

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

Du samedi 13 au lundi 22 octobre
Domaine privé René Jacobs

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

La librairie-boutique reste ouverte jusqu'à la fin de l'entracte.
Un stand de vente est disponible dans le hall à l'issue du concert.

Cycle **Domaine privé René Jacobs**

DU SAMEDI 13 AU LUNDI 22 OCTOBRE

Entretien avec René Jacobs

Votre Domaine privé s'inscrit dans le cadre d'une saison placée sous le signe de la problématique sacré/profane. Quels en sont les axes principaux ?

Il y a du sacré, avec *Maddalena* de Caldara, et aussi du très profane avec *La Patience de Socrate* de Telemann. Ce sont respectivement le premier oratorio et le premier opéra de ces deux compositeurs. *Maddalena* de Caldara est un projet exclusif pour la Cité. Je l'avais enregistré il y a plusieurs années mais il n'y a jamais eu de concert et nous l'avons beaucoup regretté car l'œuvre est très émouvante. C'est un oratorio contemplatif qui décrit les âmes de ceux qui sont à côté de la croix, auprès de Jésus. J'ai souhaité le reprendre avec quelques-uns de mes anciens élèves dont María-Cristina Kiehr. Cette œuvre sera confrontée avec un ouvrage lyrique d'un autre jeune compositeur, Telemann. *La Patience de Socrate* est une production d'Innsbruck et de Berlin, qui sera suivie de concerts à Hambourg et à Paris. C'est un opéra-comique écrit sur un livret allemand. Le genre n'a pas vécu longtemps, à peine un siècle. Après, le goût musical en Allemagne favorise l'opéra italien. On se moque volontiers des philosophes dans les opéras de cette époque. Socrate est un personnage bouffe, il est ridiculisé. Les grandes valeurs morales et philosophiques sont souvent relativisées. Il y a quatorze rôles dans cet opéra, dont les élèves de Socrate ; il y a aussi une histoire amoureuse entre deux couples de princes et de princesses. Ces deux histoires sont liées l'une à l'autre de manière artificielle.

Quelles dimensions historiques attribuez-vous à Telemann et à Caldara ?

Caldara est un compositeur méconnu et pourtant immense, logé entre la fin du XVII^e et le début du XVIII^e siècle. Il faut le comparer à Haendel et Vivaldi dont on joue beaucoup d'opéras aujourd'hui. Il a fait sa carrière à la cour de Vienne, c'est le premier à avoir mis en musique les livrets de Métastase. Je choisirais vraiment Caldara parmi les quarante compositeurs qui s'y sont consacrés. Il y avait beaucoup de drames sacrés pendant la Semaine sainte à Vienne. Caldara était encore jeune lorsqu'il a écrit *Maddalena*, pas même vingt ans. L'orchestre n'est constitué que de cordes, l'écriture est à cinq parties. Quant au Telemann de *Socrate*, on peut dire que c'est comme si Bach avait composé un opéra.

Lors de ce Domaine privé, Dominique Visse et Konrad Junghänel proposent deux soirées de cantates.

Andreas Staier jouera Mozart... Ces trois artistes vous sont très proches...

Ce sont en effet des amis de longue date. Telemann était lui-même très influencé par Conti. Dominique a suivi comme moi les cours d'Alfred Deller puis a été mon élève. Je l'ai rencontré pour la première fois à Innsbruck lors d'un cours d'été. Avec cette voix très spéciale il fait de la très belle musique et du bon théâtre, tout cela dans des musiques très différentes. Je connais Konrad Junghänel depuis encore plus longtemps. Il m'accompagnait au luth dans des récitals vocaux. Il faisait partie du noyau des musiciens qui se réunissaient sous le nom de Concerto Vocale, avec William Christie et Wieland Kuijken. Il a été le premier continuiste de nombre de mes productions. Et il vient à la Cité avec l'ensemble qu'il a fondé, le Cantus Cölln. Quant à Andreas Staier, il m'a accompagné plusieurs fois en récital, j'admire son travail avec le Freiburger Barockorchester. Et c'est avec cet orchestre qui joue de la musique plus tardive qu'il se produira à la Cité. J'ai hâte d'entendre les *Variazioni sulla Follia di Spagna* de Salieri !

Ce Domaine privé se conclut par une master class au cours de laquelle vous abordez la question de la déclamation dans le chant. Quel message souhaitez-vous faire passer ?

Le plus important dans le chant, c'est le texte. Il faut le comprendre, le suivre. Le récitatif est à la base de la musique baroque. Même dans le bel canto, il faut travailler sur les récitatifs pour qu'ils gardent leur intérêt musical entre les airs. Il faut apprendre la métrique. Je voudrais montrer à de jeunes chanteurs que faire d'un texte, d'un récitatif. Deux jours ne suffiront pas pour cela !

Enfin, un programme de troubadours arméniens du XVII^e siècle permet de confronter l'écriture de la musique savante à celle de la musique orientale.

Il y a en effet une ressemblance entre certains traits de notre musique occidentale baroque et celle de l'Arménie. L'improvisation des continuistes donne lieu à des règles aussi bien chez Monteverdi que dans cette musique. Il y a également des rapprochements à constater dans le chant. Dans *L'Orfeo* de Monteverdi, on remarque que le style très fleuri, très vocalisé, se rapproche des arabesques dans la musique orientale. Quant au texte, il est aussi central dans la musique arménienne et souvent issu de grands poètes.

Propos recueillis par Pascal Huynh

Extrait de *Cité Musiques* n° 55

SAMEDI 13 OCTOBRE, 19H**Georg Philipp Telemann**

Der geduldige Sokrates (La Patience de Socrate), musicalisches Lustspiel en 3 actes
Version de concert

Akademie für Alte Musik Berlin

Chœur du Festival d'Innsbruck

René Jacobs, direction

Marcos Fink, baryton-basse (Sokrates)

Inga Kalna, soprano (Xantippe)

Kristina Hansson, soprano (Amitta)

Daniel Jenz, ténor (Pitho)

Michael Kranebitter, basse (Plato)

Sun-Hwan Ahn, ténor (Alcibiades)

Richard Klein, ténor (Xenophon)

Alexey Kudrya, ténor (Aristophanes)

Sunhae Im, soprano (Rodisette)

Birgitte Christensen, soprano (Edronica)

Donát Havár, ténor (Melito)

Matthias Rexroth, haute-contre (Antippo)

Maarten Koningsberger, baryton (Nicia)

DIMANCHE 14 OCTOBRE, 15H**Cantates comiques****Georg Philipp Telemann**

La Putain, ouverture
Burlesque de Don Quichotte

Philippe Courbois

Dom Quichotte

Pierre de La Gardie

La Sonate

Nicolas Racot de Grandval

La Matrone d'Éphèse

Dominique Visse, contre-ténor

Café Zimmermann :

Pablo Valetti, premier violon

David Plantier, violon

Patricia Gagnon, alto

Éric Bellocq, théorbe

Petr Skalka, violoncelle

Diana Baroni, traverso

Friederike Heumann, viole

Céline Frisch, clavecin

DIMANCHE 14 OCTOBRE, 16H30**Johann Sebastian Bach**

Cantate « Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben » BWV 102

Cantate « Herz und Mund und Tat und Leben » BWV 147

Missa BWV 234

Cantus Cölln

Konrad Junghänel, direction

Sabine Goetz, soprano

Ulrike Hofbauer, soprano

Elisabeth Popien, alto

Kai Wessel, alto

Hans Jörg Mammel, ténor

Wilfried Jochens, ténor

Wolf Matthias Friedrich, basse

Peter Kooij, basse

MARDI 16 OCTOBRE, 20H

Chants de Sayat Nova, troubadour arménien du XVIII^e siècle

Ensemble Kotchnak (Arménie) :

Virginie Kerovpyan, chant

Rouben Haroutunian, *târ* et chant

Anouch Donabédian, *kamantcha*

Aram Kerovpyan, *kanoun*

Vahan Kerovpyan, *dap*

MERCREDI 17 OCTOBRE, 20H**Joseph Haydn**

Symphonie en mi bémol majeur Hob. I:74

Symphonie en do mineur Hob. I:78

Wolfgang Amadeus Mozart

Concerto pour piano en si bémol majeur n° 27 K. 595

Antonio Salieri

XXVI Variazioni sulla Follia di Spagna (extraits)

Freiburger Barockorchester

Petra Müllejans, violon et direction

Andreas Staier, pianoforte

SAMEDI 20 OCTOBRE, 20H**Antonio Caldara**

Maddalena ai piedi di Cristo

Concerto Vocale

Akademie für Alte Musik Berlin

René Jacobs, direction

María Cristina Kiehr, soprano (Maddalena)

Rosa Domínguez, mezzo-soprano (Marta)

Marie-Claude Chappuis, mezzo-soprano

(Amor Terreno)

Lawrence Zazzo, contre-ténor (Amor

Celeste)

Sergio Foresti, basse (Fariseo)

Magnus Staveland, ténor (Cristo)

DIMANCHE 21 ET LUNDI 22 OCTOBRE, 11H à 18H Amphithéâtre**Master class**

La déclamation dans le chant
Monteverdi - Haendel

René Jacobs, direction

Étudiants du département des disciplines vocales du Conservatoire de Paris
Sébastien d'Hérin, clavecin

SAMEDI 13 OCTOBRE - 19H	7
DIMANCHE 14 OCTOBRE - 15H	15
DIMANCHE 14 OCTOBRE - 16H30	24
MARDI 16 OCTOBRE - 20H	33
MERCREDI 17 OCTOBRE - 20H	39
SAMEDI 20 OCTOBRE - 20H	43
DIMANCHE 21 ET LUNDI 22 OCTOBRE - 11H à 18H	48

Avertissement du poète librettiste

Après que leurs troupes furent décimées par les longues guerres, les Athéniens, songeant à se reproduire, décrétèrent que tout habitant de la cité, qu'il soit citoyen ou étranger, serait tenu de prendre deux femmes. C'est ainsi que Socrate, philosophe mondialement connu, épousa Amitta et Xanthippe. La première était une petite-fille du célèbre général athénien Aristide. Les deux dames étaient querelleuses, bavardes et, au grand désespoir de leur époux, pareillement turbulentes. Mais en matière de méchanceté, Xanthippe en remontrait à Amitta. Socrate riait souvent de voir ses deux épouses se quereller à son sujet alors qu'il se savait l'homme le plus laid et le plus difforme qui soit. En dépit des mille et un tracas que lui causaient leurs chamailleries quotidiennes, il prenait la chose avec humour. C'est avec une patience incroyable que le grand sage endurait sa peine, qui aurait paru insoutenable à tout autre. Il restait tout aussi imperturbable face aux persécutions de son ennemi, Aristophane, un poète satirique qui, entre autres perfidies, écrivit une comédie raillant notre Socrate. Il l'y insultait de la manière la plus impie et la plus cruelle qui soit, au mépris de toute vérité. Informé de la représentation, notre philosophe de renommée mondiale fit preuve d'une magnanimité admirable en y assistant jusqu'au bout, la mine réjouie. Car aussi vrai qu'il était considéré comme l'homme le plus sage de toute la Grèce depuis la révélation de l'oracle, les plus grands philosophes et héros de cette nation, ceux qui acquirent une certaine notoriété auprès de la postérité, furent tous ses disciples ; nous verrons ici Platon, Xénophon et Alcibiade. Les autres intrigues profondes sont si vraisemblables et si bien démêlées qu'elles ne nécessitent pas d'avertissement.

Préface du livret de *La Patience de Socrate* de Johann Ulrich von König, pour l'opéra-comique de Georg Philipp Telemann, 1721.

SAMEDI 13 OCTOBRE - 19H

Salle des concerts

Georg Philipp Telemann

Der geduldige Sokrates (La Patience de Socrate), musikalisches Lustspiel en 3 actes

Version de concert

Acte I

entracte

Acte II

entracte

Acte III

Marcos Fink, baryton-basse (Sokrates)

Inga Kalna, soprano (Xanthippe)

Kristina Hansson, soprano (Amitta)

Daniel Jenz, ténor (Pitho)

Michael Kranebitter, basse (Plato)

Sun-Hwan Ahn, ténor (Alcibiades)

Richard Klein, ténor (Xenophon)

Alexey Kudrya, ténor (Aristophanes)

Sunhae Im, soprano (Rodisette)

Birgitte Christensen, soprano (Edronica)

Donát Havár, ténor (Melito)

Matthias Rexroth, haute-contre (Antippo)

Maarten Koningsberger, baryton (Nicia)

Chœur du Festival d'Innsbruck :

Belinda Loukota, soprano

Anne-Kristin Zschunke, mezzo-soprano

Florian Spiess, basse

Akademie für Alte Musik Berlin

René Jacobs, direction

Ce concert est surtitré.

En collaboration avec les Innsbrucker Festwochen der Alten Musik et le Deutsche Staatsoper Uner den Linden Berlin.

Fin du concert vers 23h.

Personnages

Sokrates (Socrate), le philosophe

Xanthippe, une des deux épouses de Socrate

Amitta, une des deux épouses de Socrate

Étudiants de Socrate :

Pitho (Python)

Plato (Platon)

Alcibiades (Alcibiade)

Xenophon (Xénophon)

Aristophanes (Aristophane), l'adversaire

Rodisette, une princesse

Edronica, une princesse

Melito, un prince

Antippo, un prince

Nicia, père de Melito

Des citoyens athéniens

Intrigue

Abracadabrante, comme on les aimait alors, l'intrigue se perd en imbroglios de toutes sortes. Quoique apôtre de la tempérance, Socrate se voit, comme tout citoyen athénien au lendemain d'une guerre qui a décimé la gent masculine, contraint de prendre deux épouses. Celles-ci, Amitta et la trop célèbre Xanthippe, sont deux harpies qui ne cessent de se quereller. Son disciple, le prince Melito, doit lui aussi contracter deux mariages. S'il a choisi l'une de ses deux futures épouses, il demeure indécis quant à la seconde, partagé entre deux princesses éprises de lui, alors qu'elles lui sont indifférentes mais toutes deux recherchées par le noble Antippo. Constamment poursuivi par les pamphlets d'Aristophane, Socrate demeure aux prises avec les chamailleries stupides de ses deux femmes. Au bord du suicide, Melito doit faire un choix, mais à son tour l'une des deux princesses menace de se donner la mort. C'est à Socrate qu'il appartiendra de marier Melito et Antippo à l'une et l'autre des princesses. Le Sénat athénien abolit à temps son décret, mais trop tard pour Socrate qui doit endurer patiemment le mariage conclu auparavant avec deux mégères qu'il n'aura pas apprivoisées.

Gilles Cantagrel

Synopsis

Acte I

Pendant que Socrate, le grand philosophe, médite sur la vertu, ses deux épouses entrent brusquement. Xantippe est en colère: sa poule n'a pondu qu'un seul oeuf, alors que celle d'Amitta en a pondu deux. Le savant, importuné, règle le conflit avec sa routine habituelle et commence à prodiguer son enseignement aux élèves.

Les princesses Rodisette et Edronica viennent à la rencontre l'une de l'autre. Prises par leur passion pour Melito, elles ne comprennent pas les flatteries du prince Antippo : comment peut-il en aimer deux à la fois ? Elles le repoussent.

Le père de Melito, Nicia, demande conseil à Socrate : la loi athénienne imposant le joug du double mariage, Melito doit épouser deux femmes. Cela ne poserait aucun problème, les deux princesses étant amoureuses de lui, si le prince n'était déjà promis à une troisième femme, Calissa.

Socrate conseille à Melito de tenir sa promesse, il doit lui-même choisir sa seconde fiancée.

Acte II

Rodisette et Edronica brûlent toujours d'amour pour Melito, tandis que Antippo continue de leur faire des avances. Il serait prêt à n'en prendre qu'une seule. Mais les princesses n'ont d'yeux que pour Melito, lequel, de son côté, souffre de l'embarras du choix. Socrate a fort à faire de ses tracasseries domestiques et doit en plus faire face aux attaques calomnieuses de la part d'Aristophane. Tout s'arrange lors du rituel de la fête annuelle d'Adonis : le deuil occasionné par le décès de l'éphèbe fait place à la joie de son retour.

Acte III

La paisible nature du jardin incite à des pensées et à des exercices philosophiques dans une atmosphère harmonieuse. Rodisette et Edronica s'évanouissent en entendant que Melito veut se suicider, pour mettre un terme à la douleur de son dilemme. Xantippe, par contre, fait preuve d'une bonne humeur réconciliatrice et veut demander pardon à Amitta, quand il devient subitement victime d'un mauvais tour et jure de nouveau de se venger de sa rivale.

Nicia est porteur d'un message annonçant que la promesse d'union avec Calissa est rompue, de sorte que Melito peut désormais épouser à la fois Rodisette et Edronica. Pendant que Edronica se montre soulagée, Rodisette est consternée : plutôt mourir que de partager le prince. Mais une nouvelle décision du Conseil Suprême lui vient en aide : l'obligation du double mariage est levée ! Melito doit maintenant épouser la princesse qui lui manifeste le plus grand amour, et Socrate comprend tout de suite que c'est Rodisette. Edronica accepte enfin les faveurs d'Antippo, et tous s'adonnent au bonheur conjugal. Seule, Xantippe manifeste son rejet et demande le divorce.

Georg Philipp Telemann (1681-1767)

Der geduldige Sokrates (La Patience de Socrate), musikalisches Lustspiel en 3 actes

Livret de Johann Ulrich von König en langues allemande et italienne.

Composé pour l'Opéra de Francfort.

Créé en 1721 à Hambourg.

Telemann a toujours été passionné par le monde de l'opéra. Dès l'âge de douze ans, il écrit un premier drame lyrique qu'il fait représenter par ses condisciples et où il tient lui-même le rôle principal. À peine arrivé à Leipzig, on lui confie la direction de l'Opéra - il n'a que vingt-et-un ans. Il gère la maison, dirige l'orchestre, réalise le continuo, chante à l'occasion et compose de nouveaux ouvrages. Et ainsi de suite : où qu'il passe, on lui passe des commandes. Une fois fixé à Hambourg, il prend la direction de l'Opéra, qu'il assurera quinze ans durant. Fondé dès 1678, ce théâtre avait été le premier en date en Allemagne. Il avait accueilli des ouvrages italiens et français, mais les très nombreux opéras qu'on lui destinait cherchaient à établir les règles d'un nouveau genre allemand.

Combien d'ouvrages lyriques Telemann a-t-il écrits ? Nul ne le sait, pas même lui. Trente-cinq pour le seul opéra de Hambourg, sans parler de tous ceux pour Leipzig, Francfort-sur-le-Main, Eisenach ou Bayreuth. Des dizaines, assurément, peut-être une centaine, dont il ne reste que neuf en tout. De ceux-ci, *Der geduldige Sokrates (La Patience de Socrate)* est le seul, avec *Pimpinone*, à connaître une relative notoriété. L'ouvrage avait été composé pour Francfort où Telemann était alors en fonction. Mais le musicien le fit représenter d'abord à Hambourg, au printemps de 1721. Il allait bientôt être nommé directeur de la musique de la ville, et il est probable que le succès remporté par son ouvrage joua en sa faveur. *Ein musikalisches Lustspiel* : c'est bien d'une comédie en musique, ou opéra-comique, qu'il s'agit, sur un livret de Johann Ulrich von König, auteur alors très célèbre, livret imité de *La pazienza di Socrate con due moglie* de Nicolò Minato. La langue originale, l'italien, a été conservée aux morceaux textuellement repris du modèle, alors que les récitatifs, les airs et les ensembles ajoutés sont écrits, eux, en allemand. Le public de Hambourg était familier de l'italien et ne craignait pas le mélange des langues, caractéristique de l'opéra bouffe naissant.

Précédé d'une ravissante ouverture instrumentale à la française, d'une charmante vivacité, les proportions en sont vastes : trois actes, une durée en scène de l'ordre de quatre heures, avec non moins de cinquante-cinq airs et ensembles, sans parler des divertissements chorégraphiques dont le musicien a prévu l'interpolation, à raison d'un par acte. Parce que le genre le veut ainsi, sans doute, l'intrigue de cet opéra-comique, passablement indigente, est nouée de grosses ficelles. L'histoire finira bien, mais on aura vite compris la pauvreté de la trame dramatique et le caractère répétitif de situations d'un comique appuyé - à moins que la fable n'en veuille dire davantage, en montrant les hommes ne sachant se résoudre à la double nature des femmes.

L'œuvre ne requiert pas moins de quatorze personnages et un ensemble instrumental composé des cordes, avec deux flûtes à bec, deux hautbois, trois trompettes et timbales,

et d'un grand continuo, basson, viole de gambe, théorbe, violone et clavecin. Sa structure est empruntée à l'*opera buffa*, avec son alternance en grand nombre d'airs et de récitatifs, et de nombreux duos qui contribuent à la vivacité de l'action.

Tout le prix de l'ouvrage tient à l'invention de Telemann, qui fait sans cesse rebondir l'intérêt, jouant habilement des contrastes et provoquant le rire ou l'émotion. Le musicien se plaît à mêler genres et moyens sonores les plus divers, récitatifs de tous styles, airs à *da capo*, motifs de danses, airs de *Singspiel*, *arie di bravura*, de la basse profonde au soprano. Les airs nobles ou sentimentaux y côtoient les scènes bouffes (l'ivresse du serviteur Pithon, les criailleries des deux femmes de Socrate, les interventions du vaniteux et ridicule Aristophane), parfois en dialecte hambourgeois et dans un style musical rustique et volontairement rudimentaire, et les récitatifs sont vivants et originaux. Quant à l'instrumentation, elle est très diversifiée et expressive, regorgeant de trouvailles pour contribuer efficacement à la caractérisation des personnages et des situations : registres et mélanges rares, instruments solistes dans des dispositions insolites pour souligner une rythmique imprévue et parfois bancale. De nombreux figuralismes apportent leurs touches pittoresques, caquets des femmes, sérénité « décalée » et en fin de compte comique de Socrate, hoquets de l'ivrogne. La richesse imaginative de l'œuvre paraît inépuisable. Quoiqu'on puisse déceler sans peine les parentés avec le répertoire italien de l'époque, les conventions de l'*opera buffa* italien éclatent littéralement vers des genres expressifs plus modernes, et l'on peut s'étonner que cette œuvre ne soit pas reprise aujourd'hui au même titre que celles de Haendel ou de Vivaldi.

Gilles Cantagrel

« Si Bach avait écrit des opéras ».

Une conversation avec René Jacobs à propos de *Der geduldige Sokrates* de Telemann.

Georg Philipp Telemann, qui de son temps était un des compositeurs allemands les plus remarquables, est aujourd'hui bien moins connu que, par exemple, Bach ou Haendel.

Est-ce bien justifié ?

Pas du tout ! Vis-à-vis de Bach, Telemann est dans une position comparable à celle, disons, de Haydn vis-à-vis de Mozart. Quant à Haendel, il est aujourd'hui devenu une star : presque tous ses opéras ont été enregistrés au moins une fois. Paradoxalement, les compositeurs allemands qui eurent une influence directe sur lui, comme Reinhard Keiser ou Georg Philipp Telemann, ne jouissent pas de la même popularité. Dans le cas de Telemann, sa réputation de compositeur prolifique y est certainement pour quelque chose. Il a en effet énormément composé, ce qui n'implique nullement une qualité moindre. De plus, jusqu'à présent, seul un nombre limité d'œuvres a été édité et les premières à avoir été disponibles sont des pièces de dimensions réduites, des cantates liturgiques ou ce qu'on appelle de la « musique domestique », des petites formes qui, pour cette raison précisément, lui ont été associées.

Mis à part le fait que *Der geduldige Sokrates* soit l'un des rares opéras de Telemann à avoir bénéficié d'une édition récente, quelles raisons vous amènent à le monter aujourd'hui ? Après avoir réalisé, il y a quelques années, le *Croesus* de Keiser et l'*Orpheus* de Telemann à la Staatsoper de Berlin (à la suite de quoi, l'*Orpheus* a été repris à Innsbruck), je voulais encore une fois revenir à l'opéra baroque allemand, et Reinhard Keiser était pour moi une possibilité au même titre que Telemann. J'ai alors regardé plusieurs œuvres et *Sokrates* m'est apparue comme la plus intéressante, non seulement en raison de son livret mais aussi de la grande variété que lui confèrent ses nombreux ensembles et la relative brièveté de ses arias. Déjà, durant la vie de Telemann, le développement de l'opéra baroque allemand s'orientait vers des arias plus longues (presque sans exception avec *da capo*) et moins d'ensembles. *Der geduldige Sokrates* est plus conforme au goût du XVII^e siècle finissant. Il y a, en plus, beaucoup de musique à deux voix, ce qui est une conséquence directe du livret qui met en scène deux épouses, deux princes, deux princesses... Telemann a vraiment pu, dans cette œuvre, déployer son art de composer des duos.

L'opéra porte le sous-titre de «Ein musikalisches Lustspiel» (comédie en musique), mais il comporte aussi des parties sérieuses, comme la première aria de Rodisette « Che far si può ? » ; est-ce parodique ?

Il faut rappeler que le concept d'*opera seria* n'existait pas encore. Telemann se sert ici d'un livret de Nicolò Minato, d'abord mis en musique par Antonio Draghi et représenté en 1680 : l'empreinte du *dramma per musica* de type vénitien est bien présente. Ce genre se caractérise justement par le mélange d'éléments comiques et sérieux, ces derniers pouvant avoir un caractère héroïque ou romanesque. Tous ces éléments se trouvent dans le *Sokrates* de Telemann. Le livret possède, de plus, l'avantage de réunir non pas deux, mais trois mondes : Socrate et ses deux femmes, une conjonction particulièrement burlesque, puis, à l'exact opposé, le monde des deux princes et des deux princesses, qui incarnent le romanesque, et enfin un troisième formé par Socrate et ses étudiants.

Comparées aux arias romanesques de type sérieux, les arias comiques sont généralement beaucoup plus courtes et comportent parfois des ingrédients populaires, comme, par exemple, l'air à boire de Python « *Ein Mädchen und ein Gläschen Wein* ». Il y a, dans cet opéra, d'autres « *lieder* » en forme binaire, qui ne suivent donc pas la structure *da capo*. Ils se composent d'une partie A et d'une partie B que l'on peut doubler pour créer, par exemple, une séquence AAB. C'est le cas des pièces à caractère populaire ou de celles qui sont semblables aux airs de cour français, comme l'*arietta* d'Antippo « *Die Sonne brennet* ». Le style français de ce morceau n'a rien de parodique mais sert à caractériser le personnage d'Antippo, à le présenter comme un jeune homme courtois, un « bourgeois gentilhomme ».

Y a-t-il des éléments de la musique qui soient typiques de l'opéra baroque allemand ?

L'instrumentation avec des parties obligées est beaucoup plus fréquente en Allemagne qu'en Italie. On trouve une flûte douce dans l'aria « *Mich tröstet die Hoffnung* » de Rodisette, un violon dans les arias « *Contenti o pene* » et « *Küsse, wähle* » d'Edronica et de Nicia, deux hautbois dans l'aria « *Es fesseln mich zwei allzu schöne Ketten* » de Melito. Cette dernière nous fait d'ailleurs tout de suite penser à l'aria pour alto « *Von den Stricken* ».

meiner Sünden » de la *Passion selon saint Jean* de Bach : là où le texte de la passion parle des liens du péché, Melito parle de ceux de l'amour.

L'utilisation d'une tessiture aiguë, dans les récitatifs pour soprano, est aussi typique de l'écriture allemande. Ce registre aigu indique, peut-être, que les récitatifs étaient davantage chantés en Allemagne, alors qu'en Italie, la recherche d'un *parlando* plus vif amenait les compositeurs à circonscrire le récitatif dans une tessiture médiane. La hauteur des récitatifs peut aussi être liée au diapason utilisé. De nombreux éléments semblent indiquer que le diapason alors en cours à Hambourg était un demi-ton plus bas que celui que nous employons dans cette production (415 Hz), ce qui correspond à un ton entier en dessous du diapason moderne et trahit clairement une influence française.

Dans sa version originale, l'opéra paraît trop long pour nos critères actuels.

Cela tient pour beaucoup aux nombreux récitatifs. Comment peut-on y remédier ?

La longueur de l'opéra est, de nos jours, une vraie question avec laquelle nous devrions procéder en principe de la même façon qu'on le faisait autrefois : on établit une version pour la scène et on la réduit là où c'est nécessaire. Mais, pour ce qui est des récitatifs, on peut les écourter sans faire des coupures dans le texte, par exemple, en laissant tomber certaines cadences finales. Cela leur confère un caractère plus net, plus rythmé, qui doit être motivé par la déclamation du texte, non par la mise en scène.

Le continuo que je réserve à l'accompagnement des récitatifs est un peu plus riche que ce qui était habituel à cette époque. Quelques passages et quelques formules toutes faites ont été ajoutés à la partie de violoncelle, tel, j'imagine, qu'un violoncelliste pouvait les improviser. Car de nombreux indices semblent montrer que le violoncelliste ne se contentait, dans les récitatifs, non pas de suivre la ligne de la basse mais de l'enrichir d'accords et d'arpèges. L'accompagnement des récitatifs doit être vivant au point de faire oublier l'existence des « numéros » dans l'opéra. Puisque, de toute façon, il me faut réduire, je module les interventions de telle sorte que la suite figée des « numéros » fermés se dénoue. Par exemple, je quitte parfois une aria au milieu du *da capo*, ou entre les parties A et B, avant que le chanteur ne puisse reprendre. Ceci se fonde naturellement sur la dramaturgie, comme, par exemple, dans le cas de l'aria de miroir de Xanthippe qui est coupée court après le début du *da capo*, lorsque celle-ci s'aperçoit de la présence d'Amitta. Ces interruptions, même si elles ne sont pas notées dans la partition originale, sont fréquentes dans les opéras de cette période et de la fin du XVII^e siècle.

Comment décririez-vous la musique du Sokrates de Telemann ?

Comme tous les compositeurs allemands de cette époque - Bach le premier -, Telemann est très influencé par la rhétorique musicale (théorie des affects). Prenons, par exemple, l'air de Melito « *Die Sehnsucht stürmt auf mein Gemüte* », au III^e acte : les deux motifs contrastants, celui du sentiment de manque et celui de la tempête, parlent d'eux-mêmes ; et c'est loin d'être le seul cas où la codification d'un affect, aisément déchiffrable par le public, joue un rôle important. La toute première aria de l'œuvre, l'aria de Socrate « *Vergnüge dich, mein stiller Mut* », par exemple, est aussi clairement tributaire de la représentation des passions que ne l'est une cantate liturgique de Bach, disons, « *Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust* ». Chaque aria repose sur une idée rhétorique particulière, que Telemann développe magistralement.

L'œuvre mélange des arias en allemand et en italien, ce qui est une configuration insolite pour l'auditeur d'aujourd'hui. Comment cela s'explique-t-il ?

Je n'ai malheureusement pas encore trouvé une explication d'ensemble pour ce phénomène. L'opéra baroque allemand reste encore un domaine très peu exploré par la recherche. Mais ce type d'opéra est un mélange vraiment haut en couleurs ! Cette façon de mettre en concurrence plusieurs langues (allemand, italien et même, dans plusieurs opéras, le français) est à rapprocher du mélange des genres sérieux et comique. Avec l'intermède de la fête d'Adonis vient encore s'ajouter un élément totalement nouveau et inattendu : la fête commence par la musique funèbre de la mort d'Adonis et l'on peut supposer que Telemann l'a composée pour mettre en lumière une autre facette qui, ordinairement, ne trouve pas vraiment sa place dans une comédie.

Telemann et son librettiste ont agi, par moments, avec beaucoup de liberté vis-à-vis de la version italienne de l'opéra, composée par Antonio Draghi sur un livret de Nicolò Minato qui, par exemple, ne comporte pas l'intermède d'Adonis. Et je pense que les textes italiens ont été repris à dessein, parce que, quelque part, il était « de bon ton » d'intégrer des textes en langue étrangère dans les opéras allemands.

Et la langue italienne permet aussi, d'ailleurs, un style de chant à l'italienne, dans lequel les coloratures nous apparaissent plus naturelles que dans une langue avec beaucoup de consonnes, comme l'allemand.

Pour terminer, un mot sur l'ensemble des chanteurs de la production : quels ont été les critères de sélection ?

Je suis très satisfait de cette distribution - on ne doit pas, pour une œuvre comme celle-ci, reculer devant un travail de casting important et très précis. Nous avons eu une sacrée chance de trouver pour le rôle de Xanthippe une interprète qui, non seulement chante à vous couper le souffle, mais qui de plus peut faire un « visage de chauve-souris »...

Le personnage de Pithon n'a pas, au départ, été conçu pour une belle voix : ce rôle d'Arlequin hambourgeois était destiné à un acteur qui pouvait chanter honnêtement et non l'inverse. Pouvoir bien chanter Bach m'a aussi servi de critère de sélection pour les chanteurs. Cela a fonctionné à merveille parce que la musique de Telemann exige la même flexibilité vocale et qu'elle place les chanteurs devant des difficultés similaires. Les opéras de Keiser et de Telemann nous laissent peut-être pressentir comment auraient sonné les opéras de Bach, s'il avait eu envie d'en écrire.

*Propos recueillis par Francis Hüsters
Traduction Miriam Lopes*

DIMANCHE 14 OCTOBRE - 15H

Amphithéâtre

Cantates comiques

Georg Philipp Telemann

La Putain, ouverture

Burlesque de Don Quichotte

Philippe Courbois

Dom Quichotte

Pierre de La Garde

La Sonate

Nicolas Racot de Grandval

La Matrone d'Éphèse

Dominique Visse, contre-ténor

Café Zimmermann :

Pablo Valetti, premier violon

David Plantier, violon

Patricia Gagnon, alto

Éric Bellocq, théorbe

Petr Skalka, violoncelle

Diana Baroni, traverso

Friederike Heumann, viole

Céline Frisch, clavecin

L'ensemble Café Zimmermann reçoit le soutien de la DRAC et du conseil régional de Haute Normandie.

Fin du concert vers 16h10.

La cantate fut un genre fort prisé en France dans la première moitié du XVIII^e siècle, consistant en une courte pièce profane traitant essentiellement de thèmes mythologiques ou galants propres à divertir les spectateurs des longueurs de la tragédie en musique. La cantate d'inspiration comique eut aussi sa place ; c'est d'elle dont il est question aujourd'hui.

Compositeur parisien du début du XVIII^e siècle, Philippe Courbois a laissé des airs sérieux et à boire ainsi qu'un livre de *Cantates françoises à I. et II. voix. sans symphonie et avec symphonie* paru en 1710 et dédié à la duchesse du Maine. Connaissant le goût de sa dédicataire pour des sujets non convenus, Courbois lui offre notamment *Dom Quichotte*, l'un des premiers exemples de cantates comiques, sur un texte de Louis Fuzelier, auteur prolifique auquel on doit notamment *Les Indes galantes* de Rameau. La cantate de Courbois respecte le découpage classique de la cantate en trois récitatifs et trois airs. Le prélude en est une des parties les plus singulières, parodiant l'ouverture à la française, avec une alternance réitérée de passages lents (valeurs très longues, silences, fusées de notes) et de sections vives. Le héros de Cervantès se compare aux grandes figures de l'opéra lullyste et en emprunte le langage (« *Coulez mes pleurs* »), anachronisme qui provoque le sourire ; puis la cantate vire au plus pur burlesque (texte et musique) dans sa dernière partie.

Pierre de La Garde (1717- v.1792), compositeur et chanteur, ordinaire de la Musique du roi, fut remarqué par Louis XV qui lui confia la responsabilité de l'éducation musicale de ses enfants. Assistant du chef d'orchestre à l'Académie royale de musique dans les années 1750, compositeur de la Chambre du roi en 1756, il enseigna en outre la harpe à Marie-Antoinette. Vers 1757, il composa une cantate intitulée... *La Sonate* ! Il s'agit d'une pièce en effet très originale dans laquelle un compositeur fait répéter une sonate qu'il vient d'écrire. Tel est le thème de cette cantate faite de parodies en tous genres et se révélant surtout une véritable prouesse technique pour les instrumentistes.

Organiste, poète, compositeur et auteur d'un *Essai sur le bon goût en musique* (1732) louant la science et le chant des Italiens tout en faisant l'apologie de Lully, associé de Dancourt à la Comédie-Française, Nicolas Racot de Grandval (1676-1753) n'est pourtant pas resté dans les mémoires. Sa création la plus célèbre en son temps fut *Le Vice puni ou Cartouche, poème héroïque, comique et tragique* (1725), parodie des vers des tragédies de Corneille, Racine et Voltaire. Les *Six Cantates sérieuses et comiques* imprimées d'une manière posthume en 1755 sont également dominées par la veine parodique. La cinquième de ces cantates s'appelle *La Matrone d'Éphèse* et n'a plus rien à voir avec la structure originelle de la cantate : ici, seulement un récitatif et quatorze airs dont certains à plusieurs couplets. Également auteur du texte, Grandval se livre à une satire du veuvage féminin dont la devise pourrait être « *homme qui respire vaut mieux qu'homme mort* », avant de se transformer en « *mieux vaut goujat sur terre qu'empereur enterré* ». L'histoire en est la suivante : une dame respectable pleure sur la tombe de son mari et souhaite la mort pour le rejoindre. Mais elle rencontre un jeune soldat chargé de veiller à ce qu'un pendu reste accroché à sa potence pour servir d'exemple aux voleurs. Alors que la veuve se montre sensible aux charmes du jeune homme, le pendu est volé ; il sera tout simplement remplacé par le mari. Histoire absolument sinistre, si elle n'était prétexte à rire grâce au passage

du (faux) tragique au comique et à différents procédés littéraires et musicaux. Pour les premiers, Grandval juxtapose les niveaux de langage (« *Prenez-moi pour votre époux, mon trognon, ma reine* »), joue sur la répétition des syllabes d'un mot (« *Je suis gen gen gen je suis ti ti ti...* »). Les seconds reposent sur la parodie de situations opératiques (lamentation, scène infernale), d'airs connus, populaires ou savants comme le célèbre « *Ombre de mon amant/époux* » de Michel Lambert composé près d'un siècle auparavant. Le discours confié à plusieurs personnages dans des dialogues parfois très serrés offre à l'interprète de quoi s'amuser.

Comme son contemporain Johann Sebastian Bach, Georg Philip Telemann (1681-1767) fut très attiré par le style français. *La Putain* et *Burlesque de Don Quichotte* font partie des très nombreuses suites instrumentales dans ce style. La première est une suite de danses, parfois doublées d'indications de caractère. Pour information, le dictionnaire de l'Académie française de 1762 donne du terme « putain » la définition suivante : « *Terme d'injure qui se dit d'une fille ou d'une femme prostituée. C'est un terme malhonnête* ».

La suite de pièces composant le *Burlesque de Don Quichotte* appartient au domaine de la musique à programme et présente différents tableaux des aventures du héros de Cervantès et de son serviteur Sancho Pança, du matin au soir, le tout commençant par une ouverture à la française dont le mouvement vif est néanmoins un *allegro* à l'italienne. S'ensuivent un mouvement de menuet évoquant le réveil de Don Quichotte, l'attaque contre les moulins à vent décrite par les tourbillons incessants des traits de violon, un mouvement lent figurant les soupirs amoureux pour Dulcinée, puis les tourments de Sancho Pança ballotté dans une couverture pour ne pas avoir acquitté ses dettes envers l'aubergiste, le galop de Rossinante et le pas plus lent de l'âne de Sancho, enfin le repos de Don Quichotte qui ne peut consister qu'en doux rêves de chevauchées contre des ennemis imaginaires. À l'âge de quatre-vingts ans, Telemann renouera avec le personnage de Cervantès avec son opéra-sérénade *Don Quichote auf der Hochzeit des Camacho*. C'est donc à l'audition d'un répertoire tout à fait méconnu et cependant fort réjouissant que nous convie le concert d'aujourd'hui.

Catherine Cessac

Philippe Courbois

Dom Quichotte

Récit

Dom Quichotte enfoncé dans la montagne noire
La faisait retentir de ses cris douloureux,
Achevons, disait-il, mille exploits amoureux
Que l'avenir ne puisse croire.
Ô ! Dulcinée, Ô ! toy source de mes ennuis !
Divine perle de la Manche,
Beau soleil de mes jours et lune de mes nuits,
Que de moments heureux ta rigueur me retranche.

Air

Loin des yeux qui m'ont fait captif,
Je brûle d'une ardeur grégeoise,
Jamais un penser lénitif
N'allège mon âme pantoise.
Chaque jour je navre le cœur
De mainte Reine languissante,
Et je préfère à leur douceur
La cruauté de mon Infante.

Récit

Signalons sur ces monts ma flamme infortunée,
Et les attraits de Dulcinée.
C'en est fait, égalons les efforts furieux
Du terrible amant d'Angélique.
Désolons, ravageons cette forêt antique.
Renversons ces rochers.
Mais, non, je ferais mieux d'imiter d'Amadis
La douleur pacifique,
Surpassons, s'il se peut, de ce beau ténébreux
L'incomparable pénitence.

Air

Coulez mes pleurs, garants de ma constance,
Inondez ces déserts affreux.

Récit

Et vous race félonne à me nuire occupée,
Géants outrecuidés, perfides nécromants.
Je dépose aujourd'hui ma redoutable épée
Pour la première fois goûtez de doux moments.

Air

Vous qui travaillez à ma gloire
Venez, volez sages enchanteurs,
Consacrez l'illustre mémoire
Des miracles de mon ardeur.
N'oubliez pas dans mon histoire
Un seul instant de ce grand jour,
Je vais donner à la victoire
Le repos que m'ôte l'amour.

Récit

Le fameux chevalier à la triste figure
Par ces fougueux transports insultait la raison
Tandis que Rossinante escortée du grison
Sur de maigres rochers dépouillés de verdure
S'efforçait d'arracher un aride gazon,
Là, le sobre Sancho secondant son courage
Par un reste de cervelas
À son large flacon livrait de doux combats,
Et goûtait à longs traits un plus charmant breuvage
Que le baume de fier à bras,
Mais voyant son cher maître accablé de sa peine,
De ses tendres chagrins entretenir les ours,
Le fidèle écuyer la bouche encore pleine
S'essuya la moustache et lui tint ce discours.

Air

Mordi faut-il pour une ingrante
Passer tant de nuits sans grabat,
Palsangué, grattons qui nous gratte,
Autrement à bon chat, à bon rat.
Le jeu ne vaut pas la chandelle,
Votre infante est une guenon,
La sauce que l'on fait pour elle
Coûte plus cher que le poisson.

Pierre de La Garde

La Sonate

Récit

Allons amis ; que votre soin éclate,
Pour exécuter ma sonate,
Êtes-vous bien d'accord,
Touchez votre ami, La.
Plus haut, plus haut, plus haut.
Ma foi nous y voilà.

Récit accompagné

L'adagio : très lent,
La la la, c'est du tendre.
Il faut qu'en l'écoutant, on imagine entendre,
D'Orphée ou de Psyché, les sensibles regrets,
Ainsi que s'ils disoient :
Ténébreuses forêts,
La la, j'ai perdu ce que j'aime.
Écho, répondez-moi.
Ma foi, cette plainte est touchante,
Quoique j'en sois l'auteur,
Moi-même, elle m'enchanté.

Récit

Passons, du douloureux ;
À ma tendre musette,
Et voyons les bergers heureux
Voltiger sur la tendre herbe.

Muzette

Je vois Tirsis serrer la main d'Anette,
La bergère sourit au berger amoureux.
La jalouse Iris s'en offense,
Inquiète, troublée, elle perd la cadence.

Récit

N'admirez-vous pas ce tableau,
La la la la, qu'il est piquant, nouveau,
Suivez Messieurs, ceci n'est qu'un prélude,
Le passage seroit trop rude,
Du pastoral badin, au noble sérieux,
Quittez la terre et volez jusqu'aux cieux.

Air

Je crois voir quand j'entends ma noble sarabande,
Des muses par leurs pas former une guirlande,
Et danser gravement au son du violon,
La la la la, du grand Apollon.
Quelle gravité,
Quelle majesté,
Jupiter présent à la fête,
À leurs mouvements divers
Applaudit d'un signe de tête
Qui fait trembler tout l'univers.

Récit

Ainsi par des sons tout s'exprime,
Ainsi par des sons tout s'anime.

Air

Sortez, vents furieux,
De l'affreuse prison,
Où votre Roi vous tient dans un si dur esclavage,
Volez du bout de l'horizon,
Apportez avec vous l'horreur et le ravage.
Tous les flots attaquent le tonnerre,
L'Univers a perdu son repos.
La foudre éclate,
Que pensez-vous, Messieurs, de ma Sonate.

Nicolas Racot de Grandval

La Matrone d'Éphèse

La Matrone

Ombre de mon époux,
Ombre toujours plaintive,
Hélas, hélas, que voulez-vous, je meurs.
Diffère d'un moment, chère ombre que j'adore,
Attends, ne descends point encore sur le rivage
ténébreux.

Le récitant

Ainsi s'exprimait une femme
Dans le tombeau de son époux ;
Mais chut, j'entends la bonne dame
Qui recommence, taisons-nous.

La Matrone

Ô mort, que vous êtes lente !
Ô mort, ô funeste mort
Terminez mon triste sort.

La suivante

Croyez-moi, lui dit sa suivante,
Être veuve est un métier
Qui doit toujours ennuyer.
En regardant tantôt ce beau visage
Où le ciel mit de si rares attraits,
Je me disois, hélas ! que c'est dommage
D'ensevelir tout cela pour jamais.
Qu'importe au mort que vous cessiez de vivre ?
Depuis hier un penser m'est venu :
Jureriez-vous qu'il fut homme à vous suivre,
Si dans ce lieu vous l'aviez prevenu.
Dépêchez-vous vite
D'en prendre un second,
Sortons de ce gîte
Gagnons la maison.
Si quelqu'un vous blâme
Sans rime et raison,
Moquez-vous Madame
Du qu'en-dira-t-on.
J'ai toujours ouï dire,
Et je le crois fort,

Qu'homme qui respire
Vaut mieux qu'homme mort.

Le récitant

Un autre mort en grand silence,
Faisoit aussi sa résidence
Tout près de là,
Mais bien différemment,
Ses parents fuyoient la dépense
Car il n'avoit pour monument
Que le dessous d'une potence.
Il étoit dit par ordonnance,
Qu'un soldat plein de vigilance,
Le garderoit pour exemple aux voleurs :
Il entend pousser quelques plaintes,
Il vient, il voit la veuve en pleurs,
Son cœur en ressent mille atteintes.

Le soldat

Dites la jeune Dame
Qu'avez-vous à pleurer ?
Qui vous chiffonne l'âme,
Et vous fait soupirer ?

La Matrone

Hélas ! Celui que j'aimois tant
Est pour jamais au monument.
Dans cette tombe noire
Je suis depuis trois jours,
Sans prendre nourriture,
Car je prétends mourir,
Et rejoindre mon cher époux,
Qui m'adorait, il faut savoir.

Le soldat

Si vous voulez m'en croire
Laissez ce trépassé,
Faut-il cesser de boire
Pour un verre cassé ?
De vos pleurs pour tarir le cours,
Formez de nouvelles amours.
Belle et charmante veuve
Vos doux attraits,
Ont fait sur moi l'épreuve

De mille traits,
Soulagez-les,
Belle soulagez-les.
Je suis un bon soldat,
Ti ta ta,
Sans honte je m'en vante,
Une femme avec moi,
Sur ma foi,
Sera toujours contente.
Je chante un opéra
Tout par cœur,
Je danse comme un drôle,
Je fais parfois des vers
Excellents,
Et je rime à merveille.
Prenez-moi pour votre époux
Mon trognon, ma reine,
C'est un bon parti pour vous,
J'en vaux bien la peine,
Mon père est gros maltôtier,
J'ai de l'or plein un panier,
Je suis gen gen gen,
Je suis ti ti ti,
Je suis gen,
Je suis ti,
Je suis gentilhomme,
Jeannot on me nomme.

La Matrone

Mon beau mignon faites gille,
Jean gille, gille joli Jean,
Tirez vite vos guenilles,
Jean gille, gille joli Jean.

Le soldat

Eh si donc beauté rude ânière,

La Matrone

Eh si donc rusé séducteur.

Le soldat

Mais écoutez-moi,

La Matrone

Point d'affaire.

Le soldat

Oh mais madame,

La Matrone

Oh mais monsieur.

Le soldat

C'est trop vous défendre
Il faudra vous rendre.
Il est certain petit moment
Où les dames où les dames,
Il est certain petit moment
Où les dames se rendent aisément.

Le récitant

Le drôle pour la mieux frapper
Court vite chercher son souper.
À cet aspect la pauvre Dame
Ne se défend plus qu'un petit,
Et sent à la fois dans son âme,
Naître l'amour et l'appétit,
Car dans l'instant Cupidon,
Ce malin petit fripon,
Avint un trait de sa poche,
Et puis tac, il lui décoche
Au cœur tout droit,
Tiens, dit-il, voilà pour toi.

La Matrone

Vous êtes mon vainqueur,
C'est assez me défendre :
Mais si mon faible cœur
Est forcé de se rendre,
Beau brunet, mes amours,
M'aimerez-vous toujours.

Le soldat

J'en jure par mon bissac,
Par ma bandoulière,
Ma longue rapière,
J'en jure par mon bissac,

Pipe, brandevin,
Fourniment et tabac.

La Matrone

Viens Dieu d'hymen, l'amour t'appelle,
Doux hymen, viens sans faire bruit
Sceller une union si belle,
Sous les auspices de la nuit.

Le soldat

Ô l'aimable conquête !
Je triomphe enfin
De ce cœur si mutin,
Célébrons cette fête,
Aimons, buvons
Jusqu'à demain :
Dieu Bacchus que j'implore,
De l'amour dans nos cœurs redoublez les désirs,
Que la brillante Aurore
Soit témoin de nos doux plaisirs.
Mangez ce pigeon
À la crapaudine,
Tatez du jambon,
Il a bonne mine,
Buvez quatre coups,
Charmante assassine,
Buvez quatre coups,
Topez, c'est à vous.
À la santé du défunt,
Faites-moi raison, petit œil brun,
À la santé du défunt.
Unique objet de mon amour,
Il est déjà grand jour,
Il faut me rendre à mon devoir,
Adieu jusqu'à ce soir.

Le récitant

Notre dondon,
Toute ravigotée,
Du soldat enchantée,
Dit à sa Nanon :

La Matrone

Qu'il est joli

Mon p'tit mari,
Il ressemble au défunt,
On dirait que c'est lui.

La suivante

Vous le trouvez donc joli ?

La Matrone

Vraiment, ma commère, oui.

La suivante

Le gaillard a su vous plaire ?

La Matrone

Vraiment, ma commère, voire,
Vraiment, ma commère, oui.
Qu'entends-je !
Quel gémissement
Sort de ce monument ?

Le mari défunt

Ah ! tu me trahis malheureuse !
Tu me suivras dans peu de temps ;
Pour te reprocher ta faiblesse
C'est aux enfers que je t'attends.

Le récitant

Mais voici bien une autre histoire,
Ah pauvre soldat c'en est fait,
Un voleur a, dans la nuit noire,
Enlevé le corps du gibet :
Saisi d'une douleur mortelle,
L'époux maudissant ses amours,
Court vers son épouse nouvelle
Et lui tient ce discours.

Le soldat

Ah ! Juste ciel, je suis perdu !
On m'a dérobé mon pendu !
Ah ! mon désespoir est extrême,
Je n'ai qu'à me pendre moi-même,
Hélas ! À quel saint me vouer ?
Cachez-moi sous votre panier.

La suivante

Ô Dieux ! dit Nanon, quel malheur,
On a volé votre voleur !
Puisqu'il n'est pour vous nulle grâce,
Mettons notre mort à la place,
Cela vous sauve du gibet.
Aussitôt dit, aussitôt fait.

Le récitant

Notre veuve amoureuse
Sans peine y consentit,
Ah ! quelle ruse heureuse,
Vive les gens d'esprit.
Pouvait-elle mieux faire
Tout bien considéré ?
Mieux vaut goujat sur terre,
Qu'empereur enterré.

DIMANCHE 14 OCTOBRE - 16H30

Salle des concerts

Johann Sebastian Bach

Cantate « Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben » BWV 102

Cantate « Herz und Mund und Tat und Leben » BWV 147

entracte

Johann Sebastian Bach

Missa BWV 234

Sabine Goetz, soprano

Ulrike Hofbauer, soprano

Elisabeth Popien, alto

Kai Wessel, alto

Hans Jörg Mammel, ténor

Wilfried Jochens, ténor

Wolf Matthias Friedrich, basse

Peter Kooij, basse

Cantus Cölln

Konrad Junghänel, direction

Fin du concert vers 18h30.

De la cantate *Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben* (*Seigneur, tes yeux veulent découvrir la foi*) BWV 102, le thème spirituel est issu de l'Évangile du jour : ceux qui n'auront pas reconnu celui qui est venu pour eux et s'adonnent aux activités lucratives du monde terrestre seront irrémédiablement condamnés et chassés du royaume de Dieu. Malheur à celui qui, s'opposant à la volonté de Dieu, ne voudra pas s'amender et faire pénitence de ses fautes : à tout moment, la mort peut survenir et l'amener devant le tribunal suprême pour une condamnation éternelle. Mais pour étayer son commentaire, Bach, comme il le fait ailleurs à la même époque, sertit ce texte dans deux citations bibliques, tirées respectivement des Lamentations de Jérémie et de l'Épître de Paul aux Romains, qui donnent une force accrue à la catéchèse. Pour conclure, le texte du choral est une exhortation à la pénitence pour mériter d'accéder au royaume céleste.

L'œuvre est construite en deux parties et la symétrie rhétorique du discours se reflète dans la symétrie musicale. Après un important chœur initial, le commentaire se développe dans un récitatif et une aria, avant que l'arioso central n'énonce le texte de Paul. La seconde partie reprend avec deux nouveaux éléments de commentaire, aria et récitatif, en symétrie, et le chœur conclut par deux strophes de choral. Ainsi, la structure d'ensemble prend-elle le profil d'une arche, qui place au centre, comme en clé de voûte, le solennel et redoutable avertissement de l'Épître aux Romains : « *Par ton cœur endurci et sans repentance, tu amasses contre toi un trésor de colère* ». Le ton est ici généralement sévère, sinon menaçant. C'est une terrible semonce que la musique lance aux fidèles, et dès le premier chœur, l'un des plus monumentaux que le musicien ait jamais écrits.

La cantate *Herz und Mund und Tat und Leben* (*Le cœur, et la bouche, et les actes, et la vie*) BWV 147 est l'une des toutes premières que Bach ait fait entendre à Leipzig. Désireux de paraître au meilleur de son talent auprès de ses nouveaux concitoyens, il présente alors des œuvres de vastes proportions, en deux parties, destinées à prendre place de part et d'autre de la prédication dont la cantate traite à sa façon le thème spirituel. Mais la tâche est harassante - une nouvelle cantate chaque dimanche et fête. Et pour y faire face, il puise de temps à autre dans le répertoire qu'il avait constitué lorsqu'il officiait à Weimar. Ainsi, le matériau de cette cantate provient-il d'une œuvre de sept ans antérieure (1716), qu'il remanie en 1723 avant de lui donner sa forme définitive en 1729 ou 1730. Bach destine à présent sa cantate, initialement écrite pour la fête de saint Jean-Baptiste, à la fête de la Visitation (2 juillet). À la venue de Marie, l'enfant que porte sa vieille cousine Élisabeth tressaille en son sein ; or, cet enfant, précisément, est le futur Jean-Baptiste saluant le Rédempteur, qu'à son tour salue Élisabeth : « *Jésus, le fruit de vos entrailles, est béni* ».

C'est sans doute le musicien en personne, grand connaisseur des textes sacrés, qui a écrit les paroles des récitatifs de cette nouvelle version. Il a paraphrasé des versets du *Magnificat* dans une profession de foi du chrétien en Jésus, comme Marie chante sa foi dans le Sauveur qui va naître d'elle. Par ces nouveaux récitatifs, il détourne et amplifie la signification d'origine des airs : ce n'est plus du témoignage et de la prédication de Jean-Baptiste qu'il s'agit à présent, mais du témoignage de Marie qui exalte le Seigneur, qui doit être le témoignage porté par tous les chrétiens. Ceux-ci risquent, cependant, de ne pas

s'associer à cette louange ; leurs cœurs endurcis peuvent refuser de reconnaître le Christ comme rédempteur de leurs fautes. Mais de même que le Christ établit sa demeure dans le sein de Marie, et Jean-Baptiste dans celui d'Élisabeth, le chrétien doit préparer son cœur à accueillir le Christ. Et ainsi qu'il convient, le choral qui conclut chacune des deux parties de la cantate en étend l'enseignement à l'Église tout entière. De même qu'en toutes ses cantates, travail de théologien tout autant que de musicien.

C'est donc chez Bach l'une de ses premières cantates en deux parties bien distinctes, refermées toutes deux sur un choral final. L'effectif est important, où quatre solistes se partagent les quatre airs, dont trois précédés par des récitatifs confiés à d'autres voix. Ainsi les coloris sonores sont-ils sans cesse renouvelés. Le climat sera celui de la louange glorieuse, mais surtout de la tendresse. Chacune des deux parties se conclut par le plus célèbre choral de Bach. Enlacé d'une ritournelle en triolets, aux violons et hautbois, la sereine mélodie du cantique, doublée de la trompette, chante l'affirmation « *Jésus demeure ma joie* », et non pas le vœu « *Jésus, que ma joie demeure* », grossier contresens de traduction... mais riche de sens néanmoins !

À côté de la *Messe en si mineur*, on a retrouvé quatre messes de Bach constituées seulement d'un Kyrie et d'un Gloria, comme le voulait l'ordonnancement liturgique luthérien de l'époque. On n'en connaît ni la destination précise, ni la date de composition. Comme les autres, la *Messe en la majeur BWV 234* se compose de six morceaux, empruntés à des œuvres antérieures. Un grand Kyrie en trois parties réunit d'un seul tenant les trois implorations, le premier Kyrie en style concertant, le Christe et le second Kyrie en style fugué. Les motifs pointés du premier volet, les courbes descendantes du deuxième et la prestesse des lignes dans le troisième évoquent très clairement la majesté du Père, la compassion du Fils et l'ubiquité de l'Esprit. Le Gloria, lui, est constitué de trois airs enchâssés entre deux chœurs. Le premier chœur se compose de huit sections, alternativement *vivace* et *adagio*. Les trois airs médians sont confiés successivement à la basse, au soprano et à l'alto avant qu'un nouveau chœur ne vienne, après une brève introduction grave, faire éclater le *In gloria Dei Patris, Amen* en style fugué, dans un tempo très vif.

Gilles Cantagrel

Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben BWV 102

Erster Teil

1. Coro

Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben!
Du schlägest sie, aber sie fühlen's nicht;
du plagest sie, aber sie bessern sich nicht.
Sie haben ein härter Angesicht denn ein Fels
und wollen sich nicht bekehren.

2. Recitativo

Wo ist das Ebenbild, das Gott uns eingeprägt,
wenn der verkehrte Will sich ihm zuwiderleget?
Wo ist die Kraft von seinem Wort,
wenn alle Besserung weicht aus dem Herzen fort?
Der Höchste suchet uns durch Sanftmut zwar zu zähmen,
ob der verirrte Geist sich wollte noch bequemem;

doch, fährt er fort in dem verstockten Sinn,

so gibt er ihn in's Herzens Dünkel hin.

3. Aria

Weh der Seele, die den Schaden
nicht mehr kennt
und, die Straf auf sich zu laden,
störrig rennt,
ja von ihres Gottes Gnaden
selbst sich trennt.

4. Arioso

Verachtest du den Reichtum seiner Gnade, Geduld und
Langmütigkeit? Weißest du nicht, daß dich Gottes Güte
zur Buße locket?
Du aber nach deinem verstockten und unbußfertigen
Herzen
häufest dir selbst den Zorn auf den Tag des Zorns
und der Offenbarung des gerechten Gerichts Gottes.

Première partie

1. Chœur

Seigneur, tes yeux veulent découvrir la foi !
Tu les as frappés, mais ils n'ont rien senti;
tu les a écrasés mais ils n'ont pas tiré parti de la leçon.
Ils se sont fait un front plus dur que le roc
et ils refusent de se convertir.

2. Récitatif

Où est l'image que Dieu nous a imprimée,
si la volonté contraire y fait opposition ?
Où demeure la force de sa parole,
lorsque le cœur refuse toute leçon ?
Le Très-Haut s'efforce de nous réfréner par la mansuétude,
cherchant à savoir si l'esprit égaré est encore désireux de
se plier;
mais s'il persiste dans son entêtement,
il finit par sacrifier le bien à la présomption qui règne en
son cœur.

3. Air

Malheur à l'âme
qui ne reconnaît plus le mal,
qui fuit avec opiniâtreté
la punition qui lui est due
et qui en arrive même à s'exclure
de la grâce de Dieu.

4. Arioso

Méprises-tu la richesse de sa bonté, de sa patience et de
sa générosité,
sans reconnaître que cette bonté te pousse à la
conversion ?
Par ton endurcissement, par ton cœur impénitent,
tu amasses contre toi un trésor de colère pour le jour
où se révélera le juste jugement de Dieu.

Zweiter Teil

5. Aria

Erschrecke doch,
du allzu sichre Seele!
Denk, was dich würdig zähle
der Sünden Joch.

Die Gotteslangmut geht auf einem Fuß von Blei,
damit der Zorn hernach dir desto schwerer sei.

6. Recitativo

Beim Warten ist Gefahr;
willst du die Zeit verlieren?
Der Gott, der ehemals gnädig war,
kann leichtlich dich vor seinen Richtstuhl führen.
Wo bleibt sodann die Buß? Es ist ein Augenblick,
der Zeit und Ewigkeit, der Leib und Seele scheidet;
verblendter Sinn, ach kehre doch zurück,
daß dich dieselbe Stund nicht ende unbereitet!

7. Choral

Heut lebst du, heut bekehre dich,
eh morgen kommt, kann's ändern sich;
wer heut ist frisch, gesund und rot,
ist morgen krank, ja wohl gar tot.
So du nun stirbest ohne Buß,
dein Leib und Seel dort brennen muss.
Hilf, o Herr Jesu, hilf du mir,
daß ich noch heute komm zu dir
und Buße tu den Augenblick,
eh mich der schnelle Tod hinrück,
auf daß ich heut und jederzeit
zu meiner Heimfahrt sei bereit.

Deuxième partie

5. Air

Sois donc prise d'épouvante,
ô âme trop sûre !
Réfléchis à ce que te revaudra
un jour le joug des péchés.
La magnanimité de Dieu s'écoule sur un fleuve de plomb,
afin que son courroux n'en soit par la suite que plus
accablant.

6. Récitatif

C'est dans l'attente que réside le danger ;
veux-tu donc perdre du temps?
Le Dieu qui t'était jadis clément
peut aisément te convoquer devant son tribunal.
Peux-tu alors te targuer d'avoir fait pénitence? C'est un instant
qui sépare la vie temporelle de l'éternité, le corps de l'âme ;
sens aveuglés, revenez-donc à vous
afin que cette heure ne vous prenne pas au dépourvu !

7. Choral

Aujourd'hui tu es en vie, aujourd'hui convertis-toi
avant que demain ne vienne, demain où tout peut changer;
tel qui est aujourd'hui frais, rayonnant de santé
se trouve demain malade, voire mort.
Meurs-tu sans repentir
que ton âme et ton corps sont condamnés à brûler en enfer.
Aide-moi, ô Seigneur Jésus, aide-moi
à venir à toi dès aujourd'hui
et à me repentir à l'instant même
avant que la mort promptement ne m'approche,
aide-moi afin qu'aujourd'hui et à toute heure
je sois prêt à retourner au ciel.

Herz und Mund und Tat und Leben BWV 147

Erster Teil

1. Chor

Herz und Mund und Tat und Leben
muß von Christo Zeugnis geben
ohne Furcht und Heuchelei,
daß er Gott und Heiland sei.

2. Rezitativ

Gebenedeiter Mund!

Maria macht ihr Innerstes der Seelen
durch Dank und Rühmen kund;
sie fänget bei sich an,
des Heilands Wunder zu erzählen,
was er an ihr als seiner Magd getan.
O menschliches Geschlecht,
des Satans und der Sünden Knecht,
du bist befreit
durch Christi tröstendes Erscheinen
von dieser Last und Dienstbarkeit!
Jedoch dein Mund und dein verstockt Gemüte
verschweigt, verleugnet solche Güte;
doch wisse, daß dich nach der Schrift
ein allzuscharfes Urteil trifft!

3. Arie

Schäme dich, o Seele, nicht,
deinen Heiland zu bekennen,
soll er dich die seine nennen
vor des Vaters Angesicht!
Doch wer ihn auf dieser Erden
zu verleugnen sich nicht scheut,
soll von ihm verleugnet werden,
wenn er kommt zur Herrlichkeit.

4. Rezitativ

Verstockung kann Gewaltige verblenden,
bis sie des Höchsten Arm vom Stuhle stößt;
doch dieser Arm erhebt,
obschon vor ihm der Erde Kreis erbebt,
hingegen die Elenden,
so er erlöst.

Première partie

1. Chœur

Cœur, bouche, faits et actes
doivent sans peur ni hypocrisie
donner le témoignage suivant,
Jésus-Christ est Dieu, notre Sauveur.

2. Récitatif

Ô bouche bénie !
Marie nous fait connaître les profondeurs de son âme
au travers de sa louange et de son action de grâces ;
elle débute par ce qui la concerne
racontant le miracle
que le Sauveur a opéré en elle, sa servante.
Ô genre humain,
serviteur du péché et de son maître,
tu es libéré
de ce fardeau et de cette servitude
par l'irruption réconfortante de Jésus-Christ !
Néanmoins ta bouche et ton cœur endurci
taisent et renient tant de bonté.
Sache donc que selon l'Écriture
Un jugement très strict tombera sur toi !

3. Air

N'aie pas honte, ô mon âme,
De reconnaître ton Sauveur
Si tu veux qu'il te dise sienne
face au regard du Père !
Mais celui qui n'hésite pas
à le renier ici-bas
Par lui sera renié
Lorsqu'il entrera dans sa gloire.

4. Récitatif

L'entêtement peut aveugler les puissants
jusqu'à ce qu'ils soient renversés de leur trône par le bras
du Très-Haut ; mais ce même bras,
bien que la terre entière tremble devant lui,
élève en revanche les humbles,
qu'ainsi il sauve.

O hochbeglückte Christen,
auf, machet euch bereit,
itzt ist die angenehme Zeit,
itzt ist der Tag des Heils: der Heiland heißt
euch Leib und Geist
mit Glaubensgaben rüsten,
auf, ruft zu ihm in brünstigem Verlangen,
um ihn im Glauben zu empfangen!

5. Arie

Bereite dir, Jesu, noch itzo die Bahn,
mein Heiland, erwähle
die gläubende Seele,
und siehe mit Augen der Gnaden mich an!

6. Choral

Wohl mir, daß ich Jesum habe,
O wie feste halt ich ihn,
daß er mir mein Herze labe,
wenn ich krank und traurig bin.
Jesum hab ich, der mich liebet
und sich mir zu eigen gibet;
ach drum laß ich Jesum nicht,
wenn mir gleich mein Herze bricht.

Zweiter Teil

7. Arie

Hilf, Jesu, hilf, daß ich auch dich bekenne
in Wohl und Weh, in Freud und Leid,
daß ich dich meinen Heiland nenne
im Glauben und Gelassenheit,
daß stets mein Herz von deiner Liebe brenne.
Hilf, Jesu, hilf!

8. Rezitativ

Der höchsten Allmacht Wunderhand
würkt im Verborgenen der Erden.
Johannes muß mit Geist erfüllet werden,
ihn zieht der Liebe Band
bereits in seiner Mutter Leibe,
daß er den Heiland kennt

Ô bienheureux chrétiens,
debout, préparez-vous,
car voici maintenant le temps favorable,
voici maintenant le jour du salut : le Sauveur vous
appelle, corps et âme,
à vous armer des dons de la foi,
debout, appelez-le avec un fervent désir
pour le recevoir dans la foi !

5. Air

Dès maintenant, Jésus, prépare-toi la voie,
mon Sauveur, choisis
l'âme croyante,
et me regarde avec les yeux de la Grâce !

6. Choral

Moi, qui ai le bonheur d'avoir Jésus,
je le garde précieusement
afin qu'il réconforte mon cœur
quand je suis triste et malade.
Jésus est à moi, puisqu'il m'aime
et se donne tout entier à moi ;
aussi n'abandonnerai-je jamais Jésus,
mon cœur dût-il se briser.

Deuxième partie

7. Air

Aide-moi, Jésus, aide-moi, que je puisse te reconnaître
tout autant dans le bien-être que dans le malheur,
dans la joie comme dans la peine
et que je puisse te nommer mon Sauveur
en toute foi et en toute tranquillité.
Que mon cœur puisse brûler sans cesse de ton amour.
Aide-moi, Jésus, aide-moi !

8. Récitatif

La main miraculeuse et toute puissante du Très-Haut
agit dans les entrailles secrètes de la terre.
Jean doit déjà être empli de l'Esprit Saint,
pour que, dans le sein de sa mère,
la force de l'amour
lui fasse reconnaître le Sauveur

ob er ihn gleich noch nicht
mit seinem Munde nennt,
er wird bewegt, er hüpfet und springet,
indem Elisabeth das Wunderwerk ausspricht,
indem Mariae Mund der Lippen Opfer bringet.
Wenn ihr, o Gläubige, des Fleisches Schwachheit merkt,
wenn euer Herz in Liebe brennet,
und doch der Mund den Heiland nicht bekennet,
Gott ist es, der euch kräftig stärkt,

er will in euch des Geistes Kraft erregen,
ja Dank und Preis auf eure Zunge legen.

9. Arie

Ich will von Jesu Wundern singen
und ihm der Lippen Opfer bringen,
er wird nach seiner Liebe Bund
das schwache Fleisch, den irdischen Mund
durch heiliges Feuer kräftig zwingen.

10. Choral

Jesus bleibet meine Freude,
meines Herzens Trost und Saft,
Jesus wehret allem Leide,
er ist meines Lebens Kraft,
meiner Augen Lust und Sonne,
meiner Seele Schatz und Wonne;
darum laß ich Jesum nicht
aus dem Herzen und Gesicht.

alors même que sa bouche
ne peut encore le nommer,
il s'anime, il bouge, il tressaille,
lorsqu' Elisabeth l'annonce miraculeuse
et que la bouche de Marie apporte l'offrande de ses lèvres.
Quand vous, croyants, vous ressentez la faiblesse de la chair,
quand votre cœur se consume d'amour
et que malgré cela votre bouche se refuse à reconnaître
le Sauveur,
sachez-le, Dieu est celui qui vous en donnera la force,
il éveillera en vous la puissance de l'Esprit,
et mettra sur votre langue, reconnaissance et louange.

9. Air

Je veux chanter les miracles de Jésus
et lui apporter l'offrande de mes lèvres,
selon son alliance d'amour,
il forcera notre faible chair et notre bouche terrestre
par le feu sacré.

10. Choral

Jésus demeure ma joie,
ma consolation, la sève de mon cœur,
Jésus s'oppose à toutes les souffrances,
il est la force de ma vie,
le plaisir et le soleil de mes yeux,
le trésor et le délice de mon âme.
C'est pourquoi je ne laisserai jamais Jésus
hors de mon cœur et de ma vue.

Missa BWV 234

Kyrie

1. Coro

Kyrie eleison,
Christe eleison,
Kyrie eleison.

Gloria

2. Coro

Gloria in excelsis Deo,
et in terra pax hominibus bonae voluntatis.
Laudamus te, benedicimus te,
adoramus te, glorificamus te.
Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.

3. Aria

Domine Deus, Rex coelestis,
Deus Pater omnipotens,
Domine Fili unigenite Jesu Christe,
Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris.

4. Aria

Qui tollis peccata mundi,
miserere nobis,
suscipe deprecationem nostram.
Qui sedes ad dexteram patris,
miserere nobis.

5. Aria

Quoniam tu solus sanctus,
tu solus Dominus,
tu solus altissimus Jesu Christe.

6. Coro

Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris, amen.

Kyrie

1. Chœur

Seigneur prends pitié
Ô Christ prends pitié
Seigneur prends pitié

Gloria

2. Chœur

Gloire à Dieu, au plus haut des cieux,
Et paix sur la terre aux hommes qu'il aime.
Nous te louons, nous te bénissons,
nous t'adorons, nous te glorifions.
Nous te rendons grâce, pour ton immense gloire.

3. Air

Seigneur Dieu, Roi du ciel,
Dieu le Père tout-puissant.
Seigneur, Fils unique, Jésus-Christ,
Seigneur Dieu, Agneau de Dieu, le Fils du Père.

4. Air

Toi qui enlèves le péché du monde,
prends pitié de nous
reçois notre prière.
Toi qui es assis à la droite du Père,
prends pitié de nous.

5. Air

Car toi seul es saint,
Toi seul es Seigneur,
Toi seul es le Très-Haut, Jésus-Christ.

6. Chœur

Avec le Saint-Esprit dans la gloire de Dieu le Père, amen.

MARDI 16 OCTOBRE - 20H

Amphithéâtre

Chants de Sayat Nova, troubadour arménien du XVIII^e siècle

Ensemble Kotchnak (Arménie) :

Virginie Kerovpyan, chant

Rouben Haroutunian, *târ* et chant

Anouch Donabédian, *kamantcha*

Aram Kerovpyan, *kanoun*

Vahan Kerovpyan, *dap*

Fin du concert vers 21h30.

Sayat Nova, « le Maître des Sons »

Sayat Nova, le plus connu des *achough* (troubadours) arméniens, est né en 1722 à Tbilissi, capitale de la Géorgie. Vers 1740, il est engagé à la cour du roi Heracli II de Géorgie en tant que musicien-poète. En 1760, pour des raisons inconnues, il est exilé de la cour.

On le retrouve au couvent d'Enzeli, sur les bords de la mer Caspienne, puis au monastère de Haghbat, dans le nord de l'Arménie. Il a endossé l'habit de prêtre et pris le nom de Têr Stépannos. Deux manuscrits copiés par lui nous sont parvenus. Sayat Nova a trouvé la mort en défendant l'église Sourp Kévork (Saint-Georges) pendant la prise de Tbilissi par Agha Mohammad Khan de Perse (1795).

Sayat Nova est l'un des rares *achough* à avoir confié par écrit ses poèmes à la postérité ; leur publication, en 1852, a certainement contribué à assurer la pérennité de cet héritage, en empêchant que soit interrompue la transmission orale des mélodies. Il ne reste en fait que vingt-sept chants en arménien et trois versions mélodiques ; les mélodies de ses poèmes, en géorgien et en turc, n'ont pas survécu. Comme Sayat Nova lui-même l'indique dans son cahier (le *Tetrak*), une partie de ses chants est fondée sur des mélodies-types en usage à son époque mais qui ont disparu depuis. Les particularités modales de ces chants ont renouvelé, par leur apport original, la tradition des *achough*. Il fut aussi de ceux qui surent assimiler les courants musicaux de son temps et enrichir d'un style singulier la musique des Arméniens.

Une démarche singulière

Depuis la première édition de son œuvre (Moscou, 1852) Sayat Nova n'a cessé de fasciner des cercles de plus en plus étendus de lecteurs. En un laps de temps relativement court, l'œuvre a acquis une résonance telle qu'elle est considérée comme l'un des sommets de la poésie arménienne.

La carrière poétique de Sayat Nova couvre à peine une vingtaine d'années, entre le moment où il est engagé à la cour, vers 1742, et son exil définitif vers 1759. Polyglotte formé à l'école de la poésie orientale, se produisant devant un public fort mélangé, Sayat Nova a élaboré une œuvre multilingue : cent vingt-huit poèmes en turc, soixante-six en arménien et trente-cinq en géorgien. Ces poèmes sont soigneusement notés dans un cahier autographe, le *Tetrak*, lequel remonte à 1765, et que complète le manuscrit rédigé par son fils Ohan en 1823. On ne sait pas s'il a continué à écrire des poèmes après son exil. Probablement quelques vers à caractère religieux. Dans les deux manuscrits qu'en scribe consciencieux Sayat Nova copiera sous le nom de *Têr Stépannos kahana* (prêtre marié), il décline son origine et son identité d'*achough* avec une fierté manifeste ; il n'a rien renié. Comme d'autres *achough* avant et après lui, Sayat Nova a appris son métier de poète-musicien. La thématique amoureuse, les images comme les métaphores subtiles ou sophistiquées et les diverses formes poétiques qu'il met en œuvre sont celles de son époque. Mais tout cela se trouve transcendé. Son originalité éclate dans la maîtrise totale de sa langue maternelle, du géorgien et du turc, mais également dans l'appropriation d'un

matériau poétique passablement usé. Chez lui, l'amour de Mejnun pour Leyla cesse d'être un thème romanesque convenu pour devenir un état vécu, une douloureuse expérience personnelle : un désir toujours en éveil pour un objet aimé toujours présent mais interdit ou éloigné. Ce drame prend tantôt la forme d'un amour charnel impossible ou interdit, tantôt les couleurs d'une érotique mystique soufie. Adorateur de saint Jean-Baptiste, patron des artistes, et adepte du maître Shah Khata dont il vénère la mémoire, le poète-musicien est certainement plus savant qu'on ne pense et son art obéit aux impératifs d'une aventure poétique absolue. Mais Sayat Nova est également un rebelle qui clame son innocence face à l'injustice du prince, qu'il a même l'air de défier, quand il affirme haut et fort sa différence :

*Tout homme ne peut boire mon eau, elle est d'une autre source,
 Tout homme ne peut me lire, mon écriture est autre.
 Mon assise, ne la crois pas de sable, elle est de rocs, de pierres.*

Quand il célèbre son *kamantcha* (sorte de vièle à pique), c'est son propre art qu'il magnifie et définit. Un art dont ses poèmes montrent le savant agencement. Toute une mathématique sonore sous-tend un dire d'une simplicité apparente et trompeuse. Il opte pour un langage oral, non qu'il ignore la langue des lettrés. Il sait que le chant est transitif, se déroule comme un acte devant un public d'auditeurs avertis versés dans le jeu des formes poétiques complexes. Il écrit en dialecte, il prend possession de toutes les langues dont il dispose. En grand créateur de langage, il travaille « *nuit et jour* ». Résultat : l'inimitable idiome métissé d'un passeur qui aligne des strophes où les langues se croisent, qui truffe ses vers de mots venant de registres éloignés et qui mélange les styles et les tons. Langage mosaïque d'une rare efficacité qui fait montre d'une grande conscience poétique.

La singularité de cette démarche qui fait fi des frontières et des identités est si inouïe, si extrême, qu'elle fait de la poésie de Sayat Nova une expérience éminemment moderne.

Krikor Beledian

Ensemble Kotchnak

Kotchnak, qui s'appelait jusqu'en 1987 Ensemble de musique arménienne, est né d'un duo créé à Paris en 1976. Il interprète des chants traditionnels populaires arméniens ainsi que des chants d'*achough*, notamment ceux de Sayat Nova. L'interprétation de l'ensemble, monophonique et modale, s'appuie à la fois sur la tradition et sur des recherches menées par ses membres. Depuis sa fondation, Kotchnak a réalisé plusieurs tournées en France et aux États-Unis et s'est produit dans plusieurs villes d'Europe.

L'interprétation de l'ensemble Kotchnak s'inscrit dans une tradition de recréation perpétuelle du répertoire où, par le moyen de l'improvisation, chaque exécution constitue une première. Les chants de Sayat Nova, créés d'ailleurs dans cette même tradition, forment le répertoire de prédilection de Kotchnak. Parmi ses enregistrements figurent *Ocora*, consacré aux chants de Sayat Nova (concert donné à l'Opéra-Comique de Paris, le 2 décembre 1982 ; épuisé), une cassette dédiée aux chants populaires arméniens recueillis par le père Komitas à l'occasion du dixième anniversaire de l'ensemble (enregistrement réalisé au Centre Mandapa, le 3 juin 1987 ; épuisé), un CD consacré aux chants populaires arméniens (Collection AI Sur, Choc du mois du *Monde de la musique*, février 1998) et *Chants de Sayat Nova* (Collection AI Sur).

Le jardin secret

(Kani Vor Djan Im)

Ce que j'ai de vie t'est dû,
Que t'offrir d'autre ?
Te faut-il mes larmes, te faut-il mes soupirs ?

Comme Medjloum

(Medjloumi bès)

Je suis séparé de mon amour,
Comme Medjloum perdu dans le désert.
Je me promène seul, pleurant comme un rossignol
Des larmes de sang.

Que ferais-je sans toi ?

(Arantz kiz intch gonim)

À quoi bon la musique sans toi ?
À quoi bon tous les biens du monde sans toi ?
Qu'un sage puisse me raisonner,
Et me libérer de ton amour.

Ô amour, apaise ma douleur

(Tchiss assoum)

Écoute-moi, toi, fière comme l'aigle,
Tous mes poèmes font ton éloge,
Mais t'avoir dans mes bras
Deviens un songe.

Chirine et Pahrad

Tes doigts ornés de saphir et de rubis,
Ton corps enveloppé de pourpre et de soie.
De grâce, ne t'habille plus en or !
J'erre comme Medjloum, enflammé par l'amour.

Toi, inestimable

(Yis K'ou Ghimeten Tchim Kuidi)

Celui qui contemplerait ton visage,
De sa langue perdrait l'usage.
Comment calmer mon dépit ?
Mes larmes de sang coulent sans répit.

Toi, la mer, tes cheveux, les vagues...

(Diba ou iltimazov)

Me séparer de toi ?
La mort seule le pourra.
Que la cascade de tes cheveux inonde mon corps,
Une fois mort.

Les pleurs sont pour moi

(Ousti Goukas Gharib Belboul)

D'où viens-tu, rossignol égaré ?
Ne pleure pas, les larmes m'appartiennent.
Viens, chante, que j'entende ta voix.
Tu chanteras la rose, et moi mon amour,
Ne pleure pas, les larmes m'appartiennent.

MERCREDI 17 OCTOBRE - 20H

Salle des concerts

Joseph Haydn

Symphonie n° 74 en mi bémol majeur Hob. I:74

Wolfgang Amadeus Mozart

Concerto pour piano n° 27 en si bémol majeur K. 595

Antonio Salieri

XXVI Variazioni sulla Follia di Spagna (extraits)

Joseph Haydn

Symphonie n° 78 en do mineur Hob. I:78

Freiburger Barockorchester

Andreas Staier, piano

Petra Müllejans, direction

Fin du concert vers 22h10.

Joseph Haydn (1732-1809)

Symphonie n° 74 en mi bémol majeur Hob. I:74

Vivace assai

Adagio cantabile

Menuetto. Allegretto

Finale. Allegro assai

Composition : 1780.

Premier éditeur : Forster (1782).

Effectif : 1 flûte, 2 hautbois, 1 basson, 2 cors, cordes.

Durée : environ 19 minutes.

Les cent quatre symphonies de Joseph Haydn n'ont pas toutes connu la même fortune. Si les concerts programment abondamment les douze symphonies « Londoniennes » (1791-1795), s'attachent à un degré moindre aux symphonies dites « Sturm und Drang » (1768-1774) et aux « Parisiennes » (1785-1786), ils ont tendance à négliger les partitions de la fin des années 1770 et du début de la décennie suivante. Certes, Haydn délaisse quelque peu le genre durant cette période : le prince Nicolas Esterházy se passionne pour l'opéra italien et demande à son musicien de se consacrer essentiellement au théâtre lyrique. Peut-être est-ce pour cette raison que Haydn se tourne vers des éditeurs étrangers, susceptibles d'assurer une ample diffusion à ses œuvres orchestrales : la *Symphonie n° 74 en mi bémol majeur* est publiée (avec la n° 70) par l'éditeur londonien Forster en 1782. Par ailleurs, elle vise à séduire un large public : les thèmes sont simples et nettement dessinés, leurs phrases articulées avec franchise ; l'écriture, fondée sur une polarisation entre la basse et la mélodie, restreint l'utilisation du contrepoint. En outre, l'œuvre affirme une prédilection pour le mode majeur. Elle témoigne ainsi d'une évolution stylistique qui conduira au classicisme triomphant des symphonies ultérieures.

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Concerto pour piano n° 27 en si bémol majeur K. 595

Allegro

Larghetto

Allegro

Composition : 1790-1791 (peut-être commencé en 1788).

Création : le 4 mars 1791 à Vienne.

Premier éditeur : Artaria (1791).

Effectif : piano solo, 1 flûte, 2 hautbois, 2 bassons, 2 cors, cordes.

Durée : 32 minutes environ.

Lorsque Mozart achève son *Concerto pour piano n° 27*, le 5 janvier 1791, il revient pour la dernière fois à un genre qu'il avait délaissé depuis près de trois ans. Si ses deux concertos précédents (composés en 1786 et 1788) se distinguaient par leur vigueur et leur éclat, ce sont la sérénité et l'intériorité qui dominent ici. Détail significatif, Mozart écarte les trompettes et les timbales présentes dans les *Concertos n°25* et *n°26*. Les premières mesures donnent le climat général de l'œuvre : les violons murmurent une mélodie paisible, ponctuée par quelques interventions des bois. Certes, les rythmes pointés des instruments à vent dynamisent le discours (ils occuperont une place importante dans ce premier mouvement). Toutefois, aucun autre concerto de Mozart ne commence avec une telle discrétion. Les deux mouvements suivants prolongent l'impression laissée par l'*allegro* initial, tout en la nuancant ; l'expression devient encore plus intime dans le *larghetto*, tandis que le finale, avec ses tournoyants rythmes ternaires, apporte une conclusion enjouée. Pourtant, la clarté et la quiétude de la partition sont ombrées par de nombreuses modulations en mineur, d'autant plus troublantes qu'elles sont inattendues. Le piano joue d'ailleurs un rôle déterminant à cet égard. Ainsi, peu après son entrée dans le premier mouvement, il expose un nouvel élément thématique, mélodie mélancolique à la douleur contenue. Au centre du *larghetto*, son chant devient soudain plus sombre et tendu. Même l'*allegro* final, avec son caractère dansant, connaît semblables assombrissements. La tête du thème principal (un arpège ascendant) apparaît à plusieurs reprises en mineur. Quelques jours après avoir achevé son œuvre concertante, Mozart reprendra cette mélodie dans le lied *Sehnsucht nach dem Frühlinge (Nostalgie du printemps)*, daté du 14 janvier. Un titre que pourrait porter le *Concerto n° 27* et qui résonne de façon si émouvante, lorsque l'on songe qu'en cette année 1791, Mozart vivra son dernier printemps.

Antonio Salieri (1750-1825)

XXVI Variazioni sulla Follia di Spagna

Tema

Variazioni I, II, III, V, VII, XI, XII, XX, XXI, XXII, XXIII, XXIV, XXVI

Composition : décembre 1815.

Éditeur : Pietro Spada (1978).

Durée : environ 15 minutes.

Auteur de nombreux opéras, Antonio Salieri a laissé peu d'œuvres orchestrales : une symphonie, quelques concertos et les *Variations sur les Folies d'Espagne*. Pour cette série de variations, l'une de ses dernières partitions, il reprend un thème anonyme maintes fois traité par les musiciens de la Renaissance et de l'époque baroque (on songera notamment à la célèbre version de Corelli dans ses *Sonates pour violon op. 5*). La *Follia* se caractérise par son rythme de sarabande, sa ligne mélodique et surtout son schéma harmonique, lequel sert de fondement aux variations.

Les variations de Salieri exploitent les multiples ressources de l'orchestre dont les instruments sont mis en valeur tour à tour (reflet, peut-être, de l'affection du compositeur pour le genre concertant). Ces brèves vignettes sont autant de « pièces de caractère », opposant solennité et espièglerie, élans fougueux et climat pastoral. Salieri apparaît ici comme un prédécesseur de Brahms qui, dans ses *Variations sur un thème de Haydn*, utilisera lui aussi une mélodie ancienne pour composer une ample série de variations orchestrales.

Joseph Haydn

Symphonie n° 78 en do mineur Hob. I:78

Vivace

Adagio

Menuetto. Allegretto

Finale. Presto

Composition : 1782.

Premiers éditeurs : Forster, Torricella et Hummel (1784).

Effectif : 1 flûte, 2 hautbois, 2 bassons, 2 cors, cordes.

Durée : 20 minutes environ.

« J'ai écrit l'année dernière trois symphonies magnifiques, superbes et pas trop longues [...], le tout très facile et sans trop d'éléments concertante, pour les Anglais, et comptais les emporter et les présenter moi-même là-bas, mais diverses circonstances ont réduit ce projet à néant, et je suis prêt à céder ces trois symphonies. » Le 15 juillet 1783, Haydn présente en ces termes ses *Symphonies n°s 76-78* à l'éditeur parisien Boyer. Toutefois,

elles seront d'abord publiées par Forster à Londres, Torricella à Vienne, Hummel à Berlin et Amsterdam, avant que Boyer ne les édite en 1785. Haydn manifeste donc son talent à assurer la promotion de ses œuvres et à tirer partie d'une édition musicale en plein développement : la vente des partitions lui fournit une source supplémentaire de revenus, comme elle étend sa renommée bien au-delà de la cour d'Esterháza.

Première symphonie en mineur depuis la n° 45 « *Les Adieux* » (1772), la *Symphonie n° 78* s'émancipe pourtant du courant « *Sturm und Drang* » qui marquait la production de la décennie précédente. Après un début sombre et fiévreux, le premier mouvement laisse s'épancher la lumière du mode majeur qui, en définitive, prévaut dans l'ensemble de l'œuvre : seuls le *vivace* initial et une partie du finale affirment la tonalité d'*ut* mineur. Par ailleurs, le *menuetto* et le *presto* laissent percer des accents populaires qui occuperont une place plus importante encore dans les *Symphonies « Londoniennes »*. Indéniablement, Haydn fourbit déjà les armes qui contribueront à son succès lorsqu'il se rendra dans la capitale anglaise en 1792.

Hélène Cao

SAMEDI 20 OCTOBRE - 20H

Salle des concerts

Antonio Caldara

Maddalena ai piedi di Cristo

1^{ère} partie

entracte

2^{ème} partie

María Cristina Kiehr, soprano (Maddalena)
Rosa Domínguez, mezzo-soprano (Marta)
Marie-Claude Chappuis, mezzo-soprano (Amor Terreno)
Lawrence Zazzo, contre-ténor (Amor Celeste)
Sergio Foresti, basse (Fariseo)
Magnus Staveland, ténor (Cristo)
Concerto Vocale
Membres de l'Akademie für Alte Musik Berlin
René Jacobs, direction

Ce concert est surtitré.

Fin du concert vers 22h45.

Antonio Caldara (ca 1671-1736)

Maddalena ai piedi di Cristo

Livret : Lodovico Forni.

Création : vraisemblablement pour le Carême de 1698 chez les Oratoriens de la Fava à Venise.

Édition et préparation du livret : Dr. Brian W. Pritchard.

Personnages

Maddalena (Marie-Madeleine)

Marta (Marthe)

Amor Terreno (Amour Terrestre)

Amor Celeste (Amour Céleste)

Fariseo (un Pharisien)

Cristo (Le Christ)

Première partie

Sinfonia

Aria **Amor Terreno** « *Dormi, o cara, e formi il sonno* »

Recitativo **Amor Terreno** « *Così godea la mente* »

Aria **Amor Terreno** « *Deh, librate amoretti* »

Recitativo **Amor Celeste, Amor Terreno** « *Del sonno lusinghiero* »

Aria **Amor Celeste** « *La ragione, s'un'alma consiglia* »

Recitativo **Amor Celeste, Amor Terreno** « *Così sciolta da'lacci de' sui error* »

Allegro **Amor Celeste, Amor Terreno** « *Alle vittorie* »

Recitativo **Maddalena** « *Oimè, troppo importuno* »

Aria **Maddalena** « *In un bivio è il mio volere* »

Recitativo **Amor Celeste** « *Maddalena, nel cielo fissa lo sguardo* »

Aria **Amor Celeste** « *Spera, consolati* »

Recitativo **Amor Terreno** « *Troppo dura è la legge* »

Aria **Amor Terreno** « *Fin che danzan le grazie sul viso* »

Recitativo **Marta, Maddalena** « *Germana, al ciel, deh, volgi* »

Aria **Marta** « *Non sdegnà il ciel le lacrime* »

Recitativo **Marta** « *Omai spezza quel nodo* »

Aria **Maddalena** « *Pompe inutili* »

Recitativo **Maddalena, Amor Terreno, Amor Celeste** « *E voi, dorati crini* »

Aria **Amor Terreno, Amor Celeste** « *Il sentier ch'ora tu prendi* »

Recitativo **Maddalena** « *Maddalena, coraggio !* »

Aria **Maddalena** « *Diletti non più vanto* »

Recitativo **Marta** « *Dell'anima tua grande* »

Aria **Marta** « *Vattene, corri, vola* »
Recitativo **Maddalena** « *Marta, ho risolto* »
Aria **Maddalena** « *Voglio piangere* »
Recitativo **Amor Celeste, Amor Terreno** « *A tuo dispetto, Amor Terreno* »
Duetto **Amor Celeste, Amor Terreno** « *La mia virtude* »

Deuxième partie

Sinfonia
Recitativo **Fariseo** « *Donna grande e fastosa* »
Aria **Fariseo** « *Parti, che di virtù il gradito splendor* »
Recitativo **Maddalena, Cristo, Fariseo** « *Cingan pure quest'alma* »
Aria **Maddalena** « *Chi con sua cetra* »
Recitativo **Amor Terreno, Amor Celeste, Fariseo, Maddalena** « *Maddalena, deh, ferma !* »
Aria **Maddalena** « *In lagrime stemprato il cor qui cade* »
Recitativo **Amor Celeste, Amor Terreno, Cristo** « *O ciel, chi vide mai la penitenza* »
Aria **Cristo** « *Ride il ciel e gl'astri brillano* »
Recitativo **Amor Celeste, Amor Terreno** « *A tuo dispetto, Amor Terreno* »
Aria **Amor Celeste** « *Me ne rido di tue glorie* »
Recitativo **Amor Terreno** « *Se non ho forza a superar costei* »
Aria **Amor Terreno** « *Orribili, terribili* »
Recitativo **Marta, Maddalena** « *Maddalena, costanza* »
Aria **Marta** « *O fortunate lacrime* »
Recitativo **Maddalena, Fariseo** « *Mio Dio, mio Redentor* »
Aria **Fariseo** « *Chi drizzar di pianta adulta* »
Recitativo **Maddalena** « *D'esser costante, o mio Gesù, non temo* »
Aria **Maddalena** « *Per il mar del pianto mio* »
Recitativo **Cristo** « *L'atto immenso che, uscito* »
Aria **Cristo** « *Del senso soggiogar* »
Recitativo **Amor Celeste** « *Di miei dardi possenti* »
Aria **Amor Celeste** « *Da quel strale che stilla veleno* »
Recitativo **Fariseo** « *Sempre dagl'astri scende* »
Aria **Fariseo** « *Questi sono arcani ignoti* »
Recitativo **Amor Celeste** « *Cittadini del ciel* »
Aria **Amor Celeste** « *Sù, lieti festeggiate* »
Recitativo **Amor Terreno** « *Voi, che in mirarmi oppresso ogn'or godete* »
Aria **Amor Terreno** « *Voi del Tartaro* »
Recitativo **Cristo, Maddalena** « *Va dunque Maddalena* »
Aria **Maddalena** « *Chi serva la beltà* »

Maddalena ai piedi di Cristo

Né à Venise, Antonio Caldara apprend la musique auprès du très réputé Giovanni Legrenzi et débute sa carrière de compositeur à l'âge de dix-neuf ans par un opéra, *L'Argene*. Sa carrière, extrêmement diversifiée, le mène à Saint-Marc de Venise en tant que violoncelliste, à Mantoue comme maître de chapelle du duc Ferdinand, à Rome comme maître de musique du prince de Cerveteri, puis à Barcelone où il obtient la charge de compositeur de la chambre de Charles III. Il se fixe enfin à Vienne, à la cour des Habsbourg, comme vice-maître de chapelle aux côtés du grand théoricien Johann Joseph Fux. L'œuvre de Caldara est tout aussi impressionnante : soixante-dix-huit opéras, trente-huit oratorios, vingt messes, une centaine de cantates, de nombreux motets et madrigaux, des sonates.

La plus grande partie de ses oratorios date de la période viennoise, mais il en composa évidemment aussi dans le cadre de ses diverses fonctions en Italie ; ainsi, *Maddalena ai piedi di Cristo*, dont la date de représentation, possiblement chez les oratoriens de la Fava à Venise (où l'on pouvait entendre une vingtaine d'années plus tôt les oratorios de Legrenzi), pourrait être le Carême de 1698. L'œuvre sera reprise en 1713 à Vienne où Caldara s'était alors rendu pour tenter d'obtenir le poste de maître de la chapelle impériale.

L'oratorio romain en langue vulgaire tire son origine des réunions suscitées par saint Philippe de Néri (1515-1595), dans ses deux oratoires (d'où le nom donné à l'oratorio) de San Girolamo della Carità et de Santa Maria in Vallicella, où vient peu à peu l'idée de commenter, d'illustrer et de représenter musicalement certains textes de la Bible dans le but d'affermir et d'édifier la conscience morale des assistants, souvent d'humble extraction. Ces chants prennent assez rapidement une forme dialoguée puis sont influencés par l'opéra dont ils empruntent le langage : monodie et basse continue, duos, chœurs, intervention des instruments concertants notamment, puis, à partir du milieu du XVII^e siècle, le binôme *recitativo-aria da capo*. Les textes mis en musique, très importants, ne sont plus simplement tirés de l'Écriture sainte mais confiés à des poètes talentueux. Les sujets hagiographiques sont privilégiés car ils se prêtent plus facilement à une évocation et à un traitement dramatiques ainsi qu'à une humanisation du sentiment.

Marie-Madeleine est l'une des figures les plus fascinantes de l'histoire des religions et continue toujours à interroger. Le prénom de ce personnage aux identités multiples vient de son lieu d'origine, Magdala, petite ville de la côte orientale du lac de Galilée. Marie la Magdaléenne est d'abord la femme qui, libérée par Jésus des « sept démons », suivit alors celui-ci de son dévouement de la Galilée jusqu'en Judée, assista à son supplice sur le Golgotha, demeura auprès du tombeau et vit, la première, le Christ ressuscité. Elle est aussi Marie de Béthanie, sœur de Marthe et de Lazare, et encore Myriam, femme de connaissance et d'éveil, préférée de Jésus. Elle est enfin la sainte pénitente, retirée du monde dans le couvent qu'elle aurait fondé à la Sainte-Baume. Au XVII^e siècle, la figure de Marie-Madeleine a été une constante source d'inspiration pour les peintres, les écrivains et les musiciens, surtout en Italie où elle s'est vu accorder la prédilection des compositeurs romains tels Domenico Mazzocchi, Luigi Rossi ou Girolamo Frescobaldi, notamment sous forme de lamentations de la sainte au pied

de la croix. Beaucoup plus ambitieuse, l'œuvre de Caldara consiste en un grand oratorio mettant en scène, outre Marie-Madeleine, les personnages bibliques du Christ, de Marthe et du Pharisien mais aussi les allégories de l'Amour Terrestre et de l'Amour Céleste, forces du mal et du bien illustrant la problématique profonde du personnage et se disputant âprement son âme.

Le livret de *Maddalena ai piedi di Cristo* est de Lodovico Forni, qui n'est connu que par cette œuvre. Il est d'abord mis en musique par Giovanni Bononcini en 1690 et exécuté à Modène. Lorsque Caldara se trouve en possession du texte, ce dernier a été considérablement révisé, peut-être par Bernardo Sandrinelli, un collaborateur régulier du compositeur. L'œuvre est conçue en deux parties. D'abord, l'hésitation sur le chemin à prendre, Madeleine sentant cohabiter en elle deux personnes différentes ainsi qu'elle le chante dans sa première intervention. Encouragée par Marthe, elle prend néanmoins la décision d'abandonner les « *pompes inutiles* », laissant les deux allégories de l'Amour Terrestre et de l'Amour Céleste face à face. La seconde section - dans laquelle paraissent le personnage orgueilleux et suspicieux du Pharisien (celui de la parabole rapportée dans l'Évangile selon saint Luc) et le Christ ouvrant son cœur à Madeleine - confirme l'engagement spirituel de la sainte, malgré les interventions désespérées de l'Amour terrestre.

La partition de Caldara ne connaît aucune faiblesse, en aucun endroit : symphonies d'entrée d'une singulière énergie, récitatifs très soignés, et surtout airs d'une inventivité peu commune dont les plus beaux sont naturellement réservés à Madeleine : le contrasté « *Pompe inutili* », le touchant « *Voglio piangere* », tous deux avec violoncelle obligé, l'extatique « *In lagrime stemprato* », le céleste « *Per il mar del pianto mio* » accompagnés par les cordes, et le serein « *Chi serva la beltà* » qui conclut cet incontestable chef-d'œuvre, alliant drame et méditation sur la foi.

Catherine Cessac

DIMANCHE 21 ET LUNDI 22 OCTOBRE - 11H à 18H

Amphithéâtre

Master class René Jacobs

Œuvres de Monteverdi à Haendel

René Jacobs, direction

Étudiants du département des disciplines vocales du Conservatoire de Paris

Sébastien d'Hérin, clavecin

Pour cette master class, René Jacobs fera travailler les étudiants sur la déclamation, c'est-à-dire l'accentuation d'un texte parlé ou chanté.

La clarté dans la déclamation fut un facteur déterminant dans l'émergence du récitatif dans les œuvres florentines de la fin du XVI^e siècle. Et l'idée du musicien-orateur, sachant persuader et émouvoir son auditoire, est l'une des clefs de la musique baroque, comme en témoignent les débats des théoriciens de l'époque : des *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter* de Bénigne de Bacilly (1668) à Jean-Jacques Rousseau dans son *Dictionnaire de musique* (1768), en passant par le *Musicalisches Lexicon* de Johann Gottfried Walther (1732).

L'histoire de la musique nous offre, à travers toutes ses époques, les témoignages des plus grands instrumentistes enviant les chanteurs pour le grand avantage qu'ils ont sur eux : LA PAROLE.

De même, les grands traités instrumentaux, toutes époques confondues, n'ont jamais cessé d'encourager les instrumentistes à écouter et à imiter l'expression émanant du « beau chant », cette expression qui trouve son apogée dans le texte chanté. Un enseignement du chant qui n'attache pas ou peu d'importance

au texte chanté rate le but principal de l'art vocal, celui illustré très justement par Purcell :

« un air n'est qu'une forme exaltée d'un poème ».

Dans aucune autre période de l'histoire de la musique (à l'exception du genre particulier du lied) les compositeurs n'auront été autant guidés par cet idéal que dans la musique baroque, même si leurs attitudes envers le texte se sont développées très vite du « recitar cantando » de Monteverdi au « bel canto » de Haendel, avec sa séparation entre un chant déclamé dans le récitatif et la virtuosité dans l'air.

René Jacobs

Et aussi...

> CONCERTS

MARDI 20 NOVEMBRE, 20H

Joseph Haydn
Les Saisons

Orchestre du Conservatoire de Paris, Chœur Arslys Bourgogne • Pierre Cao, direction • Deborah York, soprano • Andreas Weller, ténor • Klaus Maertens, basse

VENDREDI 23 NOVEMBRE, 20H

Johann Sebastian Bach
Sinfonie des Cantates 31 et BWV 209
Cantates profanes BWV 30a et 207

Café Zimmermann, Les Chantres du Centre de musique baroque de Versailles • Gustav Leonhardt, direction • Monika Frimmer, soprano • Robin Blaze, alto • Charles Daniels, ténor • Stephan MacLeod, basse • Olivier Schneebeli, chef de chœur

SAMEDI 24 NOVEMBRE, 20H

Johann Sebastian Bach
Cantates BWV 213 et BWV 208

La Chapelle rhénane
Benoît Haller, direction

DIMANCHE 25 NOVEMBRE, 16H30

Joseph Haydn
Symphonie n° 8 « Le Soir »
Christoph Willibald Gluck
Orphée et Eurydice, extraits
Wolfgang Amadeus Mozart
Sérénade nocturne
Concerto pour piano n° 18, K. 456

Orchestre Philharmonique de Radio France • Christian Zacharias, piano, direction • Johanne Zomer, soprano • Helena Rasker, soprano

VENDREDI 14 DÉCEMBRE, 20H

Œuvres de **Christian Ritter**, **Dietrich Buxtehude**, **Georg Böhm** et **Johann Sebastian Bach**

Gustav Leonhardt, clavecins Ioannes Couchet 1652 et Jean Henry Hemsch 1761 (collection Musée de la musique)

SAMEDI 15 DÉCEMBRE, 20H DIMANCHE 16 DÉCEMBRE, 15H

Johann Sebastian Bach
Le Clavier bien tempéré, Livre II

Zhu Xiao Mei, piano

> ÉDITIONS

Rameau et le pouvoir de l'harmonie
Ouvrage de **Raphaëlle Legrand**
176 pages • 2007 • 20 €

> MUSÉE

Naissance de l'opéra
Visite adulte • 12 séances de 15 à 16h30 les dimanches 21 et 28 octobre, 27 janvier, 3 février et 2 mars, les samedis 16 et 23 février, les mercredis 27 février, 5 mars et 23 avril, le mardi 29 avril et le vendredi 2 mai

> COLLÈGE

L'Opéra au siècle des Lumières
Pascale Saint-André, **Michel Noiray**, **Sylvie Pébrier**, **Rémy Stricker**, **Patrick Taïeb**, **Marc Vignal**, musicologues
15 séances du mardi 2 octobre au mardi 5 février de 15h30 à 17h30.
Face à son succès, ouverture d'une nouvelle session en 2008 : 15 séances du jeudi 14 février au jeudi 16 juin 2008 de 10h30 à 12h30.

LA SÉLECTION DE LA MÉDIATHÈQUE

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

Nous vous proposons...

... de consulter en ligne la rubrique « Dossiers pédagogiques » :
• *Jean-Sébastien Bach* (dossier *Baroque*) et le *Classicisme viennois* dans les « Repères musicologiques »
• *Imitation et réactivité dans le processus de composition de Bach* par Gilles Cantagrel dans les « Conférences enregistrées »
• Les entretiens filmés de **Philippe Herreweghe**

... de lire

• *Les cantates sacrées de Jean-Sébastien Bach* par Henri Boyer
• *Le style classique : Mozart, Haydn, Beethoven* de Charles Rosen
• *Les origines de la musique arménienne* par Silvart Kazandjian
• *The duduk and national identity in Armenia* par Andy Nercessian

... d'écouter en lisant la partition

• Les cantates BWV 147 et BWV 102 de J.S. Bach, direction Helmut Rilling
• Le *Concerto pour piano n° 27* de Mozart par Daniel Barenboim
• La *Symphonie n° 74* de Haydn, direction Helmut Müller-Bruhl
• *Arménie, musiciens traditionnels du Tavush* • *Voix de l'Orient soviétique*

... de regarder

• *Troubadours arméniens*, concert filmé au Théâtre de la Ville
• *Les chemins de l'âme*, film documentaire

> ZOOM SUR UNE ŒUVRE

Vendredi 30 novembre
de 18h30 à 19h30

Claudio Monteverdi
Livre VII, Tirsi e Clori
Par Denis Morrier, musicologue