





VENDREDI 25 NOVEMBRE 2016 – 20H30

GRANDE SALLE PIERRE BOULEZ – PHILHARMONIE

## **Joseph Haydn**

*Harmoniemesse*

ENTRACTE

## **Wolfgang Amadeus Mozart**

*Requiem* – version achevée par Franz Xaver Süßmayr et complétée par Pierre-Henri Dutron

Freiburger Barockorchester

RIAS Kammerchor

René Jacobs, direction

Sophie Karthäuser, soprano

Marie-Claude Chappuis, alto

Maximilian Schmitt, ténor

Johannes Weisser, basse

Ce concert est diffusé en direct sur la chaîne Mezzo Live HD ainsi que sur les sites internet [culturebox.fr](http://culturebox.fr) et [live.philharmoniedeparis.fr](http://live.philharmoniedeparis.fr) où il restera disponible pendant six mois.

FIN DU CONCERT VERS 23H.

## René Jacobs répond aux questions de Gregor Herzfeld, musicologue

**Gregor Herzfeld :** *Deux messes figurent à votre programme, la dernière de chacun des deux compositeurs, à savoir le Requiem de Mozart et la Harmoniemesse de Haydn. Qu'est-ce qui les réunit ?*

**René Jacobs :** Le destin, le fait justement d'être la dernière messe de leur compositeur respectif. La *Harmoniemesse* est une messe solennelle, le *Requiem* une messe des morts. Cela a des conséquences sur leur instrumentation : la première est très brillante, fondée sur une riche harmonie (les vents sont au premier plan); la deuxième est sombre et mystique, marquée par la couleur des cors de basset, des bassons et des trombones. Haydn, âgé de soixante-dix ans à l'époque, avait eu une carrière pleine de succès mais se sentait épuisé et sans force après la composition des *Saisons* l'année précédente (1801). L'*Harmoniemesse* allait être sa dernière œuvre achevée, un « travail appliqué mais marqué par la crainte », selon ses propres termes.

Mozart, en revanche, qui n'avait que trente-cinq ans au moment où il commença son *Requiem*, ne pouvait imaginer qu'il ne le terminerait jamais, du moins pas lorsqu'il se lance dans la partition, peu avant de tomber malade, en novembre 1791. Il menait une vie turbulente, la paix intérieure que connaissait Haydn lui était étrangère. L'*Harmoniemesse* devint un chef-d'œuvre absolu, le *Requiem* resta à l'état d'ébauche – et les ébauches ne sont pas des chefs-d'œuvre.

**GH :** *Mozart nous ayant laissé un Requiem fragmentaire, c'est devenu une sorte de mythe. Que faut-il penser des légendes qui entourent l'œuvre ?*

**RJ :** Que ce sont justement des légendes, relevant de la « théorie du complot », dirait-on aujourd'hui. Salieri a-t-il assassiné Mozart ? Pourquoi ? Par jalousie, alors que l'on sait par de nombreuses sources que les deux hommes avaient une grande estime l'un pour l'autre ? L'« aveu » de Salieri, qui était dans un asile de fous à la fin de sa vie, ne prouve rien. La veuve de Mozart, Constanze, a-t-elle eu une relation amoureuse avec Franz Xaver Süssmayr, compositeur de *Singspiele* qui avait assisté son époux et auquel elle demande d'achever le *Requiem* ? Süssmayr était-il le père biologique de Franz Xaver Mozart, né en juillet 1791 ? Ces spéculations m'intéressent moins que les faits, qui sont plus captivants et que l'on peut découvrir en lisant l'ouvrage de Christoph Wolff *Mozarts Requiem* (1995, traduit en anglais).

**GH :** *Vous avez choisi de diriger un nouvel arrangement de la complétion de Süßmayr par le compositeur Pierre-Henri Dutron. Pourquoi cette version ?*

**RJ :** La version de Süßmayr est la seule de la main d'un compositeur que Mozart connaissait personnellement mais qu'il considérait comme très moyen. Süßmayr ne figurait d'ailleurs qu'en quatrième position sur la liste de Constanze. Trois autres candidats – dont Joseph Eybler, qui sans aucun doute aurait eu les faveurs de Mozart – avaient décliné l'offre, bien qu'on ait plusieurs fois tenté de les convaincre. D'abord par respect pour le génie de Mozart, mais aussi parce que Constanze, qui avait un besoin pressant d'argent, voulait vendre l'œuvre achevée le plus vite possible à un éditeur. Seul l'aventurier Süßmayr était prêt à accepter une proposition aussi peu sérieuse. Le résultat présente des fautes, est lourd, manque d'imagination, tous les spécialistes de Mozart sont aujourd'hui d'accord sur ce point.

Orchestrer est plus facile que mettre en musique les passages laissés blancs par Mozart (la fin du *Dies Irae*, le *Sanctus*, le *Benedictus*, l'*Agnus Dei*), Süßmayr s'en est vite aperçu. Il a cherché à éviter d'écrire une fugue, c'est le plus difficile. Il a donc réutilisé à la fin la fugue initiale du *Kyrie*, sur le texte « *cum sanctis tuis* », malheureusement maladroitement. Et à la fin du *Dies Irae*, pour ne pas avoir à composer de fugue, il a écrit une cadence plagale de deux mesures sur l'« *Amen* » conclusif malgré l'existence d'une esquisse de fugue sur (cet ?) « *Amen* », qui a été découverte au XX<sup>e</sup> siècle. Une preuve d'humilité sans doute.

**GH :** *Quels sont les principales caractéristiques et les points positifs de la version de Pierre-Henri Dutron ?*

**RJ :** J'aime surtout l'orchestration plus légère, plus en retrait que celle de Süßmayr (il y a moins de trombones dominateurs), plus transparente pour les voix et plus imaginative (voyez les motifs de cordes dans le *Tuba mirum* par exemple). En maints endroits, Pierre-Henri Dutron a discrètement corrigé une faute, si bien que c'est une vraie amélioration. Les cors de basset ont un rôle plus important que chez Süßmayr. Et à la fin, la répartition du texte « *cum sanctis tuis* » sur la fugue du *Kyrie* est bien plus réussie.

**GH :** *Haydn cesse d'écrire des symphonies en 1795 et se met à composer plusieurs messes, entre 1796 et 1802, qui comptent parmi les meilleures contributions au genre et sont malheureusement jouées bien trop rarement. Quelles sont selon vous les qualités de cette musique, notamment de l'Harmoniemesse ?*

**RJ** : Leurs qualités sont comparables à celles des cent huit symphonies. Dans chaque symphonie, dans chaque messe, on découvre du nouveau, de l'inattendu, de l'audacieux. Dans l'*Harmoniemesse*, on a un choc dès le début : à la fin de l'introduction symphonique, le chœur, impatient, entonne son « *Kyrie eleison* » (« Seigneur, aie pitié de nous ») trois mesures trop tôt, *fortissimo*, sur un accord de septième diminuée fracassant qui est aussi dramatique que le cri « *Barrabam !* » dans la Passion selon saint Matthieu de Bach. À la fin du Credo, la fugue dansante à 6/8 (« *Et vitam venturi saeculi* ») rappelle fortement la fugue « ivre » (« *Jauchzet, lärmet* ») que Haydn a composée l'année précédente dans le « Chœur des vendanges » des *Saisons*, à la fin de *L'Automne* : c'est la même mesure à 6/8, les deux sujets de fugue se ressemblent, simplement celui du « Chœur des vendanges » est « tiré vers le registre comique », comme Mozart le disait à propos d'Osmin, avec des syncopes et des *sforzati*. Dans cette fugue, les choristes ont le hoquet et sont trop ivres pour chanter les thèmes jusqu'au bout. Un an plus tard, la fugue de la messe est bien plus contrôlée, mais tout aussi joyeuse.

Le *Benedictus* crée la surprise. Ce n'est pas un mouvement lent ou une sicilienne comme dans presque toutes les messes, mais un morceau très rapide (*allegro assai*), débridé, extrêmement vif. Haydn se représente la scène biblique qui est fêtée le dimanche des Rameaux : la foule, qui est venue à la fête, apprend que Jésus vient à Jérusalem ; les gens coupent alors des rameaux et vont au-devant de lui en criant : « Hosanna ! Béni soit celui qui vient au nom du Seigneur, le roi d'Israël ! »

**GH** : Comment expliquez-vous que cette œuvre tardive de Haydn continue d'être négligée aujourd'hui ?

**RJ** : Les dernières Messes de Haydn sont plus difficiles à chanter et à jouer qu'on ne le croit au départ. Notamment à cause des nombreuses surprises.

Par ailleurs, l'alternance entre *tutti* et *solì* (les mots qui figurent dans l'autographe) n'est pas une alternance *coro / solì* parce qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle les solistes chantaient avec le chœur, ils faisaient partie du chœur. Il y a finalement trois « chœurs », qui sont en harmonie céleste, dans l'*Harmoniemesse* : un chœur de chanteurs, un chœur de vents et un chœur de cordes.

La partition ne comporte pas de grands airs, c'est peut-être une autre raison qui explique que ces messes soient moins populaires que les grands oratorios de Haydn. Mais elles étaient destinées à la liturgie, tandis que

les oratorios étaient destinés au concert. Il faut ajouter à cela un vieux problème, le fait que Mozart continue à faire de l'ombre à Haydn. Mozart, s'il était parmi nous, en serait fort attristé.

**GH :** *Dans le domaine de l'opéra, beaucoup de gens admirent vos productions semi-scéniques qui exploitent les possibilités fantastiques de la musique dramatique et lui donnent du sens. Y a-t-il aussi une « manière René Jacobs » dans le domaine de la musique spirituelle ?*

**RJ :** Dans un monde sans Dieu, il est difficile de chanter Dieu. Je lui laisse cependant une place dans mon cœur, même si l'esprit du temps semble l'interdire. Dans un opéra, j'ai besoin d'images, dans une messe, non. En revanche, les oratorios bibliques, qui racontent une histoire, sont des opéras spirituels et je peux tout à fait concevoir qu'on les mette en scène sobrement. Je m'efforce de saisir les idées théologiques véhiculées par les textes des œuvres spirituelles, aussi difficile que cela puisse être. Chercher Dieu est plus important que le trouver parce qu'il reste insaisissable. Et une musique spirituelle sincère, écrite par un compositeur cherchant Dieu, peut aider dans cette quête, j'en suis persuadé.

(Traduit par Daniel Fesquet)

## Requiem, « Süßmayr Remade »

Nous n'entendrons jamais le *Requiem* de Mozart. Quand il s'éteint, au matin du 5 décembre 1791, il a laissé derrière lui l'esquisse inachevée d'une partition qui deviendra l'une de ses œuvres les plus célèbres, malgré – ou grâce à – toutes les polémiques qu'elle a suscitées autour de son authenticité, de sa genèse et même de sa qualité. Chaque fois que je l'entends j'ai le sentiment toujours mêlé d'un choc, clair et évident, toujours intact après des années d'écoute, et d'une frustration obscure, impalpable mais tenace. C'est de ce choc et de cette frustration, que je sais partagés, qu'est née l'envie de travailler sur le *Requiem*.

Le *Requiem* s'est vite entouré d'une aura de mystères et de légendes, au point qu'il est difficile aujourd'hui encore de départager vérité, fiction et simples hypothèses. L'état du manuscrit à la mort de Mozart est maintenant bien connu : sur les 14 pièces qui devaient le composer, il avait terminé la première, écrit les voix et quelques lignes orchestrales pour 7 autres pièces, et esquissé le début du *Lacrimosa*. A partir du *Sanctus* il n'y a plus rien. On dispose par ailleurs d'esquisses exploratoires pour le *Rex Tremendæ* et d'une possible fugue pour l'*Amen*. Ces différents éléments donnent un aperçu du parcours créatif de l'auteur, mais ils montrent également l'ampleur de ce qu'il lui restait à accomplir.

Nous savons également que la complétion du *Requiem* a été chaotique et difficile. Süßmayr a complété l'orchestration des pièces écrites par Mozart à partir du travail d'au moins deux autres personnes. Il a composé de nouvelles pièces et recopié les deux premiers mouvements pour les adapter à la fin de l'œuvre. Les musicologues minimisent souvent la qualité de sa contribution, mettant en avant son inexpérience en composition de musique sacrée et le temps très court dont il a disposé. A-t-il reçu des directives, des conseils de Mozart ? A-t-il eu accès à des brouillons perdus depuis ? Aucune preuve ou indice n'a pu être apporté pour étayer ces hypothèses. Depuis les années 1970, une dizaine de complétions alternatives ont été proposées, mais elles s'éloignent peu de la partition livrée par Süßmayr et se contentent souvent d'y corriger certaines erreurs manifestes.

Mon projet vise à s'affranchir du poids de la tradition et de l'habitude en repartant du manuscrit de Mozart pour l'étendre en croisant des critères historiques, esthétiques, formels et spirituels. Je mobilise l'analyse du style mozartien et la mise en perspective de son époque comme des outils au

service d'une vision globale de l'œuvre qui va au-delà de la quête d'une partition "juste", au-delà d'une reconstitution historique. Mon travail prétend certes à une forme de vérité historique, et j'ai pris soin de corroborer chaque piste explorée d'une recherche méticuleuse. Le seul guide de la rigueur académique m'aurait cependant conduit à éviter toute prise de risque et contraint à la frilosité. La recherche historique m'a guidé et imposé une vigilance constante, mais je dois reconnaître la présence d'une part d'arbitraire irréductible, l'empreinte de ma singularité. Avec l'objectif de donner à l'auditeur un sentiment d'un tout achevé, d'une œuvre complète dans le double contexte d'un Requiem de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et d'une création du début du XXI<sup>e</sup>.

Chercher à réconcilier l'exigence historique et la nécessité d'ouvrir le champ des possibles m'a amené à composer deux variantes pour les pièces que Mozart n'a pas écrites. La version proposée à l'écoute ce soir s'appuie sur les compositions de Süßmayr, ces pièces mal-aimées dont on a trop souligné les faiblesses et pas assez les qualités. Je me les suis appropriées et les ai remodelées en m'attachant à leur appliquer le même soin d'orchestration qu'à celles de Mozart. Avec le souci constant d'en rehausser la saveur au lieu d'en atténuer seulement les aspérités – qui parfois sont si belles. Cette version est ainsi un jeu avec l'histoire et les différentes manières de la comprendre, de la réécrire et de la transmettre. C'est aussi un jeu de miroirs avec la version à venir où je propose de nouvelles compositions.

Par cette double réalisation je propose un nouvel éclairage sur l'œuvre afin d'y révéler des choses qu'on n'entend habituellement pas. On ne peut pas refaire l'histoire, mais on peut faire en sorte que la tradition qui en émane continue à évoluer. Ma complétion n'est qu'un point au milieu d'une évolution plus longue faite de découvertes et de nouvelles tentatives. La réaliser a profondément changé ma perception de l'œuvre, bien au-delà de ce que je pouvais imaginer. En la partageant avec le public, j'espère qu'elle saura proposer, à sa mesure, un moyen de pallier la frustration et de restituer le choc. Le *Requiem* de Mozart ne sera jamais terminé.

*Pierre-Henri Dutron*

**Joseph Haydn** (1732-1809)

**Messe en si bémol majeur Hob. XXII.14 « Harmoniemesse »**

Kyrie

Gloria – Gratias – Quoniam

Credo – Et incarnatus – Et resurrexit.

Sanctus

Benedictus

Agnus Dei – Dona nobis pacem.

Composition : début 1802.

Création le 8 septembre 1802 à la Bergkirche d'Eisenstadt, sous la direction du compositeur. Effectif : 1 flûte, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons – 2 cors, 2 trompettes – timbales – orgue – cordes – chœur mixte et quatuor vocal.

Durée : environ 48 minutes.

Pendant plus de quarante ans, Joseph Haydn sert successivement quatre princes de la riche famille Esterházy. Le quatrième, Nicolas II, est beaucoup moins mélomane que son grand-père Nicolas Ier. Ce seigneur hautain et peu sympathique ne contraint son vieux maître de chapelle qu'à écrire une messe chaque année, pour la fête de son épouse Marie-Hermenegilde ; et cette dernière, heureusement, se montre agréable à l'égard d'un musicien que toute l'Europe admire. Haydn fournit à sa patronne six messes entre 1796 et 1802, dont celle-ci est la dernière. Le compositeur a soixante-dix ans et se sent de plus en plus fatigué, mais sa musique, on en jugera, reste dynamique et ne prend pas une ride.

Les nombreuses œuvres de Haydn portent souvent des sobriquets dont il n'est pas l'auteur, mais qui permettent de s'y retrouver familièrement dans son catalogue ; la *Harmoniemesse* doit son nom à la présence des instruments « d'harmonie », c'est-à-dire à vent, bois et cuivres, dont le rôle est quasi constant. Il est significatif que, juste après cet ouvrage, la dernière page achevée de Haydn soit une marche hongroise pour l'ensemble à vent du prince.

À cette époque, l'orchestre a complètement achevé sa conquête de la musique d'église et les messes ont pris une ampleur symphonique qui enchante les fidèles et qui encourt assez vainement les foudres d'un clergé borné. Pour les oreilles modernes, cette dernière grande œuvre de Haydn exprime sa réelle

dévotion avec beaucoup de naturel, occasionnellement une majesté ou une gravité retenues, mais surtout avec cette gaîté spontanée que seuls quelques esprits chagrins ont pu lui reprocher. « *Puisque le Bon Dieu m'a donné un cœur joyeux, se défendait-il, il me pardonnera de l'avoir servi joyeusement* ». Quand Haydn était en manque d'inspiration, il récitait quelques Ave à la suite, et les idées, joyeuses en majorité, affluaient.

Le *Kyrie*, qui dure près de huit minutes, prend un parti de monumentalité et de lente grandeur; H. C. Robbins Landon, spécialiste de Haydn, le voit « *progresser comme un fleuve puissant* ». Haydn renonce à la coupe en trois parties *Kyrie / Christe / Kyrie* et préfère traiter cette invocation grecque (« *Seigneur, aie pitié* ») en un quasi-développement. Après une introduction d'orchestre, le chœur fait une irruption forte et inattendue. Le fréquent coloris de hautbois, souvent mêlé de flûte, introduit sa note plaintive et désarmée.

Le *Gloria* est nettement partagé en trois sections vif-lent-vif. Sa première section, d'un enthousiasme simple et franc, est une fanfare pour tout le groupe des bois auxquels s'ajoutent maintes fois les cuivres et timbales. La soprano donne le coup d'envoi sur une mélodie alerte et dansante que le chœur répète puis prolonge. La partie centrale (« *Gratias agimus* »), à trois temps, commence dans une sérénité doucement balancée; l'alto, suivie successivement des trois autres solistes, exprime une confiance très pure que survolent des détails de flûte. Puis le chœur, en mineur, s'aventure en imitations désolées dans la zone du péché (« *Qui tollis peccata* »), sur un motif obstiné de cordes qui semble symboliser le fatal tourbillon du monde; à la fin, chœurs et motif s'éloignent, en une éclaircie qu'entrouvre de nouveau la flûte. La troisième section retourne au si bémol majeur initial et au style de fanfare (« *Quoniam tu solus sanctus* »); une belle fugue, éternelle figuration en musique de l'ordre universel, s'élançait avec un contre-sujet quasi simultané; elle est abondamment développée dans un style à la fois scholastique et entraînant.

Le *Credo*, ce texte le plus long de la messe, se présente également en trois sections. La première célèbre sa foi, presque entièrement aux chœurs, dans un rythme tonique que portent les cordes; cuivres et timbales assurent des confirmations par blocs. En partie centrale, le tendre « *Et incarnatus est* » se voit confié à la soprano, sur un fond reposant de violons; un soupçon de pathétisme souligne l'épreuve du Dieu fait homme; des lignes de hautbois, clarinette et basson sanglotent à l'évocation chorale du Christ au tombeau. L'allegro vivace de la troisième section, « *Et resurrexit* », se réjouit sur un pressant tapis de doubles croches aux cordes qui

rappelle le fiévreux *Credo* de Vivaldi, avec des voix en recto tono (toutes droites) du même genre. Quelques effets illustratifs dépeignent rapidement le *Jugement* (fanfare) et les morts (trémolos de cordes graves) : dans tout son ouvrage, Haydn se soucie de mettre le texte en valeur avec soin. La promesse de la vie éternelle est offerte avec une autre fugue, où le mot « *amen* » est souvent 11 vocalisé. Une interruption des voix laisse monter les clarinettes en une étonnante fusée ; puis l'épisode se referme avec éclat.

Assez bref, le *Sanctus* est en deux parties. D'abord calme et hiératique, il ne confie aux bois que des éclairages sobres sur ce texte rempli d'émerveillement intérieur. Les mots « *Dominus, Deus Sabaoth* » sont remplis de solennité. Puis, sans transition, le « *Pleni sunt caeli* » se réjouit sur fond d'orchestre très pulsé, semé de *sforzandi* vifs et inattendus.

Dans le même esprit, le *Benedictus*, mené dans un *molto allegro* peu ordinaire si on le compare au sulpicianisme de tant d'autres, semble accourir, cordes et bois tout groupés, vers « *celui qui vient au nom du Seigneur* ». Le Dieu de Haydn aime l'action, la promptitude et l'agilité ! Mieux, le « *Hosanna* » passe aux trois temps d'une danse presque hongroise.

Le ton redevient posé avec l'*Agnus Dei*, entièrement confié aux solistes dans un premier volet, et que précède un touchant trio d'anches : deux hautbois et un basson. Les basses en pizzicati se recueillent en laissant le hautbois ou la clarinette élargir la prière des solistes. Pour conclure, « *Dona nobis pacem* » est une hymne jubilante et homophone. Le thème unique est savamment travaillé dans un véritable développement, puis réexposé comme dans un superbe finale de symphonie... Le trio d'anches y refait surface, tout content, où le basson trotte avec une humoristique virtuosité.

La création de cette messe, très bien exécutée selon les témoins de l'époque, remporta un vif succès. Après l'office, la file des nombreux carrosses se rendit à un déjeuner faramineux en l'honneur de la princesse Esterházy ; et Haydn, ce fils d'un charron et d'une cuisinière, fut admis à la table seigneuriale, puis gratifié par le prince Starhemberg d'un toast à sa santé. On peut supposer qu'il était content, mais son plaisir le plus profond était certainement ailleurs. « *Quand je pense au Bon Dieu, confiait-il, j'ai toujours envie de sourire. Dans ces moments-là, mon cœur se met toujours à bondir de joie* ».

Isabelle Werck

## **Kyrie**

Kyrie eleison.  
Christe eleison.  
Kyrie eleison

## **Gloria**

Gloria in excelsis Deo  
Et in terra pax hominibus bonæ  
voluntatis.  
Laudamus te, benedicimus te,  
adoramus te,  
glorificamus te.

Gratias agimus tibi propter magnam  
gloriam tuam.  
Domine Deus, Rex coelestis, Deus  
Pater omnipotens.  
Domine Fili unigenite Jesu Christe  
Domine Deus, Agnus Dei, Filius  
Patris.

Qui tollis peccata mundi, miserere  
nobis.  
Qui tollis peccata mundi, suscipe  
deprecationem  
nostram.  
Qui sedes ad dexteram Patris, mise-  
rere nobis.

Quoniam tu solus Sanctus, tu solus  
Dominus, tu  
solus Altissimus, Jesu Christe.  
Cum Sancto Spiritu in gloria Dei  
Patris.  
Amen.

## **Kyrie**

Seigneur, ayez pitié!  
Christ, ayez pitié!  
Seigneur, ayez pitié!

## **Gloria**

Gloire à Dieu au plus haut des cieux,  
Et paix sur la terre aux hommes de  
bonne volonté.  
Nous Vous louons, nous Vous bénis-  
sons, nous Vous  
adorons, nous Vous glorifions.

Nous Vous rendons grâces pour Votre  
gloire immense.  
Seigneur Dieu, Roi des cieux, Dieu  
Père tout-puissant!  
Seigneur, Fils unique de Dieu,  
Jésus-Christ!  
Seigneur Dieu, Agneau de Dieu, Fils  
du Père!  
Vous qui effacez les péchés du monde,  
ayez pitié de nous.  
Vous qui effacez les péchés du  
monde, recevez  
notre prière.  
Vous qui siégez à la droite du Père,  
ayez pitié de nous.

Car vous êtes le seul Saint, le seul  
Seigneur, le seul  
Très-Haut, Jésus-Christ.  
Avec le Saint-Esprit dans la gloire de  
Dieu le Père.  
Ainsi soit-il.

## Credo

Credo in unum Deum.  
Patrem omnipotentem, factorem coeli  
et terræ,  
visibilium omnium et invisibilium.  
Et in unum Dominum Jesum  
Christum,  
Filium Dei unigenitum  
Et ex Patre natum ante omnia sæcula.  
Deum de Deo, lumen de lumine,  
Deum verum  
de Deo vero,

Genitum, non factum consubstantia-  
lem Patri, per  
quem omnia facta sunt.  
Qui propter nos homines et propter  
nostram  
salutem descendit de coelis.

Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex

Maria Virgine  
et homo factus est.  
Crucifixus etiam pro nobis,

sub Pontio Pilato passus  
et sepultus est.

Et resurrexit tertia die, secundum  
scripturas  
Et ascendit in coelum, sedet ad  
dexteram Dei Patris,

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

## Credo

Je crois en un seul Dieu.  
Le Père tout-Puissant, créateur du ciel  
et de la terre, de  
tout l'univers visible et invisible.  
Et en un seul Seigneur, Jésus-Christ,  
Fils unique de Dieu,  
Né du Père avant tous les siècles.  
Dieu né de Dieu, lumière née de la  
lumière,  
vrai Dieu  
né du vrai Dieu,

Engendré, non créé, consubstantiel  
au Père, par qui  
tout a été fait;  
Qui pour nous autres hommes et  
pour notre salut,  
est descendu des cieux.

Qui s'est incarné par l'opération du  
Saint-Esprit  
dans le sein de la Vierge Marie et  
s'est fait homme.  
Qui a également été crucifié, pour  
nous, a souffert  
sous Ponce Pilate; et a été mis au  
tombeau.

Qui est ressuscité le troisième jour,  
selon les Écritures.  
Qui est monté au ciel et est assis à la  
droite de Dieu le Père,

D'où il viendra dans sa gloire juger les  
vivants et les  
morts et dont le règne n'aura pas de fin.  
Et je crois au Saint-Esprit, Seigneur et

vivificantem,  
qui ex Patre Filioque procedit.  
Qui cum Patre et Filio simul adoratur  
et  
conglorificatur, qui locutus est per  
Prophetas.  
Et unam sanctam catholicam et  
apostolicam  
Ecclesiam.  
Confiteor unum baptisma in  
remissionem  
peccatorum.  
Et exspecto resurrectionem  
mortuorum  
Et vitam venturi sæculi.  
Amen.

### **Sanctus**

Sanctus, sanctus, sanctus Dominus  
Deus Sabaoth.  
Pleni sunt coeli et terra gloria tua.  
  
Osanna in excelsis.

### **Benedictus**

Benedictus qui venit in nomine  
Domini.  
Osanna in excelsis.

### **Agnus Dei**

Agnus Dei qui tollis peccata mundi,  
miserere nobis.  
  
Dona nobis pacem.

vivificateur ;  
qui procède du Père et du Fils,  
Qui est adoré et glorifié par le Père et  
le Fils, qui a  
parlé par les Prophètes.

Je crois en une Église Sainte,  
Catholique et  
Apostolique.  
Je reconnais un seul baptême pour la  
rémission  
des péchés.  
Et j'attends la résurrection des morts,  
  
Et la vie des siècles à venir.  
Ainsi soit-il.

### **Sanctus**

Saint, saint, saint est le Seigneur, Dieu  
des armées.  
Les cieux et la terre sont remplis de  
ta gloire.  
Hosanna au plus haut des cieux !

### **Benedictus**

Béni celui qui vient au nom du  
Seigneur !  
Hosanna au plus haut des cieux !

### **Agnus Dei**

Agneau de Dieu qui effacez les  
péchés du monde,  
ayez pitié de nous !  
Donnez-nous la paix !

## **Wolfgang Amadeus Mozart** (1756-1791) *Requiem en ré mineur, K. 626*

I. Introïtus  
Requiem  
II. Kyrie  
III. Sequentia  
Dies iræ  
Tuba mirum  
Rex tremendæ  
Recordare  
Confutatis  
Lacrimosa  
IV. Offertorium Domine Jesu Hostias  
V. Sanctus  
VI. Benedictus  
VII. Agnus Dei  
VIII. Communio  
Lux Æterna

Composition : 1791. Achevé par Franz Xaver Süssmayr.

Publication : 1800, Breitkopf und Härtel.

Effectif : soprano, alto, ténor et basse solistes – chœur à quatre voix – 2 cors de basset, 2 bassons – 2 trompettes, 3 trombones – timbales – cordes – orgue.

Durée : environ 53 minutes.

Peu d'œuvres ont généré une exégèse plus échevelée que le *Requiem* de Mozart. Très vite, on y a vu les ultimes prières d'un mourant se recommandant à Dieu, luttant sur son lit de mort pour coucher sur le papier autant de musique qu'il peut encore, avant d'être emporté dans l'au-delà. Pour corser la légende, tout un panel d'anecdotes à la véracité et à la crédibilité variables, comme les visites de plus en plus pressantes d'un mystérieux messenger en noir ayant commandité l'œuvre, ou encore les rumeurs d'empoisonnement et de jalousie mettant en scène Salieri, présenté comme le rival malheureux de Mozart, rebondissant d'un Pouchkine à un Miloš Forman. Et voilà : le chant du cygne d'un génie fauché par une mort prématurée, l'ultime chef-d'œuvre, le parangon de tous les requiems à venir, l'inspiration

d'innombrables pages religieuses, le morceau interprété aux funérailles des grands hommes, celui que l'on appelle « le » *Requiem* comme l'on parle de « la » *Neuvième*.

La tâche n'est pas aisée pour qui veut faire la part des faits et de la fiction, car il faut bien dire que la situation se prêtait en effet aux interprétations romancées. Ainsi, il y eut bien un « *messenger en noir* » : au mois de juillet 1791, alors que Mozart était pressé de dettes de toutes parts, il reçut la visite d'un homme qui lui passa commande d'un requiem, sous condition que le compositeur le livrât dans le plus grand secret, et promit pour l'œuvre une somme substantielle. Du commanditaire, l'identité est dorénavant connue ; il s'agissait du comte von Walsegg, désireux d'honorer la mémoire de sa femme bien-aimée, morte au début de l'année 1791, en s'attribuant (comme il en avait l'habitude) la paternité de la création. Le travail de Mozart fut retardé par nombre d'autres obligations : alors qu'il mettait la dernière main à *La Flûte enchantée*, il lui fallut composer en l'espace de trois semaines *La Clémence de Titus* pour honorer une commande pour le couronnement du roi Leopold II de Bohême. Après les créations de deux opéras et la composition du *Concerto pour clarinette*, Mozart put se mettre à l'œuvre, en parallèle avec la cantate maçonnique *Laut verkünde unsre Freunde* K. 623. Mais la maladie l'empêcha de mener le *Requiem* à bien : à sa mort, le 5 décembre, sa femme Constanze sollicita d'abord l'ami Joseph Eybler (qui abandonna en cours de route) puis Franz Xaver Süssmayr, ancien élève et assistant. Ce dernier compléta les parties manquantes en se fondant sur quelques esquisses et témoignages oraux des désirs de Mozart et acheva le *Requiem* en février 1792. Le manuscrit fut alors envoyé à Walsegg, mais sans la moindre allusion aux ajouts divers. Très rapidement se greffa autour de l'œuvre un ensemble de croyances et d'histoires initiées pour la plupart par Constanze, qui alimentèrent une incroyable quantité de récits, faisant de Mozart et du *Requiem* un sujet de choix dans l'imaginaire collectif.

Seule partie totalement achevée à la mort de Mozart, l'introduction émerge petit à petit sur les battements de cœur des cordes tandis que les bassons et cors de basset – responsables en grande partie de la tonalité sombre et feutrée du *Requiem*, qui ne compte ni flûtes, ni hautbois, ni cors – dessinent des imitations navrées. Une écriture chorale ductile suit les moindres inflexions du texte, et débouche sur l'énergique double fugue du *Kyrie eleison*, avec son âpre chute de septième diminuée (le Père, premier sujet) et ses doubles-croches pressées (le Fils, second sujet).

Des vingt strophes que compte la séquence, seules seize furent écrites par le compositeur, qui s'arrêta après les huit premières mesures du *Lacrimosa*. Quant à l'orchestration, elle fut réalisée après son décès, Mozart n'ayant noté que les voix et la basse continue. Sommet dramatique, le *Dies iræ* dépeint avec fièvre le tremblement de l'humanité face à la colère de Dieu – mais le grandiose s'efface rapidement pour laisser la place aux voix solistes du trombone et de la basse du *Tuba mirum*, auquel l'entrée du ténor donne un tour plus haletant, puis interrogatif (avec l'alto et le soprano). Le *Rex tremendæ* renoue avec une expression plus tragique : grande gamme pointée descendante, cris du chœur sur « *Rex* », avant un double canon entre voix aiguës et voix graves. Une belle introduction, entre cors de basset et violoncelles, ouvre à la consolation du *Recordare*, appel à la bonté de Jésus où tout le génie de Mozart triomphe. Fortement contrasté, le *Confutatis* met face à face le chœur masculin angoissé, sur fond de basses orageuses teintées de cuivres, et les tendres voix féminines évoquant « *ceux qui sont bénis* ». Le début du *Lacrimosa* retrouve l'esprit de l'*Introïtus* avant de bifurquer vers un douloureux crescendo homophone de tout le chœur. Là s'arrête l'écriture de Mozart : Süßmayr reprend le flambeau avec le plus de discrétion possible, usant autant qu'il le peut du matériel écrit par le maître et des esquisses sur lesquelles il met la main.

L'*Offertoire*, qui mêle à nouveau le travail de Süßmayr aux notes de Mozart, commence dans la splendeur chorale et l'agitation, avec une évocation intensément colorée des épaisses ténèbres de l'enfer. La seconde partie, *Hostias*, est plus apaisée ; mais son enchâssement entre les deux fugues associées au « *Quam olim Abrahamæ* », malgré l'intense lumière de sa cadence finale, souligne la fugacité de cette consolation. Les prières suivantes sont cette fois l'œuvre de Süßmayr seul, piochant pour son travail de couturier dans les sources qui sont à sa disposition.

Le court *Sanctus*, avec sa tonalité de *ré* majeur, sa puissance chorale ainsi qu'orchestrale (timbales, trompettes) et son tempo, renvoie d'ailleurs assez fortement à la tradition. Après une rapide fugue sur « *Hosanna in excelsis Deo* », le *Benedictus* prend des accents plus caressants, plus mozartiens aussi ; on y retrouve les sonorités boisées des cors de basset et des bassons, en écho aux quatre solistes qui entremêlent leurs voix sans hâte. Retour de la fugue, puis douloureux *Agnus Dei*, marqué par les coups de timbales et les sinuosités des cordes ; répété trois fois, en alternance avec « *Dona eis*

*requiem* », plus consolateur, il débouche sur la *Communio* finale, où l'on retrouve le solo de soprano de l'Introïtus, cette fois sur les paroles « *Lux aeterna* ». La suite confirme les emprunts au matériau inaugural, jusqu'à la double fugue sur « *Cum sanctis tuis* », Süssmayr ayant affirmé agir ainsi conformément à la volonté de Mozart – et l'œuvre inachevée revient à son début.

Angèle Leroy

---



Partenaire de la Philharmonie de Paris

MET À VOTRE DISPOSITION SES TAXIS POUR FACILITER VOTRE RETOUR  
À LA SORTIE DES CONCERTS DU SOIR.

Le montant de la course est établi suivant indication du compteur et selon le tarif préfectoral en vigueur.

## **Introïtus**

*Requiem*

(Chœur)

Requiem æternam dona eis, Domine,  
et lux perpetua luceat eis.

(Soprano)

Te decet hymnus, Deus, in Sion,

et tibi reddetur votum in Jerusalem.

(Chœur)

Exaudi orationem meam,  
ad te omnis caro veniet.

Requiem æternam dona eis, Domine,  
et lux perpetua luceat eis.

## **Kyrie**

Kyrie eleison.

Christe eleison.

Kyrie eleison.

## **Introïtus**

*Requiem*

(Chœur)

Seigneur, donnez-leur le repos éternel,  
et faites luire pour eux la lumière sans  
déclin.

(Soprano)

Dieu, c'est en Sion qu'on chante  
dignement vos louanges;

à Jérusalem on vient vous offrir des  
sacrifices.

(Chœur)

Écoutez ma prière,

Vous, vers qui iront tous les mortels.

Seigneur, donnez-leur le repos éternel,  
et faites luire pour eux la lumière sans  
déclin.

## **Kyrie**

Seigneur, ayez pitié.

Christ, ayez pitié.

Seigneur, ayez pitié.

## Sequentia

### *Dies Iræ*

Dies iræ, dies illa  
Solvat sæclum in favilla,  
Teste David cum Sibylla.  
Quantus tremor est futurus  
Quando iudex est venturus  
Cuncta stricte discussurus

### *Tuba Mirum*

(Basse)

Tuba mirum spargens sonum  
Per sepulcra regionum  
Coget omnes ante thronum.

(Ténor)

Mors stupebit et natura  
Cum resurget creatura  
Judicanti responsura.  
Liber scriptus proferetur  
In quo totum continetur,  
Unde mundus iudicetur.

(Contralto)

Judex ergo cum sedebit  
Quidquid latet apparebit,  
Nil inultum remanebit.

(Soprano)

Quid sum miser tunc dicturus,  
Quem patronum rogaturus,  
Cum vix justus sit securus?

## Séquence

### *Dies Iræ*

Jour de colère que ce jour-là,  
où le monde sera réduit en cendres,  
selon les oracles de David et de la  
Sibylle.  
Quelle terreur nous envahira,  
lorsque le Juge viendra  
pour délivrer son impitoyable  
sentence!

### *Tuba Mirum*

(Basse)

La trompette répandant la stupeur  
parmi les sépulcres,  
rassemblera tous les hommes devant le  
trône.

(Ténor)

La mort et la nature seront dans l'effroi,  
lorsque la créature ressuscitera  
pour rendre compte au Juge.  
Le livre tenu à jour sera apporté,  
livre qui contiendra  
tout ce sur quoi le monde sera jugé.

(Contralto)

Quand donc le Juge tiendra séance,  
tout ce qui est caché sera connu,  
et rien ne demeurera impuni.

(Soprano)

Malheureux que je suis, que dirai-je alors?  
Quel protecteur invoquerai-je ?  
quand le juste lui-même sera dans  
l'inquiétude?

(Tous les solistes)

Cum vix justus sit securus?

*Rex Tremendæ*

Rex tremendæ majestatis,  
Qui salvandos salvas gratis,  
Salva me, fons pietatis.

*Recordare*

(Solistes)

Recordare, Jesu pie,  
Quod sum causa tuæ viæ,  
Ne me perdas illa die.

Quærens me sedisti lassus,  
Redemisti crucem passus,  
Tamus labor non sit cassus.

Juste judex ultionis

Donum fac remissionis

Ante diem rationis.

Ingemisco tanquam reus,  
Culpa rubet vultus meus,

Supplicanti parce, Deus.

Qui Mariam absolvisti  
Et latronem exaudisti,  
Mihiquoque spem dedisti.  
Preces meæ non sunt dignæ,

Sed tu bonus fac benigne,  
Ne perenni cremer igne.

(Tous les solistes)

Quand le juste lui-même sera dans  
l'inquiétude?

*Rex Tremendæ*

Ô Roi, dont la majesté est redoutable,  
vous qui sauvez par grâce,  
sauvez-moi, ô source de miséricorde.

*Recordare*

(Solistes)

Souvenez-vous ô doux Jésus,  
que je suis la cause de votre venue sur  
terre. Ne me perdez donc pas en ce jour.  
En me cherchant, vous vous êtes assis  
de fatigue,  
vous m'avez racheté par le supplice de  
la croix :  
que tant de souffrances ne soient pas  
perdues.

Ô Juge qui punissez justement,  
accordez-moi la grâce de la rémission  
des péchés  
avant le jour où je devrai en rendre  
compte.

Je gémiss comme un coupable: la  
rougeur me couvre le visage à cause de  
mon péché;  
pardonnez, mon Dieu, à celui qui vous  
implore.

Vous qui avez absous Marie-Madeleine,  
vous qui avez exaucé le bon larron:  
à moi aussi vous donnez l'espérance.  
Mes prières ne sont pas dignes d'être  
exaucées,  
mais vous, plein de bonté, faites par votre  
miséricorde que je ne brûle pas au feu  
éternel.

Inter oves locum præsta,

Et ab hædis me sequestra,  
Statuens in parte dextra.

*Confutatis*

Confutatis maledictis  
Flammis acribus addictis,  
Voca me cum benedictis.  
Oro supplex et acclinis,  
Cor contritum quasi cinis,

Gere curam mei finis.

*Lacrimosa*

Lacrimosa dies illa  
Qua resurget ex favilla  
Judicandus homo reus.  
Huic ergo parce, Deus,  
Pie Jesu Domine,  
Dona eis requiem. Amen.

## **Offertorium**

*Domine Jesu*

Domine, Jesu Christe, Rex gloriæ,  
libera animas omniurn fidelium  
defunctorum  
de poenis inferni, et de profundo  
lacu :  
libera eas de ore leonis,  
ne absorbeat eas tartarus,  
  
ne cadant in obscurum,

Accordez-moi une place parmi les  
brebis  
et séparez-moi des égarés  
en me plaçant à votre droite.

*Confutatis*

Et après avoir réprouvé les maudits  
et leur avoir assigné le feu cruel,  
appelez-moi parmi les élus.  
Suppliant et prosterné, je vous prie,  
le cœur brisé et comme réduit en  
cendres :  
prenez soin de mon heure dernière.

*Lacrimosa*

Jour de larmes que ce jour,  
qui verra renaître de ses cendres  
l'homme, ce coupable en jugement.  
Épargnez-le donc, mon Dieu !  
Seigneur, bon Jésus,  
donnez-leur le repos éternel. Amen.

## **Offertoire**

*Domine Jesu*

Seigneur, Jésus-Christ, Roi de gloire,  
délivrez les âmes de tous les fidèles  
défunts  
des peines de l'enfer et de l'abîme sans  
fond :  
délivrez-les de la gueule du lion,  
afin que le gouffre horrible ne les  
engloutisse pas  
et qu'elles ne tombent pas dans le lieu  
des ténèbres.

(Solistes)

Sed signifer sanctus Michæl  
repræsentet eas in lucem sanctam,

(Chœur)

Quam olim Abrahæ promisisti et  
semini  
eius

*Hostias*

Hostias et preces, tibi, Domine, laudis  
offerimus:

tu suscipe pro animabus illis,  
quarum hodie memoriam facimus:  
fac eas, Domine, de morte transire ad  
vitam,  
quam olim Abrahæ promisisti et  
semini eius

## **Sanctus**

Sanctus, Sanctus, Sanctus,  
Dominus Deus Sabaoth!  
Pleni sunt coeli et terra gloria tua.  
Osanna in excelsis.

## **Benedictus**

(Solistes)

Benedictus qui venit in nomine  
Domini.

(Solistes)

Que Saint-Michel, le porte-étendard,  
les introduise dans la sainte lumière.

(Chœur)

Que vous avez promise jadis à  
Abraham  
et à sa postérité.

*Hostias*

Nous vous offrons, Seigneur, le  
sacrifice  
et les prières de notre louange :  
recevez-les pour ces âmes  
dont nous faisons mémoire  
aujourd'hui.

Seigneur, faites-les passer de la mort à  
la vie.

Que vous avez promise jadis à Abraham  
et à sa postérité.

## **Sanctus**

Saint, saint, saint  
le Seigneur, Dieu de l'univers.  
Le ciel et la terre sont remplis de votre  
gloire.  
Hosanna au plus haut des cieux.

## **Benedictus**

(Solistes)

Béni soit celui qui vient au nom du  
Seigneur.

(Chœur)

Osanna in excelsis.

(Chœur)

Hosanna au plus haut des cieux.

### **Agnus Dei**

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,  
dona eis requiem.

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,

dona eis requiem sempiternam.

### **Agnus Dei**

Agneau de Dieu qui enlevez les péchés  
du monde, donnez-leur le repos.

Agneau de Dieu qui enlevez les péchés  
du monde,

donnez-leur le repos éternel.

### **Communio**

*Lux Æterna*

(Soprano, puis le chœur)

Lux æterna luceat eis, Domine,

cum sanctis tuis in æternum,  
quia pius es.

(Chœur)

Requiem æternam dona eis, Domine,  
et lux perpetua luceat eis,

cum sanctis tuis in æternum,  
quia pius es.

### **Communion**

*Lux Æterna*

(Soprano, puis le chœur)

Que la lumière éternelle luise pour eux,  
Seigneur,

au milieu de vos Saints et à jamais,  
car vous êtes miséricordieux.

(Chœur)

Seigneur, donnez-leur le repos éternel  
faites luire pour eux la lumière sans  
déclin.

Au milieu de vos Saints et à jamais,  
Seigneur, car vous êtes miséricordieux

## **Sophie Karthäuser**

Reconnue dans le monde entier pour ses interprétations des œuvres de Mozart, Sophie Karthäuser a rencontré le succès avec sa première Pamina sous la baguette de René Jacobs à La Monnaie de Bruxelles, et lors de ses débuts en Susanne dirigée par William Christie à l'Opéra de Lyon. Elle a également chanté Tamiri au Théâtre des Champs-Élysées, Serpetta au Konzerthaus de Berlin, Despina et Zerline à La Monnaie, Ilia au Festival d'Aix-en-Provence, au Théâtre des Champs-Élysées et au Theater an der Wien de Vienne. Parmi ses derniers engagements marquants, on citera le rôle-titre de *La Calisto* au Théâtre des Champs-Élysées avec Christophe Rousset et à La Monnaie avec René Jacobs, un projet Rameau à Aix-en-Provence avec William Christie et la chorégraphe Trisha Brown, Agathe dans *Le Freischütz* avec John Eliot Gardiner à l'Opéra-Comique ainsi que Sandrina dans *La Finta Giardiniera* de Mozart au Theater an der Wien avec René Jacobs. En janvier et février 2015, la soprano a été réinvitée par La Monnaie pour incarner Asteria dans *Tamerlano* de Haendel avec une reprise à Amsterdam. Elle a retrouvé cette scène en mars 2016 où elle a interprété Héro dans *Béatrice et Bénédicte* de Berlioz, comme lors de l'édition 2016 du Festival de Glyndebourne. Sa saison 2015-2016 a été marquée par une tournée de *La Création* de Haydn sous la baguette de René Jacobs, une version-concert de *Don Chisciotte* de

Conti à Vienne, Paris et Cologne également avec René Jacobs, *Susanna* de Haendel avec Martin Haselböck au Musikverein de Vienne, la *Neuvième Symphonie* de Beethoven avec Pablo Heras-Casado à Vienne, des cantates de Bach à Berlin, une tournée des *Leçons de ténèbres* de Delalande avec l'Ensemble Correspondances, des airs de Mozart avec l'Orchestre du Gürzenich à Cologne ou encore *Idoménée* de Mozart à Vienne en version concert sous la baguette de René Jacobs avec une reprise à New York en août 2016. Née en Belgique, Sophie Karthäuser s'est formée avec Noelle Barker à la Guildhall School of Music and Drama de Londres.

## **Marie-Claude Chappuis**

Après des études au Mozarteum de Salzbourg, la mezzo-soprano fait ses débuts à l'opéra d'Innsbruck sous la direction de Brigitte Fassbaender, avant de chanter sur les plus prestigieuses scènes d'Europe – Staatsoper de Berlin, Festival de Salzbourg, Grand Théâtre de Genève, Festival d'Aix-en-Provence, Opernhaus de Zurich, Theater an der Wien – et d'Asie – Hongkong, Tokyo, Shanghai, Séoul. Sous la direction de Riccardo Muti, Giovanni Antonini, René Jacobs, Ingo Metzmacher, Riccardo Chailly, Sir Roger Norrington et Christophe Rousset, elle interprète le répertoire baroque, classique, romantique et contemporain. Elle maîtrise plus d'une trentaine de rôles lyriques dont Sesto, Idamante, Carmen, Charlotte,

Ottavia et Marguerite. Nikolaus Harnoncourt l'avait choisie pour interpréter Idamante dans *l'Idoménée* qu'il avait mis en scène et dirigé à Graz et à Zurich. Elle a interprété récemment le rôle de Dorabella dans *Così fan tutte* ainsi que celui de Maragond dans *Fierrabras* de Schubert au Festival de Salzbourg, ainsi qu'Orlowski dans *La Chauve-Souris* de Strauss au Grand Théâtre de Genève et Ramiro à l'opéra de Lille et de Dijon sous la direction d'Emmanuelle Haïm. Durant la saison 2015-2016, elle a chanté au Théâtre du Prince-Régent de Munich sous la direction de Giovanni Antonini et réalisé une tournée en Asie avec l'Orchestre du Gewandhaus et le chœur de Saint Thomas de Leipzig pour chanter la partie d'alto de la *Passion selon saint Matthieu* de Bach. À Prague, en juin 2016, elle interprète le rôle de Didon dans *Didon et Enée* de Purcell, et elle est Ramiro dans la *Finta Giardiniera* de Mozart à l'Opéra de Rennes. Parmi les projets à venir, citons un concert au Festival de Salzbourg, le concert d'ouverture de la saison de l'Orchestre de Chambre de Lausanne sous la direction de Joshua Weilerstein, une tournée avec le *Requiem* de Mozart dirigé par René Jacobs qui sera suivie par un enregistrement pour Harmonia Mundi. Elle chantera également dans *The Fairy Queen* dirigé par Christophe Rousset et mis en scène par Mariame Clément au Theater an der Wien. Sa discographie compte plusieurs enregistrements chez de prestigieux labels – Decca

et Harmonia Mundi, entre autres –, et plusieurs DVD, dont *Idoménée* de Mozart sous la direction de Nikolaus Harnoncourt où elle incarne Idamante. Marie-Claude Chappuis donne régulièrement des récitals avec le luthiste Luca Pianca ainsi que les pianistes Helmut Deutsch, Malcolm Martineau, Cédric Pescia, Christian Chamorel et Michael Gees. Elle est la fondatrice et la directrice du Festival du Lied.

### **Maximilian Schmitt**

Maximilian Schmitt se découvre très jeune une passion pour la musique au sein du chœur de la cathédrale de Ratisbonne. Il étudie alors le chant à l'Université des Arts de Berlin et reçoit les enseignements de Roland Hermann. Membre de l'Opéra Studio de la Bayerische Staatsoper de Munich en 2005-2006, il y vit ses premières expériences scéniques avant d'intégrer la troupe du Nationaltheater de Mannheim pour quatre saisons. Là, il se distingue en incarnant David dans *Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg* et Lenski dans *Eugène Onéguine*, sans oublier les grands rôles mozartiens tels que Tamino, Don Ottavio, Belmonte et Ferrando. Cette période à Mannheim se conclut en 2012 avec le rôle-titre de *La Clémence de Titus* de Mozart. La même année, il fait ses débuts dans le rôle de Tamino à l'Opéra national des Pays-Bas à Amsterdam dans la fameuse mise en scène de Simon McBurney dirigée par Marc Albrecht. Dans *L'Enlèvement*

au *sérail* avec René Jacobs et l'Akademie für Alte Musik Berlin, il incarne Belmonte (enregistrement disponible chez Harmonia Mundi). En 2016, Maximilian Schmitt débute dans un autre chef-d'œuvre de Mozart, *Idoménée*, à l'Opéra national du Rhin à Strasbourg, puis à la Staatsoper de Vienne dans le rôle de Don Ottavio. Sa saison 2016-2017 culminera avec ses débuts à La Scala de Milan dans *L'Enlèvement au sérail* sous la direction de Zubin Mehta, dans le rôle de Pedrillo. Parallèlement à l'opéra, Maximilian Schmitt accorde une large place au répertoire de concert. Sous la direction de Franz Welser-Möst, Daniel Harding, Thomas Hengelbrock, Fabio Luisi, Andres Orozco Estrada, Trevor Pinnock, René Jacobs et Robin Ticciati, il a eu l'occasion de travailler avec l'Akademie für alte Musik Berlin, l'Orchestre de la Tonhalle de Zurich, l'Orchestre symphonique de la Radio bavaroise. Maximilian Schmitt est aussi régulièrement invité par divers orchestres parisiens et a participé à l'un des derniers concerts de Claudio Abbado au Festival de Lucerne. La saison 2016-2017 s'ouvre avec l'Orchestre symphonique national du Danemark à Copenhague et la *Neuvième Symphonie* de Beethoven sous la direction de Manfred Honeck. Il est également invité à se produire sous la baguette de François-Xavier Roth dans le *Requiem* de Berlioz avec le BBC Symphony Orchestra à Londres et à participer à une tournée aux côtés du Freiburger Barockorchester.

## Johannes Weisser

À l'âge de 23 ans, Johannes Weisser fait son entrée au Norwegian National Opera et au Komische Oper de Berlin. Il est alors invité sur les scènes de maisons d'opéra comme la Staatsoper de Berlin, le Theater an der Wien, La Monnaie, l'Opéra de Bilbao, le Royal Danish Opera, l'Opéra National du Rhin, le Théâtre des Champs-Élysées, l'Opéra de Dijon et les Festivals d'Edimbourg, Innsbruck et Salzburg. Son répertoire comprend des œuvres du XVII<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle. Parmi les rôles de son répertoire, on citera le rôle-titre d'*Eugène Onéguine* et celui de *Don Giovanni* – ainsi que Leporello –, Guglielmo dans *Così fan tutte*, Papageno dans *La Flûte enchantée*, Schaunard dans *La Bohème*, Malatesta dans *Don Pasquale*, Mr. Flint dans *Billy Bud*, Agamemnon dans *Iphigénie en Aulide* de Gluck... Outre ses engagements à l'opéra, Johannes Weisser apparaît dans de nombreux récitals et oratorios, que ce soit dans des salles de concerts et des festivals en Europe, en Asie et en Amérique du Nord, aux côtés de célèbres formations et chefs d'orchestres. Il est reconnu comme un remarquable interprète de lieder, ses récitals ont retenu l'attention de la critique internationale, notamment celui qu'il a proposé avec le pianiste Leif Ove Andsnes. Parmi les nombreuses œuvres ayant fait l'objet d'enregistrements, il interprète le rôle-titre de *Don Giovanni*, Achilla dans *Giulio Cesare in Egitto* et Licaone dans *Giove*

in Argo de Haendel, sous la direction d'Alan Curtis, et David dans *David and Bathsheba* de Kleiberg et des Lieder de Grieg. On peut également l'entendre dans *Brockes-Passion* de Telemann, la *Passion selon saint Matthieu* de Bach et *La Création* de Haydn, sous la direction de René Jacobs, *Applausus* de Haydn avec Andrea Spering.

### **RIAS Kammerchor**

Fondé il y a bientôt soixante-dix ans, le RIAS Kammerchor s'impose aujourd'hui comme une référence quasi universelle de la culture musicale : que ce soit par la pertinence de son interprétation des répertoires Renaissance et baroque jusqu'au romantisme – amenant de nombreux auditeurs à repenser l'univers sonore du XIX<sup>e</sup> siècle – ou pour les créations les plus exigeantes dans lesquelles il relève tous les défis de la musique vocale contemporaine. Soutenu par l'Association des Sponsors et Amis du RIAS Kammerchor, il a développé de nouvelles formes de concert et d'approche de la pratique intermédia avec la série Forumkonzert, organisée dans des lieux inhabituels de Berlin – événement pour initiés devenu aujourd'hui un incontournable. Sa position de pionnier a donné à l'ensemble le sens de ses responsabilités culturelles et sociales qu'il assume avec passion. Les ateliers KlasseKlänge, divers programmes de mentorat pour chœurs d'étudiants et l'assistance apportée aux étudiants du Forum de direction ou de l'Académie des hautes études

vocales sont quelques témoignages de la richesse de son activité pédagogique et d'encadrement. Par ses tournées internationales, le RIAS Kammerchor est un ambassadeur culturel de choix pour son pays et propulse l'héritage de la culture chorale allemande jusqu'au XXI<sup>e</sup> siècle. Le RIAS Kammerchor a été façonné par des personnalités artistiques de premier plan qui l'ont successivement dirigé. Uwe Gronostay (1972-1986) a posé les bases de la pratique historique et développé le son du chœur de chambre dans ce parfait équilibre entre finesse et vigueur qui lui est propre. Marcus Creed (1987-2001) a résolument tourné l'ensemble vers l'international et réalisé une alliance particulière entre musique ancienne et répertoire contemporain. Daniel Reuss (2003-2006) a mis l'accent sur la modernité classique et renforcé les liens de coopération avec des partenaires nationaux ou à l'étranger. Hans-Christoph Rademann, chef titulaire de 2007 à l'été 2015, a encore élargi le champ d'expression de l'ensemble avec une attention particulière accordée à la musique du centre de l'Allemagne du XVII<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle. De nombreuses récompenses jalonnent la carrière du chœur et témoignent de son excellente réputation internationale – le Prix de la Critique discographique allemande, le Gramophone Award, le Choc de l'année, le prix ECHO Klassik ou le Prix Caecilia n'en sont que quelques exemples. En 2012, l'ensemble s'est vu remettre le Prix d'honneur « Nachtigall »

par le jury du Prix de la Critique discographique allemande. Des liens de collaboration durables et fructueux lient le RIAS Kammerchor à René Jacobs comme à des ensembles tels que l' Akademie für Alte Musik Berlin, le Freiburger Barockorchester et l'Orchestre de Chambre de Munich sous la direction d'Alexander Liebreich. Le chœur travaille également avec des chefs tels que Sir Simon Rattle, Yannick Nézet-Séguin, Andrea Marcon, Thomas Hengelbrock, Florian Helgath et Ottavio Dantone. Au cours de la saison 2015-2016, le spécialiste du baroque Rinaldo Alessandrini est de nouveau invité à diriger l'ensemble en tant que chef en résidence. Le RIAS Kammerchor est membre de la société Rundfunk Orchester und Chöre (roberlin). Ses autres partenaires sont la Deutschlandradio, la République fédérale d'Allemagne, le Land de Berlin et la compagnie de radiodiffusion Rundfunk Berlin-Brandenburg.

#### **Chef de chœur**

Justin Doyle

#### **Sopranos**

Anja Petersen, soliste

Iris-Anna Deckert

Katharina Hohlfeld

Alena Karmanova

Jin Kim

Kaeun Kim

Mi-Young Kim

Anette Lösch

Sabine Nürnberger  
Stephanie Petittlaurent  
Dagmar Wietschorke

#### **Altos**

Ulrike Bartsch

Andrea Effmert

Waltraud Heinrich

Sibylla Maria Löbbert

Christiane Lülfi

Franziska Markowitsch

Regina Jakobi

Marie-Luise Wilke

#### **Ténors**

Joachim Buhrmann, soliste

Volker Arndt

Wolfgang Ebling

Minsub Hong

Norbert Leppin

Julian Metzger

Christian Mücke

Kai Roterberg

#### **Basses**

Roland Hartmann

Ingolf Horenburg

Matthias Lutze

Werner Matusch

Paul Mayr

Andrew Redmond

Johannes Schendel

Jonathan E. de la Paz Zaens

## **Pierre-Henri Dutron**

Pierre-Henri Dutron est un compositeur, orchestrateur et interprète au parcours pluriel et inattendu. Formé à la Schola Cantorum de Bâle et au Conservatoire de Paris, il entretient un rapport étroit à la tradition musicale européenne. Pour la scène il crée une dizaine d'œuvres, dont trois grandes pièces pour voix et orchestre : *Et les Hommes se tairont* (2011), *Cecilia da Roma* (2012) et *Les Cordes tendues* (2015), dans laquelle il mêle des instruments amplifiés aux matériaux traditionnels. Il met sa passion de l'orchestre au service de nombreux projets ; au cinéma il réalise l'orchestration de superproductions comme de films d'auteur. Il arrange de nombreuses pièces du répertoire et collabore souvent avec des groupes de musiques actuelles. Le travail autour du *Requiem* de Mozart, entrepris en 2011, se situe à la croisée de ses différentes activités créatrices, entre héritage et innovation, mais occupe une place à part dans sa production. Ses projets à venir conjuguent de manière plus intime instruments anciens et électroniques.

## **René Jacobs**

Avec plus de 260 enregistrements à son actif et une intense activité comme chanteur, chef d'orchestre, chercheur et pédagogue, René Jacobs s'est imposé comme une personnalité éminente de la musique vocale baroque et classique. Il a reçu sa première formation musicale comme chanteur à la maîtrise de la

cathédrale de Gand. Parallèlement à ses études de philologie classique à l'université, il étudie le chant. Ses rencontres avec Alfred Deller, les frères Kuijken et Gustav Leonhardt détermineront son orientation vers la musique baroque et le répertoire de contre-ténor. Dès 1977, il fonde le Concerto Vocale avec lequel il explorera le répertoire de la musique de chambre vocale et de l'opéra baroque. Il réalise pour Harmonia Mundi une série de disques novateurs, consacrés à un répertoire oublié, enregistrés pour la première fois et primés par la critique internationale. L'année 1983 marquera les débuts de son activité de chef lyrique avec la production de *l'Oronte* de Cesti au Festival de musique ancienne d'Innsbruck. Ses responsabilités au sein de ce même festival (directeur artistique jusqu'à 2009), puis ses engagements à la Staatsoper de Berlin comme chef principal invité depuis 1992, au Théâtre de la Monnaie à Bruxelles depuis 1993, chef régulier au Theater an der Wien depuis 2006, au Théâtre des Champs-Élysées, aux festivals de Salzbourg, Aix-en-Provence l'ont conduit à diriger des opéras du début de l'ère baroque jusqu'à Rossini, œuvres du répertoire ou partitions méconnues. Parallèlement à sa carrière opératique, la musique sacrée a toujours occupé une part importante de ses activités musicales. René Jacobs a été le directeur artistique du Festival d'Innsbruck de 1997 à 2009. Élu Docteur Honoris Causa par l'Université de Gand, il a reçu de nombreuses fois

de hautes distinctions et des prix internationaux pour ses enregistrements et pour l'ensemble de sa carrière, tels que le Grammy Award pour son enregistrement des *Noces de Figaro* de Mozart et les prix Edison (Pays-Bas), Deutscher Schallplattenpreis (Allemagne), Caecilia (Belgique), Classica, Académie Charles Cros et Midem Classique International (France). Son disque de *La Passion selon saint Matthieu* de Bach (Choc de l'année 2013 et prix Echo Klassik de l'année 2014 en Allemagne) a été salué par la critique internationale et est considéré comme un enregistrement de référence. Ses dernières parutions discographiques sont consacrées à *L'Enlèvement au sérail* de Mozart (prix Caecilia en Belgique et Edison Klassik aux Pays-Bas) et à *La Passion selon saint Jean* de Bach, également distingué par le prix Edison Klassik.

### **Freiburger Barockorchester**

Habitué des meilleures salles de concert et maisons d'opéra, le Freiburger Barockorchester (FBO) est en activité depuis une trentaine d'années. La saison de l'ensemble témoigne de la diversité de son répertoire, allant du baroque à la musique contemporaine, interprété dans une grande variété de cadres, de Freiburg à l'Extrême-Orient. Son credo artistique demeure inchangé : une curiosité créative que partage chacun de ses membres, alliée à la recherche d'une interprétation la plus vivante et expressive possible. Ceci implique que les musiciens se voient confier des

partitions de la plus haute exigence, et qu'ils doivent mettre en œuvre un jeu aussi intelligent qu'enthousiaste, devenu la marque de fabrique de l'ensemble. Le FBO collabore régulièrement avec des artistes de premier plan tels que Christian Gerhaher, Isabelle Faust, René Jacobs, Pablo Heras-Casado, Andreas Staier, Kristian Bezuidenhout et entretient d'étroites relations avec le label Harmonia Mundi. Le succès de ce partenariat musical se traduit par plusieurs enregistrements récompensés par le Gramophone Award (2011), le Prix ECHO Klassik (2007, 2011-2016), le Prix de la Critique discographique allemande (2009, 2015), l'Edison Award (2008) ou le Classical Brit Award (2007). Sous la direction artistique de ses deux Konzertmeister, Gottfried von der Goltz et Petra Müllejons, et sous la baguette de chefs renommés, le FBO offre près d'une centaine de concerts par an avec un effectif variable allant de la formation de chambre à l'orchestre d'opéra. L'ensemble donne également une série de concerts qu'il organise lui-même au Konzerthaus de Freiburg, à la Liederhalle de Stuttgart et à la Philharmonie de Berlin.

### **Violons I**

Péter Barczy (Concertmaster)  
Petra Müllejans  
Martina Graulich  
Christa Kittel  
Éva Borhi  
Karoline Echeverri  
Irina Granovskaya

### **Violons II**

Beatrix Hülsemann  
Brigitte Täubl  
Kathrin Tröger  
Regine Schröder  
Tokio Takeuchi

### **Altos**

Annette Schmidt  
Ulrike Kaufmann  
Werner Saller  
Lukas Kmit

### **Violoncelles**

Stefan Mühleisen  
Guido Larisch  
Marie Deller

### **Contrebasses**

Kit Scotney  
Niklas Sprenger

### **Orgue**

Torsten Johann

### **Flûte**

Daniela Lieb

### **Hautbois**

Ann-Kathrin Brüggemann  
Maike Buhrow

### **Clarinete et cor de basset**

Lorenzo Coppola  
Tindaro Capuano

### **Bassons**

Eyal Streett  
Carles Vallès

### **Cors**

Bart Aerbeydt  
Gijs Laceulle

### **Trompettes**

Jaroslav Roucek  
Almut Rux

### **Trombones**

Miguel Tantos Sevillano  
Catherine Motuz  
Bernhard Rainer

### **Timbales**

Charlie Fischer

PHILHARMONIE DE PARIS

# LUDWIG VAN LE MYTHE BEETHOVEN



EXPOSITION

14 OCTOBRE 2016  
29 JANVIER 2017



CITÉ DE LA MUSIQUE  
PHILHARMONIE  
DE PARIS

PHILHARMONIEDEPARIS.FR 01 44 84 44 84   PORTE DE PANTIN



MAIRIE DE PARIS 

MÉCÈNE PRINCIPAL

 INVESTMENT  
MANAGERS

**BTM/VN**  
2020

OPÉRAS, CONCERTS, DANSE, JAZZ À LA TÉLÉVISION

# mezzo liveHD

LA PLUS BELLE DES SALLES DE CONCERT

*Ce concert est filmé et diffusé  
en direct sur* mezzo  
liveHD

**REDIFFUSIONS LES 10/12 A 9H, 12/12 A 0H,  
14/12 A 13H ET 16/12 A 17H.**

Pour rester informé des diffusions,  
inscrivez-vous à notre lettre d'information  
sur [www.mezzo.tv](http://www.mezzo.tv)

[WWW.MEZZO.TV](http://WWW.MEZZO.TV)

REGARDER VOUS SUR   ET L'ARCADE



## LA CITÉ DE LA MUSIQUE - PHILHARMONIE DE PARIS REMERCIE

### — SON GRAND MÉCÈNE —



### — LES MÉCÈNES ET PARTENAIRES DE LA PROGRAMMATION ET DES ACTIVITÉS ÉDUCATIVES —



Champagne Deutz, Fondation PSA Peugeot Citroën, Fondation KMPG

Farrow & Ball, Fonds Handicap et Société, Demory, Agence nationale pour la Cohésion Sociale et l'Égalité des chances

### — LES MÉCÈNES ET PARTENAIRES DU PROGRAMME DÉMOS 2015-2018 —



ART MENTOR FOUNDATION LUCERNE



bpi france



fondation VEOGLIA

eren



The EHA Foundation



Philippe Stroobant, les Amis de la Philharmonie de Paris, Cabinet Otto et Associés, Africinvest

Les 1095 donateurs de la campagne « Donnons pour Démon »

### — LES MEMBRES DU CERCLE D'ENTREPRISES —

#### PRIMA LA MUSICA

Intel Corporation, Rise Conseil, Renault

Gecina, IMCD

Angeris, À Table, Batyom, Dron Location, Groupe Balas, Groupe Imestia, Linkbynet, UTB

Et les réseaux partenaires : le Medef de Paris et le Medef de l'Est parisien

### — LE CERCLE DES GRANDS DONATEURS —

Patricia Barbizet, Éric Coultis, Jean Bouquet,

Xavier Marin, Xavier Moreno et Marie-Joséphine de Bodinat-Moreno, Jay Nirsimloo,

Raoul Salomon, Philippe Stroobant, François-Xavier Villemain

### — LA FONDATION PHILHARMONIE DE PARIS —

### — LES MÉCÈNES DE L'ACQUISITION DE

« SAINTE CÉCILE JOUANT DU VIOLON »

DE W. P. CRABETH —

Paris Aéroport

Angeris, Batyom, Groupe Balas, Groupe Imestia

### — LES AMIS DE LA PHILHARMONIE DE PARIS —