.

Pour les besoins de la liturgie, les Saints sont classés selon 4 catégories :

- Les Patriarches et les Prophètes ;
- Les Apôtres et les Evangélistes ;
- Les Martyrs ;
- Les Saints et Saintes non martyrs.

Ce sont les Saints non martyrs qui sont appelés Confesseurs parce que pendant leur vie ils ont confessé, c'est-à-dire affirmé leur foi par leurs paroles et leurs actes. C'est ce groupe qui rassemble le plus grand nombre de Saints et les plus dissemblables (Saint Joseph, Saint Martin, Saint Louis, Saint François d'Assise, plus près de nous Saint Pie X...). C'est donc cette hymne qui est le plus souvent chantée lors des vêpres et des matines et qui a été mise en musique par de nombreux compositeurs à travers les siècles (Monteverdi, Durante, Victoria, Palestrina, Guillaume de Machaut, Zelenka...).

J.P.S.



Domenico Scarlatti, portrait attribué à Doniogo Antonio de Velasco. Casa dos Patudos, Alpiarça © Institut José Relvas, Alpiarça-Photeb.

DOMENICO SCARLATTI (1685-1757)



Alessandro Scarlatti, portrait anonyme. Phot. © Musée de Bologne-Photeb.

Sixième fils du compositeur Alessandro Scarlatti, Domenico Scarlatti est né en 1685, soit la même année que Haendel et Bach. On le connaît surtout pour ses exceptionnelles 550 sonates pour clavier.

A l'âge de 15 ans il est nommé organiste de la chapelle de la Cour espagnole à Naples. En 1705, à 20 ans il se rend à Venise. Il s'y perfectionne auprès de Gasparini et rencontre Vivaldi et Haendel avec qui il se lie d'amitié. En 1708 il retrouve Haendel, à Venise avec lequel il aurait eu -dit-on- cette fameuse joute au cours de laquelle Haendel, à l'orgue, l'emporta sur Scarlatti, au clavecin.

De 1709 à 1714, il est maître de chapelle de la reine Maria-Casimira de Pologne, à Rome. Il compose pour elle une série de sept opéras.

De 1715 à 1719, il devient maître de chapelle de la *Capella Giulia*, le chœur de la basilique Saint-Pierre chargé de chanter aux cérémonies non présidées par le Pape (où intervient alors le chœur de la chapelle Sixtine). C'est peut-être à ce poste qu'il compose son *Miserere* et son *Stabat Mater à dix voix*.

En 1720, il se rend à Lisbonne pour servir Jão V pour lequel il compose surtout de la musique sacrée. Il est professeur de musique du roi, Don Antonio et de l'infante Maria Barbara de Braganza, future reine d'Espagne. En 1729, il suit à Madrid la suite de Maria Barbara qui épouse le prince Fernando d'Espagne.

En 1746 il est nommé maître de musique des rois catholiques. Il laisse plus de 550 pièces de clavecin. Ces dernières sont peu publiées de son vivant, pas du tout en Espagne ou en Italie. Les manuscrits sont très beaux et

sont peut-être de la main de Carlo Farinelli, le célèbre chanteur. Ils ne sont pas datés et aucun n'est autographe. Beaucoup d'œuvres lui ont été attribuées à tort.

Scarlatti en quelques dates

1685 : naissance de Scarlatti.

1701 : organiste et compositeur à la chapelle royale de Naples.

1705 : à 20 ans, Scarlatti se rend à Venise. Il y rencontre Haendel, Gasparini et Vivaldi.

1709-1715 : chef d'orchestre et compositeur d'opéras à Rome.

1715-1719 : maître de chœur de la Chapelle Giulia au Vatican.

1720 : maître de chapelle à la cour du Roi du Portugal à Lisbonne. Il enseigne le clavecin pendant plusieurs années à l'infante du Portugal, Maria Barbara.

1729 : l'infante Maria Barbara se marie avec l'héritier du trône d'Espagne, le futur Ferdinand VI. Scarlatti la suit à Madrid.

1729-1757 : Scarlatti reste en Espagne. Il y vit à la cour.

MARCO UCCELLINI (1603-1680)

Bergamasca

Marco Uccellini a probablement été un élève de Giovanni Battista Buonamente à Assise. A partir de 1640, Marco Uccellini est à Modène à la Cour des Este, comme responsable de la musique instrumentale, avant de rejoindre la cathédrale de cette même ville comme maître de chapelle. En 1665, il clôt sa carrière au service des Farnèse à Parme comme chef d'orchestre.

Il est surtout connu pour ses compositions instrumentales (exceptés plusieurs opéras qu'il a composés à la fin de sa vie). Son œuvre a le style et la forme du début de la période baroque. Elle est influencée par son grand talent de violoniste. Ses pièces pour violons et continuo composées après 1649 indiquent un développement considérable des techniques virtuoses.

Par le passé, l'œuvre de Uccellini a été peu reconnue. Ses sonates et variations pour 2 ou 3 instruments à cordes avec basse continue extraites des livres 2, 3 et 4 fournissent la preuve de l'héritage de Buonamente tant pour la forme que pour ses capacités de compositeur contrapuntique.

La *Bergamasca* est à l'origine au XVI^e siècle une danse populaire en cercles, par couples, censée décrire les vilaines manières des habitants de Bergame. Elle dérive progressivement au XVII^e siècle vers une pièce instrumentale avec une basse obstinée, très proche de la chaconne⁴. C'est le cas de celle d'Uccellini.

Uccellini recommande dans une note que la basse continue soit accompagnée par le violon. Dans l'Italie du XVII^e siècle cela signifiait par le violoncelle. Dans la partition, la partie de basse a été imprimée une seule fois. Le violoncelliste doit suivre la progression à partir du motif indiqué et le reproduire 31 fois et demie.

⁴ voir le glossaire du concert

DOMENICO SCARLATTI

Stabat Mater à 10 voix

Poème liturgique sur les douleurs de la Sainte Vierge Marie se tenant auprès de Notre Seigneur pendant sa crucifixion. Paroles de Jacopone de Todi (XIII^e siècle).

1. Stabat Mater dolorosa
Juxta crucem lacrymosa
Dum pendebat Filius.

2. Cujus animam gementem
Constristatam et dolentem
Pertransivit gladius.

O quam tristis et afflicta
Fuit illa benedicta
Mater Unigeniti !

Quae moerebat et dolebat
Pia Mater dum videbat
Nati poenas inclyti.

Quis est homo qui non fleret
Christi Matrem si videret
In tanto supplicio ?

3. Quis non posset contristari
Christi Matrem contemplari
Dolentem cum Filio ?

Pro peccatis suae gentis
Vidit Jesum in tormentis
Et flagellis subditum.

Vidit suum dulcem natum
Moriendo desolatum
Dum emisit spiritum.



Pietà de Michel-Ange (1475-1564)
© photographie Robert Hupka,
basilique Saint-Pierre du Vatican.

1. Debout se tenait la mère douloureuse
Auprès de la croix toute en larmes
Tandis que son fils y pendait.

2. Son âme gémissante,
Contrispée et dolente
Fut percée d'un glaive

O combien triste et affligée
Fut cette mère bénie
Mère d'un fils unique !

Elle gémissait et souffrait,
La tendre mère, quand elle voyait
Les peines de son fils illustre.

Quel est l'homme qui ne pleurerait pas,
S'il voyait la mère du Christ
Dans un tel supplice ?

3. Qui pourrait ne pas être abattu de douleur,
En contemplant la mère du Christ
Souffrant avec son fils ?

Pour les péchés de son peuple
Elle vit Jésus dans les tourments
Et soumis aux fouets

Elle vit son doux enfant
Mourant délaissé
Jusqu'à ce qu'il eût rendu l'âme



Pietà de Michel-Ange (1475-1564)
© photographie Robert Hupka,
basilique Saint-Pierre du Vatican.

4. Eja Mater fons amoris
Me sentire vim doloris
Fac ut tecum lugeam.

Fac ut ardeat cor meum
In amando Christum Deum
Ut sibi complaceam.

5. Sancta Mater, istud agas,
Crucifixi fige plagas
Cordi meo valide :

Tui nati vulnerati
Tam dignati pro me pati.
Poenas mecum divide.

6. Fac me vere tecum flere
Crucifixo condolere
Donec ego vixero.

7. Juxta crucem tecum stare
Et me tecum sociare
In planctu desidero.

Virgo Virginum praeclara
Mihi jam non sis amara
Fac me tecum plangere.

Fac ut portem Christi mortem
Passionis fac consortem
Et plagas recolere.

Fac me plagis vulnerari
Crucem hac inebriari
Ob amorem Filii.

4. O mère, source d'amour,
Faites-moi sentir la violence de votre douleur
Afin que je pleure avec Vous.

Faites que mon cœur brûle
En aimant le Christ Dieu
Afin que je lui plaise.

5. Sainte Mère, faites cela
Fixez les plaies du crucifié
Dans mon cœur profondément :

Votre fils blessé
A daigné tant souffrir pour moi,
Partagez avec moi ses tourments.

6. Faites-moi sincèrement pleurer avec Vous
Souffrir avec le crucifié
Tant que je vivrai.

7. Rester avec Vous près de la croix
Et m'associer avec Vous
Dans la lamentation, voilà ce que je désire.

O Vierge illustre entre les vierges
Pour moi ne soyez plus si amère :
Faites que je pleure avec Vous.

Faites que je porte la mort du Christ
Faites que je partage sa Passion
Et que je me représente sans cesse ses plaies.

Faites que ses plaies me blessent,
Que je m'enivre de la croix
Pour l'amour de Votre Fils.



Pietà de Michel-Ange (1475-1564)
© photographie Robert Hupka,
basilique Saint-Pierre du Vatican.

8. Inflammatus et accensus
Per te Virgo sim defensus
In die iudicii.

Fac me cruce custodiri
Morte Christi praemuniri
Confoveri gratia.

Quando corpus morietur.

9. Fac ut animae donetur
Paradisi gloria !

10. Amen.



Pietà de Michel-Ange (1475-1564)
© photographie Robert Hupka,
basilique Saint-Pierre du Vatican.

8. D'être enflammé et embrasé,
Par Vous, Vierge, que je sois défendu
Au jour du Jugement.

Faites que par la Croix je sois gardé,
Que par la Mort du Christ je sois fortifié d'avance,
Que par la grâce je sois réconforté

Quand mon corps mourra.

9. Faites qu'à mon âme soit donnée
La gloire du Paradis !

10. Ainsi soit-il.



Pietà de Michel-Ange (1475-1564)
© photographie Robert Hupka,
basilique Saint-Pierre du Vatican.

Note sur la traduction du Stabat Mater : de l'intérêt du mot à mot dans la traduction

Comme tous les compositeurs de son époque, Scarlatti comprenait et parlait couramment le latin. Il composait à partir du texte mais plutôt qu'écrire une musique exprimant le sens général de la phrase comme le feront les compositeurs romantiques, il s'appliquait à ce que chaque mot important fût mis en valeur par un motif musical propre.

C'est la raison pour laquelle l'interprétation doit être d'abord pensée au niveau du mot. Ainsi dans une même phrase, deux mots distincts pourront-ils être chantés avec des affects différents. En revanche dans une œuvre romantique, on chercherait davantage à rendre un sentiment qui recouvre le sens global de la phrase et non à opposer des mots.

Aussi l'auditeur qui souhaite déchiffrer le symbolisme présent de la première à la dernière note de cette œuvre doit faire l'effort de comprendre le sens de chaque mot latin. Pour ce faire, j'ai souhaité donner ici une traduction vraiment littérale du Stabat Mater.

Le n°5 offre un exemple intéressant de cette manière de composer :
Sancta Mater istud agas : crucifigi fige plagas cordi meo valide.
Sainte Mère, faites cela : du crucifié fixez les plaies dans mon cœur fortement.
Sancta Mater est chanté sur un motif musical exprimant la douceur ineffable de Marie ; tandis qu'immédiatement après, *crucifigi* est porté par des notes répétées, courtes et violentes qui figurent les coups de marteau et ainsi de suite.

La signification du mot peut même s'avérer plus que nécessaire et éviter un contresens d'interprétation. Ainsi dans le n°8, sachant le sens du mot *inflammatus*, « enflammé », il faudra comprendre que les vocalises rapides qui portent ce mot représentent les flammes de l'enfer et donc un sentiment d'effroi et non un cri de victoire ou de joie.

J.P.S.

Le Stabat Mater à 10 voix de Domenico Scarlatti

Il peut sans hésitation être considéré comme le chef-d'œuvre de Scarlatti dans l'art choral. Ses dimensions généreuses, son irrésistible envolée dramatique, sa douceur lyrique, toutes intimement liées avec une unité stylistique claire contribuent à le placer parmi les grandes créations d'écriture musicale de la première moitié du XVIII^e siècle.

Le texte latin du *Stabat Mater* a été écrit au XIII^e siècle par Jacopone de Todi, moine franciscain. C'est un poème médiéval qui décrit dramatiquement l'accablement de la Vierge Marie se tenant au pied du Christ au moment de sa crucifixion.

On ignore totalement à quelle date et pour quelle occasion Scarlatti composa ce *Stabat Mater*. Certains musicologues avancent qu'il l'aurait écrit entre 1715 et 1718, alors qu'il était maître de chapelle de la Chapelle Giulia du Vatican, en faisant remarquer que la difficulté d'une telle œuvre suggère qu'elle était destinée à des chanteurs aguerris, comme l'étaient ceux de la Chapelle Giulia. Mais ce n'est là qu'une supposition.

L'œuvre requiert un chœur à dix parties (quatre de sopranos, deux d'altos, deux de ténors et deux de basses) soutenu par un continuo (instruments d'accompagnement comme l'orgue, le violoncelle, le théorbe, la contrebasse...)⁵.

Si le manuscrit autographe du Stabat de Scarlatti est perdu nous en possédons néanmoins plusieurs copies du XVIII^e siècle. Dans plusieurs d'entre elles (copie de Santini, manuscrits de Muenster et de Harvard) on peut relever de nombreuses annotations *solo* et *tutti* qui indiquent que chacune des 10 voix devait être chantée à l'époque par plusieurs choristes et non par un soliste. C'est une des raisons qui nous a poussé à interpréter cette œuvre avec 3 chanteurs par partie au lieu d'un seul comme cela se fait fréquemment.

⁵ voir le glossaire du concert p. 10.

Le renoncement à tout instrument à l'exception de ceux du continuo tendrait à suggérer que cette pièce devait être donnée au cours de la semaine sainte. La séquence *Stabat Mater dolorosa* (la Mère se tenait debout, douloureuse) fait partie de la liturgie de la fête de Notre-Dame des Sept Douleurs, célébrée le 15 septembre. Mais on en vint à la chanter de plus en plus fréquemment aussi pendant le temps de la Passion.

Quoi qu'on puisse en penser au premier abord, cette œuvre emploie un langage musical qui appartient davantage au XVIII^e qu'au XVI^e siècle : la palette harmonique et mélodique de Scarlatti renferme nombre de couleurs qu'un Palestrina et ses continuateurs auraient jugées trop ouvertement ostentatoires ; de même, le recours aux ornements virtuoses dans l'*Inflammatus* ou l'habituelle préférence pour une mesure à trois temps font de lui un authentique musicien baroque.

La composition de Scarlatti ne présente aucune subdivision en mouvements : le texte est mis en musique de bout en bout, à la manière d'un motet, où chaque verset utilise un matériau musical nouveau.

Ce qui impressionne le plus aujourd'hui, c'est la manière dont Scarlatti nourrit une texture chorale d'aussi grande ampleur durant près d'une demi-heure, durée supérieure à celle de n'importe quel chœur ou motet de Bach. D'ailleurs la première exécution moderne du *Stabat Mater*, à Sienne en 1940, incita le compositeur Alfredo Casella à voir en Scarlatti « un polyphoniste d'une incroyable maîtrise technique, dont le génie contrapunctique supporte la comparaison avec Bach ».

J.P.S.

p. 35 : Une toile sur laquelle put méditer Scarlatti : Giandomenico Tiepolo (1727-1804), *Via Crucis* (1749), Chiesa di S. Polo, Venise.

p. 36 : Un lieu où le vénitien Lotti effectua toute sa carrière : Narthex de la basilique San Marco de Venise, à la fois église officielle de la Sérénissime et chapelle privée du doge. Le narthex est décoré de mosaïques du XIII^e siècle qui représentent des scènes de l'Ancien Testament, de la Création à l'Exode.







p. 37 : Sous ces voûtes, Rubino fit entendre son *Lauda Jerusalem* : vue intérieure de l'église Santa Maria della Martorana (Palerme). Dite aussi église Santa Maria dell'Ammiragliato. Fondée par Georges d'Antioche, amiral de Roger II, en 1143 © Archives Alinari, 12^e siècle, Bas Moyen Âge, Florence, Fratelli Alinari.

p. 38 : Portrait d'un violoniste vénitien du XVIII^e siècle, par François Morellon de La Cave (1723), généralement considéré comme étant celui de Vivaldi, Museo Bibliografico Musicale, Bologne.

BONAVENTURA RUBINO

Lauda Jerusalem⁶, psaume 147

Lauda, Jerusalem, Dominum :
Lauda Deum Tuum, Sion.

Quoniam confortavit seras portarum tuarum,
Benedixit filiis tuis in te.

Qui posuit fines tuos pacem,
et adipe frumenti satiat te.

Qui emittit eloquium suum terrae :
velociter currit sermo ejus.

Qui dat nivem sicut lanam,
nebulam sicut cinerem spargit.

Mittit crystallum suum sicut buccellas :
ante faciem frigoris ejus quis sustinebit ?

Emittet verbum suum, et liquefaciet ea :
flabit spiritus ejus, et fluent aquae.

Qui annunciat verbum suum Jacob,
Justitias et judicia sua Israel.

Non fecit taliter omni nationi,
et judicia sua non manifestavit eis

Gloria Patri, et Filio, et Spiritui sancto.
Sicut erat in principio, et nunc, et semper,
et in saecula saeculorum. Amen.

Jérusalem, loue le Seigneur :
Sion, loue ton Dieu ;

Car il a mis de fortes barrières à tes portes :
il a béni tes enfants au milieu de toi.

Il a établi la paix sur tes frontières :
il te rassasie du plus pur froment.

Il envoie ses ordres à la terre ;
Et ses ordres sont portés partout avec diligence.

Il fait tomber la neige sur la terre, comme des flocons de laine :
il y répand le brouillard comme la cendre.

Il la couvre aussi de glace, comme de plusieurs morceaux de cristal :
qui peut alors soutenir la rigueur du froid qu'il envoie ?

Il commande, et la glace se fond :
il envoie le vent du midi, et les eaux coulent.

Il manifeste sa parole à Jacob,
ses lois et ses ordonnances à Israël.

Il n'a point fait la même grâce à toutes les nations,
et il ne les a pas instruites de ses commandements.

Gloire au Père, et au Fils et au Saint-Esprit.
À présent et toujours ; comme dès le commencement,
et dans tous les siècles des siècles. Ainsi soit-il.

⁶ Traduction d'un eucologe ou livre d'église à l'usage de Paris contenant l'office des dimanches et fêtes en latin et français, nouvelle édition, Paris, chez Saintin, Libraire de la Cour, rue de Foin Saint-Jacques, n°11, 1816.

BONAVENTURA RUBINO (1643-1668)

Né près de Bergame, Bonaventura Rubino est franciscain, et sa présence est relevée comme maître de chapelle de la cathédrale de Palerme entre les années 1643 et 1665. Son activité musicale est très importante dans cette ville. La publication de ses compositions occupe pas moins de sept volumes.

Le *Lauda Jerusalem* adopte ici la forme d'une chaconne dansante et radieuse, comme le texte le suggère. Aux enluminures vocales répondent celles des violons, chacun reprenant la volée du carillon précédent. La basse obstinée donne l'appui nécessaire à la structuration harmonique de l'écriture musicale, ainsi que le feraient les fondations d'un édifice complexe.

Rubino utilise dans ce psaume la musique écrite par Uccellini quelques années auparavant.



Vue de la cathédrale de Palerme.

ARCANGELO CORELLI (1653-1713)

Sonate opus 3 n°3 en si b M



Portrait d'Arcangelo Corelli.

Maillon essentiel de l'histoire de la musique instrumentale européenne, le violoniste et compositeur Arcangelo Corelli effectue la majeure partie de sa carrière à Rome, protégé de plusieurs hauts mécènes comme la reine Christine de Suède ou le cardinal Ottoboni.

Il publia six opus de musique instrumentale qui sont la quintessence de son art : ses sonates et concertos deviennent le modèle idéal d'équilibre et d'éloquence pour les générations suivantes, avec leur forme en quatre mouvements, leur harmonie naturelle et solide, leurs mouvements

lents propices à l'expression soliste.

L'*Opus 3* dont est extraite la *Sonate n°3 en si b Majeur* est publié en 1689, et adopte la forme de la *sonata da chiesa*, sonate d'église, alternance de mouvements lents et rapides.



Arcangelo Corelli, gravure de Mathey d'après H. Howard., Bibl nat., Paris. Phot. Jeanbor © Photeb.

ANTONIO LOTTI

Credo⁷

Credo in unum Deum,
Patrem omnipotentem,
factorem cæli et terræ,
visibilium omnium et invisibilium,

Et in unum Dominum Jesum Christum,
Filium Dei unigenitum,
et ex Patre natum ante omnia sæcula.

Deum de Deo, Lumen de Lumine,
Deum verum de Deo vero.

Genitum, non factum, consubstantialem Patri :
per quem omnia facta sunt.

Qui propter nos homines, et propter
nostram salutem descendit de cælis.

Et incarnatus est de Spiritu Sancto
ex Maria Virgine, et homo factus est.

Crucifixus etiam pro nobis
sub Pontio Pilato, passus
et sepultus est.

Et resurrexit tertia die,
secundum Scripturas.

Et ascendit in cælum,
sedet ad dexteram Patris.

Je crois en un seul Dieu,
le Père tout-puissant,
qui a fait le ciel et la terre,
toutes les choses visibles et invisibles.

Je crois en un seul Seigneur Jésus-Christ,
Fils unique de Dieu ;
qui est né du Père avant tous les siècles.

Dieu de Dieu, lumière de lumière,
vrai Dieu de vrai Dieu ;

Qui n'a pas été fait, mais engendré,
consubstantiel au Père, par qui tout a été fait :

Qui est descendu des cieux
pour nous autres hommes, et pour notre salut :

Qui s'est incarné, en prenant un corps dans le sein de la Vierge Marie par
l'opération du Saint Esprit, et qui s'est fait homme.

Qui a été crucifié pour nous ;
qui a souffert sous Ponce Pilate,
et qui a été mis dans le tombeau.

Qui est ressuscité le troisième jour,
selon les Ecritures :

Qui est monté au Ciel,
où il est assis à la droite du Père :

⁷ Traduction d'un eucologe ou livre d'église à l'usage de Paris contenant l'office des dimanches et fêtes en latin et français, nouvelle édition, Paris, chez Saintin, Libraire de la Cour, rue de Foin Saint-Jacques, n°11, 1816.

Et iterum venturus est cum gloria,
judicare vivos et mortuos,
cujus regni non erit finis.

Et in Spiritum Sanctum,
Dominum et vivificantem,
qui ex Patre Filioque procedit.

Qui cum Patre et Filio simul adoratur,
et conglorificatur :
qui locutus est per prophetas.

Et unam, sanctam, catholicam
et apostolicam Ecclesiam.

Confiteor unum baptisma
in remissionem peccatorum.

Et expecto resurrectionem mortuorum,

Et vitam venturi sæculi. Amen.

Gloria Patri, et Filio, et Spiritui sancto.
Sicut erat in principio, et nunc, et semper,
et in sæcula sæculorum. Amen.

Qui viendra de nouveau plein de gloire,
juger les vivants et les morts ;
et dont le règne n'aura point de fin ;

Je crois en l'Esprit Saint,
qui est aussi Seigneur, et qui donne la vie,
qui procède du Père et du Fils.

Qui est adoré et glorifié
conjointement avec le Père et le Fils ;
qui a parlé par les Prophètes.

Je crois l'Eglise qui est Une, Sainte,
Catholique et Apostolique.

Je confesse qu'il y a un Baptême
pour la rémission des péchés.

J'attends la résurrection des morts,

et la vie du siècle à venir. Ainsi soit-il

Gloire au Père, et au Fils et au Saint-Esprit.
À présent et toujours ; comme dès le commencement,
et dans tous les siècles des siècles. Ainsi soit-il.

ANTONIO LOTTI (1665-1740)



Portrait d'Antonio Lotti

A part un court intermède à Dresde, le vénitien Antonio Lotti effectue toute sa carrière à San Marco, comme altiste, organiste puis maître de chapelle. Illustrant la transition entre le baroque tardif et le classicisme, il compose des oratorios, motets et autres pièces chorales pour le chœur de la basilique vénitienne mais aussi pour les pensionnaires de l'Ospedale degli Incurabili où il enseigne. Il y privilégie le plus souvent un pur contrepoint a cappella.

Ce n'est pas le cas dans le *Credo* en Fa, écrit pendant le séjour de Lotti à Dresde entre 1717 et 1719, et faisant partie de la *Missa Sancti Christophori*. A l'exception du saisissant *Crucifixus* à huit voix accompagné du seul continuo, il s'agit d'une composition virtuose ainsi que l'exige le contexte d'une ville brillant alors par l'excellence de ses interprètes et la renommée de ses instrumentistes. Les cordes entament l'œuvre de façon décidée, aussitôt suivies par le chœur, dont l'homophonie tranche avec les flèches lancées par l'orchestre. Sur *Qui propter nos homines*, les voix masculines et féminines sont brièvement séparées avant une séquence figuraliste sur le mot *descendit*. Le contraste est puissant avec l'homophonie d'*Et incarnatus est*, à l'unisson des voix et des instruments, comme un palier de transition avant le splendide travail harmonique du *Crucifixus* mentionné plus haut, et accompagné de la seule basse continue. Un violon solo lance le signal de la résurrection, dont la traduction musicale par Lotti reprend la structure en alternance de séquences homophones et de séquences en imitation parsemées de figuralismes (*Et ascendit, Judicare*). La doxologie fuguée conclut avec grandeur l'ouvrage.



La place Saint-Marc et la Basilique au temps de Vivaldi et de Lotti. Tableau de Canaletto (1697-1768). Collection Thyssen-Bornemisza, Madrid.

ANTONIO VIVALDI

Laetatus sum, RV 607⁸

Laetatus sum in his quae dicta sunt mihi :
In domum Domini ibimus.
Stantes erant pedes nostri
In atriis tuis, Jerusalem
Jerusalem, quae aedificatur ut civitas,
cujus participatio ejus in idipsum.

Illuc enim ascenderunt tribus, tribus Domini ;
Testimonium Israel,
ad confitendum nomini Domini.
Quia illic sederunt sedes in iudicio,
sedes super domum David.
Rogate quae ad pacem sunt Jerusalem :
et abundantia diligentibus te.

Fiat pax in virtute tua :
et abundantia in turribus tuis.
Propter fratres meos et proximos meos,
loquebar pacem de te.
Propter domum Domini Dei nostri,
Quaesivi bona tibi.

Gloria Patri, et Filio, et Spiritui sancto.
Sicut erat in principio, et nunc, et semper,
et in saecula saeculorum. Amen.

J'ai été au comble de la joie lorsqu'on m'a annoncé que nous irions dans la maison du Seigneur.
Nous établirons donc notre demeure dans l'enceinte de tes murailles, ô Jérusalem.
Jérusalem est une ville dont toutes les parties sont unies entre elles, et se rapportent à l'unité.

Car toutes les tribus, toutes les tribus du Seigneur y viennent comme les témoins et les députés d'Israël, pour louer le nom du Seigneur.
C'est là que sont établis les tribunaux pour rendre la justice ; c'est là qu'est le trône de la maison de David.
Demandez la paix pour Jérusalem : que ceux qui t'aiment, ô cité sainte, jouissent de l'abondance dans tes tours.

Que la paix soit dans tes forteresses, et l'abondance dans tes tours.
Pour l'avantage de mes frères et de mes amis, je demanderai toujours que tu sois en paix.
En considération de la maison du Seigneur notre Dieu, je ferai des vœux pour toi.

Gloire au Père, et au Fils et au Saint-Esprit.
À présent et toujours ; comme dès le commencement, et dans tous les siècles des siècles. Ainsi soit-il.

⁸ Traduction d'un eucologe ou livre d'église à l'usage de Paris contenant l'office des dimanches et fêtes en latin et français, nouvelle édition, Paris, chez Saintin, Libraire de la Cour, rue de Foin Saint-Jacques, n°11, 1816.

ANTONIO VIVALDI (1678-1742)



Antonio Vivaldi, gravure de Lambert. Bibl. nat., Paris. Phot. Jeanbor © Photeb.

Est-il encore besoin de présenter le plus célèbre des compositeurs vénitiens ? On ne peut en tout cas résumer son existence en quelques lignes, tant elle est multiple, bien que se déroulant presque toujours en ce lieu unique de Venise.

Impresario et administrateur d'opéra, prêtre et maître de violon à l'Ospedale della Pietà, virtuose, chef de chœur et maître de concert, compositeur d'opéras, de musique instrumentale, de musique religieuse, Vivaldi concentre toutes les formes de l'art musical du début du XVIII^e siècle. Il hérite des traditions de la chapelle des Doges, cori spezzati

et instruments mêlés aux voix, mais anticipe aussi l'essor de la virtuosité instrumentale et vocale.

Sa musique religieuse, composée le plus souvent pour cette sorte de laboratoire permanent de la Pietà qui lui est acquis, suffirait à elle seule à démontrer la palette incroyable d'effets dont il dispose, parmi lesquels il choisit celui qui lui semble le mieux adapté au contexte et au texte servi. Sur une base tonale généralement clairement affirmée, se combinent des rythmes francs et souvent syncopés, une ornementation prodigue, de fréquentes oppositions de nuances, de densité et de timbres, comme un peintre qui doserait sa palette de couleurs. Le discours musical est sans cesse relancé, mais aussi puissamment épaulé : balisé de ritournelles comme autant de repères, il garde une structure formelle presque toujours strophique (qui suit les versets du texte), cette régularité encadrant efficacement les épisodes d'indépendance des solistes.

Ce schéma n'est pourtant pas celui de l'ostinato *Laetatus sum* RV 607, pour violons, chœur et continuo, sur le texte du Psaume 121 : il ne dure que trois minutes, mais développe à merveille une autre technique d'écriture de Vivaldi. Les 4 strophes du texte sont déclamés de façon homophonique,

sans reprises ni schéma couplet-refrain ni intervention soliste. La structure harmonique ainsi clairement établie. Ce sont les violons qui, par contraste absolu, densifient la matière sonore de broderies continues, en ostinato, traduisant ainsi la réjouissance annoncée par le texte.



signature d'Antonio Vivaldi

JEAN-PHILIPPE SARCOS

Direction musicale



Premier prix du Conservatoire de Paris dans la classe de Jacques Castérède et titulaire de la licence de Concert de l'École normale de musique de Paris, Jean-Philippe Sarcos s'oriente très tôt vers la direction d'orchestre, tout en poursuivant des études de chant, de composition et de piano. C'est ainsi qu'il travaille avec Georges Prêtre, Pierre Dervaux, Jean-Sébastien Béreau, Gerhard Schmidt-Gaden, Gérard Devos et Dominique

Rouits et, pendant trois ans, dans la classe de William Christie au Conservatoire de Paris.

Fondateur et directeur artistique de l'ensemble vocal et instrumental Le Palais royal, sa présence est remarquée dans de nombreux festivals : festival de musique ancienne de Séville, festivals d'Auvers-sur-Oise, de Sylvanès, de Saint-Malo, de l'abbaye Saint-Victor à Marseille, festival de musique sacrée de Lourdes, festival de Calenzana en Corse...

À côté de ses activités avec le Palais royal, il est invité à diriger l'Orchestre de chambre de Toulouse, l'Orchestre national de l'Académie de Varsovie ou les Musiciens du Louvre. Il s'implique avec enthousiasme dans différentes entreprises ayant pour but de transmettre la musique classique aux jeunes générations. Il a notamment fondé l'Académie de musique à Paris.

Jean-Philippe Sarcos aime interpréter des œuvres peu jouées telles *Les Saintes Maries de la Mer* de Paladilhe, *Le Déluge*, *La Terre promise* ou les symphonies de Saint-Saëns. On lui doit notamment la création française de *l'Ode pour le Couronnement* d'Elgar. Il a aussi enregistré pour Mezzo, dans le cadre du festival de Souvigny des motets de Bach et les *Vêpres du Saint-Esprit* du Padre Soler qu'il a reconstituées.

SIMON-PIERRE BESTION DE CAMBOULAS

Chef assistant - organiste



Simon-Pierre Bestion de Camboulas obtient un prix de formation musicale ainsi qu'un 1^{er} Prix d'orgue au Conservatoire de Nantes, et travaille la musique ancienne avec Daniel Cuiller (musique de chambre et basse continue) avant de se perfectionner avec Frédéric Michel au Conservatoire de Boulogne. Il a suivi les master-classes de Jan-Willem Jansen, Francis Jacob, Benjamin Alard, Martin Gester, et Louis Robillard. En 2006, il est finaliste au

concours international d'orgue de Béthune.

Depuis 2007, Simon-Pierre est organiste, claveciniste et directeur artistique de l'ensemble de musique ancienne Europa Barocca et du chœur de jeunes Luce del Canto

Il suit un cursus de direction de chœur à Nantes avec Valérie Fayet, de chant avec Dominique Moaty au conservatoire d'Aubervilliers, d'analyse et d'écriture. Il participe aux stages ou master-class de Philippe Caillard, Denis Rouger, Régine Théodoresco, Roland Hayrabédian ou encore Nicole Corti. Le chœur de l'Orchestre National des Pays de la Loire, dirigé par Valérie Fayet, créera en 2010 l'une de ses dernières œuvres.

Simon-Pierre Bestion de Camboulas est l'organiste titulaire de l'orgue de chœur de la Cathédrale d'Angers, ainsi qu'accompagnateur de la Maîtrise de la Cathédrale. Depuis septembre 2009, il est l'assistant musical de Jean-Philippe Sarcos pour le Palais royal.

Enfin, il est le directeur artistique et continuiste de l'ensemble Europa Barocca, ensemble qu'il a créé en 2008 et qui a enregistré son premier disque en septembre 2009. Cet ensemble à géométrie variable, allant de la formation de chambre à l'orchestre avec chœur et solistes, s'est déjà produit de nombreuses fois en France et notamment dans plusieurs festivals de notoriété. Cet ensemble est subventionné par le département de la Vendée.

TAMI TROMAN

Premier violon



Après avoir obtenu son prix de violon moderne au CNSM de Lyon dans la classe de Jean Estournet en 2000, Tami Troman décide de s'orienter vers la musique ancienne et reçoit l'enseignement de François Fernandez au CNSM de Paris, ainsi que celui de Florence Malgoire en cycle de perfectionnement à la Haute Ecole de Musique de Genève. Elle sort brillamment diplômée de ces deux institutions, respectivement en 2003 et 2004.

La musique de chambre occupe une part essentielle de son activité musicale. Elle fonde en 2003 l'ensemble RosaSolis avec la soprano Magali Léger, primé au concours de Bruges et programmé dans de nombreux festivals en France et à l'étranger. Le premier disque de l'ensemble, consacré aux motets de la jeunesse italienne de Haendel, sorti en mars 2009, est déjà chaleureusement salué par la critique. Elle est également membre de l'ensemble Ausonia avec Mira Glodeanu et Frédéric Haas. Violon solo de plusieurs formations, elle se produit régulièrement en musique de chambre avec Le Poème Harmonique, Suonare e Cantare, et joue en sonate avec la pianofortiste Yoko Kaneko et l'organiste Eric Lebrun.

Depuis sa création en 2005, elle est membre fondateur et soliste de l'orchestre le Cercle de l'Harmonie co-dirigé par Julien Chauvin et Jérémie Rhorer. Elle collabore également avec des ensembles renommés comme Les Arts Florissants, Le Freiburger Barockorchester, Le Collegium Vocale Gent, La petite Bande, Anima Eterna, sous la direction de William Christie, Philippe Herreweghe, René Jacobs, Sigiswald Kuijken, Jos Van Immerseel.

Depuis toujours intéressée par la valorisation de la musique par une dimension visuelle et théâtrale du concert, ou par la rencontre de différentes formes artistiques au sein d'un spectacle, Tami Troman signe sa première mise en scène en mai 2009, de *La Serva Padrona* de Pergolèse au Festival de Château-Thierry. Cette expérience couronnée de succès lui ouvre de nombreuses perspectives dans ce domaine et conduit sa réflexion vers une

manière de rendre plus accessible la musique classique au grand public, en l'incluant dans un spectacle de plus grande envergure sans pour autant la dénaturer.

Elle crée en août 2009 *L'Evanouie*, dialogue entre une violoniste et une récitante, dédié à la mémoire de la première femme de Jean-Sébastien Bach, Maria Barbara.

Elle a également l'occasion de travailler avec des personnalités du monde du théâtre comme Vincent Colin et Denis Podalydès.

Parmi ses projets en cours, notons une version scénique du texte poétique de R.M. Rilke *Vie et mort du cornet Rilke* avec des musiques allemandes du XVII^e siècle, et l'adaptation sous forme d'opéra de l'essai de Philippe Beaussant *Vous avez dit baroque ?* en collaboration avec l'orchestre du Palais royal.

LOUIS CREAC'H

Second violon



Après un cursus à l'ENM de Brest, puis au CNR de Paris, Louis étudie le violon baroque au CNR de La Courneuve auprès d'Hélène Houzel. Parallèlement, il suit la formation aux métiers d'orchestre classique et romantique de l'Abbaye aux Dames de Saintes où il travaille notamment sous la direction de Philippe Herreweghe, Marc Minkowski, Sigiswald Kuijken, Robert Levine... Il participe aussi aux stages d'Aix en Provence,

auprès d'Alice Piérot et de Brecon, avec Rachel Podger.

Depuis 2008, il joue au sein de groupes tels que les Musiciens du Louvre-Grenoble sous la direction de Marc Minkowski, Le Concert Spirituel sous la direction d'Hervé Niquet, Il Seminario musicale avec Gérard Lesne ou Les Nouveaux Caractères de Sébastien d'Hérin. Musicien d'orchestre, il cherche aussi à approfondir le répertoire de musique de chambre. Il est ainsi membre du quatuor à corde Mathis, du trio avec piano Anima Mea et de l'ensemble Ma non Troppo.

NILS WIEBOLDT

Violoncelle



Nils a étudié à la Musikhochschule de Trossingen puis au Conservatoire Royal de La Haye où il a obtenu un Master pour la spécialisation sur le violoncelle baroque et la pratique de l'interprétation historique auprès de Jaap Ter Linden.

En 1991, Nils obtient le premier prix et le « Rovere d'Oro Special Prize » au concours international de Rovere d'Oro en Italie. Il obtient aussi un Deuxième prix au concours de musique ancienne de Brugge en 2000.

Nils soutient un emploi du temps très chargé en tant que soliste, chambriste et continuiste dans la plupart des pays européens ainsi qu'au Japon, aux Etats-Unis et au Moyen-Orient.

Comme violoncelle solo, Nils s'est produit avec L'Orfeo Barock orchester (Allemagne), le Leidse Barok Ensemble (Pays-Bas), l'Orchestre du festival d'Ernen (Suisse). En 2008 il était engagé pour ses débuts en Australie avec le *Concerto en Ut* de Joseph Haydn.

En 1998, Nils Wieboldt a été sélectionné pour être le violoncelle solo de l'orchestre Baroque de l'Union Européenne. Il est aujourd'hui violoncelle solo des Musiciens du Louvre Grenoble et de l'ensemble italien Il Complesso Barocco (Alan Curtis). Comme violoncelliste continuiste, il s'est produit au sein de plusieurs ensembles de premier plan comme l'Academy of Ancient Music (Christopher Hogwood), le Netherlands Bach Society (Gustav Leonhardt), Al Ayre Español (Edouardo Lopez Banzo), le Reinische Kantorei, l'Orchestre de l'Opéra de Zurich, Le Cercle de l'Harmonie et le Café Zimmermann. Nils joue aussi avec l'Orchestre du XVIII^e siècle (Franz Brüggen) aux Pays-Bas.

En 2002, il est engagé comme professeur invité à l'Université de Stellenbosch en Afrique du Sud.

Il a participé à de nombreux enregistrements pour, entre autres, la BBC Radio et Télévision, la SWR Radio de Stuttgart, la WDR de Cologne, l'ORF de Vienne et la NCRV Télévision en Hollande.

Nils joue sur un très rare violoncelle de Jacques Boquay réalisé en 1711.

Nils est violoncelle solo de l'orchestre du Palais royal avec lequel il a interprété et enregistré de nombreux programmes : les motets de Bach, les *Vêpres* du Padre Soler, des symphonies de Mozart et Haydn, diverses œuvres de Haendel et Vivaldi...

MARION MALLEVAES

Contrebasse



Marion Mallevaës commence la contrebasse au Conservatoire National de Région de Nantes. Elle étudie ensuite au Conservatoire National de Région de Saint-Maur, puis dans la classe de Stanislas Kuchinski au Conservatoire National de Région de Paris, où elle obtient son Prix en 2005.

Parallèlement à ses études de contrebasse moderne, elle se tourne vers l'interprétation historique sur instruments d'époque. Elle étudie ainsi les répertoires classiques et romantiques aussi bien en orchestre qu'en musique de chambre à l'Abbaye aux Dames de Saintes dans le cadre d'une formation dirigée par Philippe Herreweghe et son Orchestre des Champs Elysées.

Après l'obtention du diplôme de la Formation supérieure au métier de musicien d'orchestre classique et romantique sur instruments d'époque à Saintes, elle poursuit sa démarche historique en étudiant la musique baroque à la Schola Cantorum de Bâle, dans la classe de David Sinclair, et passe son récital de fin d'études en 2009.

Actuellement, elle travaille avec différents ensembles « historiques » tels que Les Siècles, Le Palais royal, Les Nouveaux Caractères, l'Orchestre des Champs Elysées, Le Concert Spirituel. Elle se produit également en Suisse avec La Cetra et l'ensemble Atlante.



Contrebasse ancienne
avec sculpture.

RÉMI CASSAIGNE

Théorbe



Rémi Cassaigne étudie d'abord le luth sous la direction de Pascale Boquet au Conservatoire National de Région de Tours. Admis en 1998 au Conservatoire National Supérieur de Musique de Lyon dans la classe d'Eugène Ferré, il obtient son prix en 2002.

Rémi Cassaigne joue aujourd'hui avec des ensembles comme XVIII-21 / Le Baroque Nomade (Jean-Christophe Frisch), Les Paladins (Jérôme Corréas), La Grande Ecurie (Jean-Claude Malgloire).

Avec le Palais royal, Rémi Cassaigne a déjà joué de nombreuses fois le *Stabat mater* de Scarlatti ainsi que d'autres œuvres où le théorbe ou la guitare baroque ont un rôle prépondérant comme les *Vêpres* du Padre Soler.



Luth, archiluth et théorbe reproduits à la même échelle dans *Praetorius, Syntagma Musicum*, 1616.

HASNAA BENNANI

Soprano



Jeune soprano marocaine, Hasnaa Bennani a débuté son parcours musical à Rabat auprès de sa sœur Jalila Bennani, et son professeur de violon Lazslo Fodor.

Diplômée du Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris (CNSMDP), en chant, dans la classe de Glenn Chambers, Hasnaa Bennani participe régulièrement au Festival du Printemps des Alizés d'Essaouira où elle chante sous la direction de Michel Piquemal. En France, elle a l'occasion de se produire sous la baguette de Joël Suhubiette au Festival de Saint-Céré. Elle chante aussi sous la direction de Jurjen Hempel avec l'Orchestre d'Auvergne, Patrick Ayrton à l'Opéra de Dijon, Sigiswald Kuijken, Dominique Sourisse et Jean-Philippe Sarcos de nombreuses œuvres du répertoire d'oratorio.

Au cours de la saison 2008-2009, elle a incarné Josabet dans *Athalie* de Moreau dirigé par Kenneth Weiss, le rôle titre *l'Enfant et les sortilèges* aux Dominicains de Haute Alsace, ainsi que le rôle de Gretel dans *Hansel und Gretel* de Humperdinck aux Escales Lyriques et celui de Barbarina dans *Le Nozze di Figaro* de Mozart avec Opéra Eclaté mis en scène par Olivier Desbordes.

En 2009-2010, elle a chanté les *Leçons des Ténèbres* de Couperin au Festival des Musiques Contemplatives de Saint Jacques de Compostelle avec Kenneth Weiss, et joué le rôle de Maguelonne dans *Cendrillon* de Viardot au Musée d'Orsay. Hasnaa Bennani a joué le rôle d'Emilie dans *Les Indes Galantes* de Rameau à l'Académie du Festival du Périgord Noir sous la direction de Michel Laplénie. Elle s'est aussi produite en récital avec Susan Manof au Festival au Château de Lagord.

Durant cette saison, Hasnaa Bennani collabore avec l'ensemble Pierre Robert, dirigé par Frédéric Desenclos, dans des œuvres de Couperin et Schütz, et chante à l'Abbaye de Royaumont un programme dédié aux musiques

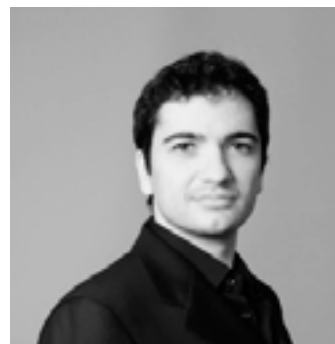
inconnues de Janacek. Hasnaa Bennani prendra part également à la reprise de la *Chouette Enrhumée*, un ouvrage lyrique de Gérard Condé dans les rôles du Premier Enfant, la Neige et le Printemps, à l'Opéra de Metz. Elle se joint à la pianiste Florence Boissolle, avec laquelle elle se produira en récital. Elle fera également partie de la prochaine édition de la Pépinière des Voix, où elle jouera le rôle de La Musique dans les *Arts Florissants* de Charpentier sous la direction de Patrick Cohen-Akénine.

Hasnaa Bennani se perfectionne actuellement en musique ancienne auprès de Howard Crook, Yvon Repérant et Sophie Boulin.

Avec Le Palais royal, Hasnaa Bennani a interprété en février 2010 le programme *La joie dans la musique baroque*.

MATHIAS VIDAL

Ténor



Après avoir obtenu une licence de musicologie en 1999 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 révélation classique de l'ADAMI.

Dès 1998, il interprète Frantz et Nathanël dans *Les Contes d'Hoffmann* d'Offenbach au Festival Opus de Gattières. Au CNSM de Paris, il est Arnalta dans *Le Couronnement de Poppée* de Monteverdi dirigé par Emmanuelle Haïm. Depuis, il interprète des rôles aussi bien contemporains que baroques comme le Chevalier de la Force et l'Aumônier dans *Les Dialogues des Carmélites* de Poulenc à Budapest sous la direction de Pascal Rophé ou Adraste dans *Sémélé* de Marin Marais au Festival de Sablé avec le Ricercar Consort de Philippe Pierlot. Il participe à plusieurs ensembles comme Les Solistes de Lyon de Bernard Tétu et des formations baroques comme Il Seminario Musicale de Gérard Lesne, Les Paladins de Jérôme Corréas, La Capella Reial de Catalunya de Jordi Savall, La Grande Ecurie et La Chambre du Roy de Jean-Claude Malgoire, Le Parlement de Musique de Martin Gester, Les Folies Françaises de Patrick Cohen-Akénine, Le Concert Spirituel d'Hervé Niquet.

Au concert, il chante notamment sous la direction de Jean-Claude Casadesus, Laurent Campellone, Jean-François Hesser, Pascal Verrot, Arie van Beek, Jacques Grimbert et avec des orchestres tels que l'Orchestre Philharmonique de Radio France, l'Orchestre National de Lille dans des théâtres dont le Théâtre du Châtelet et le Théâtre des Champs-Élysées.

A l'opéra il chante Pedrillo dans *Die Entführung auf dem Serail* de Mozart, Beppe dans *I Pagliacci* de Leoncavallo en Allemagne, *Noë* de Bizet, *Hajdée* d'Auber, *Charles VI* d'Halévy, *Les Caprices de Marianne* de Sauguet à

Compiègne, Tamino dans *La Flûte Enchantée* de Mozart en français à Avignon, Cecco dans *Il Mondo della Luna* de Haydn à Fribourg, Besançon, Reims, Nice, Lorenzo dans *Fra Diavolo* d'Auber à Metz, Piquillo dans *La Périochole* d'Offenbach à Dijon, le rôle titre dans *Pygmalion* de Rameau à Houston, Dallas et enregistré à New York, Pedrillo dans *Die Entführung auf dem Serail* de Mozart à Saint-Etienne, Brighella dans *Ariadne auf Naxos* de Strauss à Metz, Il Comte d'Almaviva dans *Il Barbiere di Siviglia* de Rossini en plein air à Paris, Cecco dans une nouvelle production d'*Il Mondo della Luna* de Haydn à Rennes, Nantes, Angers, la partie soliste de haute-contre dans *King Arthur* de Purcell au Festival de Montpellier, Il Conte d'Almaviva dans *Il Barbiere di Siviglia* de Rossini à Saint-Céré.

Dernièrement, il participe à une reprise d'*Il Mondo della Luna* de Haydn au Théâtre de Luxembourg, au *King Arthur* de Purcell à l'Opéra National de Montpellier, à *La Périochole* d'Offenbach à l'Opéra de Lille, à *Macbeth* de Verdi à l'Opéra de Rennes et fait ses débuts au Festival d'Aix-en-Provence dans *Orphée aux Enfers* d'Offenbach sous la direction d'Alain Altinoglu.

Parmi ses projets, il participera à la reprise de *La Périochole* d'Offenbach à Nantes, Angers et Rennes, à *La Fausse Magie* de Grétry à Metz, Reims et Rennes, à *L'Amour Coupable* de Pécou à Rouen. Au concert, il chantera notamment le *Magnificat* de Florentz avec l'Orchestre National des Pays de la Loire, la *Sérénade* pour cor et ténor de Britten avec l'Orchestre de Poitou-Charentes, en musique baroque le rôle titre dans *Pygmalion* de Rameau avec *Les Nouveaux Caractères* de Sébastien d'Hérin et une série de concerts avec *Le Parlement de Musique* de Martin Gester.

Avec le Palais royal Mathias Vidal a interprété le programme *La joie dans la musique baroque* en février 2010 et cet été à Paris et en tournée la *Grande messe en ut mineur* de Mozart.

ANTOINE PECQUEUR

Présentation



Après un Prix de basson au Conservatoire National Supérieur de Musique de Lyon et un diplôme de journalisme à l'Institut Français de Presse, Antoine Pecqueur se partage entre les activités d'instrumentiste et de journaliste.

Il joue régulièrement au sein d'orchestres sur instruments anciens (La Chambre Philharmonique d'Emmanuel Krivine, Les Siècles de François-Xavier Roth...) et d'ensembles de musique contemporaine (Ensemble Linea de Jean-Philippe Wurtz...).

Il écrit dans diverses publications, notamment *Le Monde*, *La Lettre du Musicien*, *La Terrasse* et assure la correspondance à Paris de la *Revue Musicale* de Suisse Romande. Il est également journaliste à la chaîne de télévision Mezzo. Son livre *Les Ecrans sonores de Stanley Kubrick* est paru aux éditions du Point d'exclamation.

LE PALAIS ROYAL

Ensemble vocal et instrumental



Après avoir dirigé pendant plus de 10 ans de nombreux orchestres en France et à l'étranger, Jean-Philippe Sarcos a créé en 2001 un ensemble d'un style nouveau associant un orchestre sur instruments d'époque et un chœur de jeunes chanteurs spécialisés dans l'interprétation de la musique ancienne. Le nom de l'ensemble évoque la vie musicale des cours européennes aux XVII^e, XVIII^e et XIX^e siècles.

L'orchestre

Il se consacre à l'interprétation des répertoires baroque, classique et romantique. Pour chaque époque, les musiciens utilisent des instruments différents. Une caractéristique essentielle de l'orchestre est la cooptation des musiciens. Issus des meilleurs orchestres européens, ils sont aussi choisis pour le plaisir qu'ils prennent et donnent en jouant dans l'orchestre. Ils sont réunis par leur désir de travailler ensemble, sur le long terme, dans la passion et la convivialité. Ce sont des conditions essentielles pour Jean-Philippe Sarcos.

L'ensemble vocal

Il est dédié aux jeunes talents. Il permet à de jeunes chanteurs professionnels d'interpréter les répertoires baroque, classique et romantique en accordant une attention rigoureuse aux différents styles. Les œuvres sont chantées par cœur et en pupitres éclatés afin de favoriser l'expressivité et l'engagement de chacun au service du sens du texte et de la musique. Du fait de la fraîcheur des voix, le Palais royal possède une couleur unique parfaitement adaptée aux répertoires anciens qui étaient, originellement, le plus souvent interprétés par des enfants.

Les interprétations du Palais royal

Elles sont caractérisées par une forte exigence dans la recherche du sens. A cette fin, le Palais royal s'efforce d'offrir au public des moyens originaux pour se familiariser avec les œuvres interprétées. Les concerts sont souvent présentés, mis en espace et accompagnés de programmes de salle détaillés. Ces différentes formes de présentations permettent de comprendre le texte des œuvres, et, en les replaçant dans leur contexte historique, aident à en retrouver l'esprit. Comme les instruments d'époque, les tenues rouges que revêtent les chanteurs du Palais royal pour interpréter les œuvres sacrées rappellent celles de leurs prédécesseurs dans les chapelles royales. Ces mêmes tenues sont encore aujourd'hui portées par de grands chœurs à travers le monde, comme le chœur de la chapelle Sixtine et les prestigieuses formations chorales des cathédrales anglaises, autrichiennes ou allemandes.

Dernièrement, le Palais royal a enregistré *Les Vêpres du Saint-Esprit* du Padre Soler diffusées sur Mezzo. En février 2010, il a interprété à Paris un programme Buxtehude, Bach et Telemann consacré à la joie dans la musique baroque. En juillet 2010, il était en tournée de festivals en France avec la *Grande Messe en ut mineur* de Mozart. Il se produit régulièrement dans les grands festivals internationaux (Séville, Lourdes, Auvers-sur-Oise, Sylvanès, Abbaye de Saint-Victor à Marseille...).

Le Palais royal est soutenu par la Fondation Safran pour la Musique, le groupe Télécom ParisTech, la Spedidam, la Mairie de Paris, la Mairie du XVI^e et un club d'entreprises mécènes.



Le Palais royal au festival de Toulon en juillet 2010.

ÉGLISE ÉVANGÉLIQUE ALLEMANDE



L'église évangélique allemande, située rue Blanche dans le IX^e arrondissement de Paris, est appelée Christuskirche.

Jusqu'à la séparation de l'Église et de l'État en 1905, la paroisse dépend du consistoire de l'Église luthérienne française. A partir de 1905 elle est, comme toutes les églises en France une association culturelle. En 1911 le bâtiment de l'église rue Blanche est complété par des salles, un bureau et l'habitation pour le pasteur.

Au commencement de la guerre 1914, les églises allemandes sont confisquées et la majorité de leurs membres retournent en Allemagne, toutes les institutions et associations sont fermées. C'est seulement en 1927 que le pasteur peut recommencer une activité paroissiale dans les conditions imposées par le traité de Versailles. La crise économique mondiale touche de façon sensible la paroisse allemande. La vie paroissiale se concentre rue Blanche, les autres églises sont vendues.

La période de 1933 à 1945 représente pour la Christuskirche une phase extrêmement ambiguë et difficile. D'un côté la paroisse dépend financièrement d'un mouvement de l'église évangélique allemande proche du parti national-socialiste. De l'autre côté elle héberge des réfugiés et des personnes persécutés par le régime national-socialiste.

En 1945 c'est à nouveau l'effondrement : les Allemands quittent Paris, les bâtiments sont à nouveau réquisitionnés. Heureusement ce sont trois institutions de l'Église protestante qui occupent le bâtiment rue Blanche qui devient alors un centre protestant international.

C'est le 1^{er} septembre 1954 que la paroisse reprend officiellement son activité. La paroisse est liée contractuellement à l'organisation centrale des églises protestantes allemandes et non plus à une Église luthérienne régionale. Elle devient le lieu d'attache de tous les protestants de langue allemande.

ANCIENNE ÉGLISE NOTRE-DAME DE GRÂCE DE PASSY



Appelé *Passicum*, Passy n'était au Moyen-Âge qu'un simple hameau dont le nom apparaît pour la première fois dans une charte de 1250.

Au XIV^e siècle, Charles V autorise ses habitants à clore de murs leurs champs. Un siècle plus tard, Passy est élevé au rang de seigneurie.

En 1667 Claude Chahu, Seigneur de Passy, entreprend de construire la chapelle Notre-Dame de Grâce dont l'édification sera achevée par sa veuve, Christine de Heurles. Initialement succursale de l'église d'Auteuil, la chapelle devient paroisse en 1672.

Notre-Dame de Grâce est agrandie par deux fois (1846 et 1859) et un clocher vient agrémenter le porche d'entrée de la rue Jean Bologne. L'accroissement régulier de la population rend nécessaire la construction d'une nouvelle église dont la réalisation est confiée aux architectes Hulot et Alepée. Consacrée en 1959 par le cardinal Feltin, elle se caractérise par une vaste nef d'une seule portée capable d'accueillir 1200 fidèles.

L'ancienne église, dont l'état se dégradait progressivement, a fait plus récemment l'objet de travaux de rénovation. Réouverte pour Noël 1996, elle a été inaugurée le 22 février 1997 par le cardinal Lustiger, Archevêque de Paris.

Le Palais royal interprétant les *Vêpres* du Padre Soler à Notre-Dame de Grâce de Passy.



CHAPELLE SAINT-LOUIS DE L'ÉCOLE MILITAIRE



Situés au coeur du VII^e arrondissement de Paris, les bâtiments de l'École militaire s'ouvrent largement sur le Champs-de-Mars. Leur construction est décidée en 1751 par Louis XV. Cependant, le projet est principalement soutenu et financé par Madame de Pompadour, sous l'influence de Pâris Duverney, afin d'offrir un enseignement militaire aux jeunes nobles ruinés. Les ailes sur la cour ainsi que la façade sur le Champs-de-Mars sont achevées sous Louis XVI, d'après les plans de Jacques-Ange Gabriel.

Consacrée en 1773 à Saint Louis, patron des armées, la chapelle est décorée de onze tableaux illustrant la vie du roi. Aujourd'hui, seul neuf d'entre eux subsistent. Les onze œuvres ont en effet été dispersées et les neuf restantes sont replacées en 1938 seulement.

La chapelle est plusieurs fois fermée au culte. Bonaparte y reçoit le sacrement de la confirmation en 1785, alors qu'il est élève à l'École militaire. Sous la chapelle, une crypte renferme la dépouille de Pâris Duverney, fondateur et premier intendant de l'École militaire.



Le Palais royal interprétant le *Dixit Dominus* de Haendel à la Chapelle de l'École militaire.

REMERCIEMENTS

- M. le Pasteur Markus Schaefer, église évangélique allemande
Mme le Pasteur Claudia Weik-Schaefer, église évangélique allemande
M. l'abbé Antoine-Louis de Laigue, curé de N-D de Grâce de Passy
M. l'abbé Olivier Segond, aumônier de la Chapelle de l'École militaire
M. l'Amiral Edouard Guillaud, chef d'Etat-Major des armées
M. le Colonel Desgrées du Loû, chef du département média à la DICOD
M. le Colonel Chatillon, commandant de la 1^{re} BSC
M. Daniel Pouzadoux, président de la Fondation Varenne
M. Jean Rozat, directeur général d'Arte
Mme Céline Boulay-Espéronnier, conseiller de Paris
M. et Mme Bernard Bérard
M. Yves Poilane, directeur de Télécom ParisTech
Mme Caroline Houdot, Télécom ParisTech
Mme Patricia Simonin, société Coquelicot
M. Olivier Julien, société ISI
La Fondation Safran pour la musique
La Mairie du XVI^e
La Mairie de Paris
La SPEDIDAM
Tous les Amis et Mécènes du Palais royal

MÉCÉNAT ET PARTENARIAT

Depuis octobre 2007, l'association des Amis du Palais royal et de l'Académie de musique agit pour promouvoir la musique classique auprès du plus grand nombre. Grâce aux dons de ses membres, elle favorise le développement et le rayonnement des associations musicales qu'elle soutient.

En devenant Ami du Palais royal et de l'Académie de musique :

- Vous soutenez des productions musicales originales, respectueuses de l'authenticité stylistique et prenant des formes souvent inédites.
- Vous aidez à la diversification de la formation et à l'ouverture culturelle des jeunes ;
- Vous offrez à de jeunes talents la possibilité de se produire auprès de professionnels confirmés ;

Quels avantages ?

Le seuil minimum d'adhésion est fixé à 30 €, nous souhaitons ainsi encourager toutes les participations quelles qu'elles soient.

- avantages fiscaux : 66 % du montant des dons déduits de l'impôt
- invitations en place prestige et programmes des concerts offerts sur toute la saison musicale*
- invitation à des événements (cocktails avec les artistes, concerts privés, soirée d'anciens, répétitions générales...)
- coupe-file mécène pour accéder plus rapidement à vos places*
- envoi d'enregistrements de concerts*
- possibilité de mention du nom sur les supports de communication.

* Pour un montant minimum de 500 €

Je souhaite devenir membre des Amis du Palais royal et de l'Académie de musique :

- Membre adhérent : moins de 500 €
- Membre donateur : 500 € et plus
- Membre bienfaiteur : 1500 € et plus
- Membre fondateur : 5000 € et plus

Vous pouvez remplir ce coupon et nous l'adresser avec un chèque à l'ordre des **Amis du Palais royal et de l'Académie de musique** - 3 rue Vineuse 75116 Paris. Nous vous enverrons votre reçu fiscal par retour de courrier.

Mme Mlle M.

Nom : _____ Prénom : _____

Adresse : _____

E-mail : _____

Date et signature :



Le Palais royal

Président : Charles BONATI

Vice-président : Pierre de BODMAN

3 rue Vineuse 75116 Paris

Tel : 01 45 20 82 56 – Fax : 01 45 20 14 02

contact@ensemble-palaisroyal.com

www.ensemble-palaisroyal.com

Direction musicale

Jean-Philippe SARCOS

Conseiller artistique

Geoffroy BERTRAN

Administration

Charlotte MERCIER

Communication et Diffusion

Sophie ROUGHOL

Conception des programmes de salle et site internet

Marie MOLLARD

3^e de couverture : La virtuosité dans la sculpture baroque : Antonio Corradini (1668-1752), *Buste de femme voilée (Puritas)* vers 1717-1725, marbre, Ca' Rezzonico, Museo del Settecento, Venise.

4^e de couverture : Giambattista Tiepolo (1696-1770), *Le Pouvoir de l'Eloquence*, palazzo Sandi, voûte du salon, Venise.



