



Passion selon saint Matthieu – Vendredi 25 mars 2016

VENDREDI 25 MARS 2016 – 19H30

GRANDE SALLE

Johann Sebastian Bach

Passion selon saint Matthieu

1^{ère} partie

ENTRACTE

2^e partie

English Baroque Soloists

Monteverdi Choir

Les Pages du Centre de musique baroque de Versailles

Sir John Eliot Gardiner, direction

Mark Padmore, L'Évangéliste

Stephan Loges, Le Christ

Hannah Morrison, soprano

Eleanor Minney, alto

Reginald Mobley, alto

Clare Wilkinson, alto

Alex Ashworth, basse

Nicholas Mogg, basse

Ashley Riches, basse

Jonathan Sells, basse

Ce concert est surtitré

FIN DU CONCERT VERS 22H30.

Deloitte

Johann Sebastian Bach (1685-1750) **Matthäus-Passion** [*Passion selon saint Matthieu*] BWV 244

Composition : 1729.

Création : le 11 avril 1724, jour du Vendredi saint, à Leipzig.

Durée : environ 170 minutes.

Première partie

1. Chœur d'introduction : « Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen »
2. Récitatif (l'Évangéliste, Jésus) : « Da Jesus diese Rede vollendet hatte »
3. Choral : « Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen »
4. Récitatif (l'Évangéliste, chœur) : « Da versammelten sich die Hohenpriester »
5. Récitatif (alto) : « Du lieber Heiland du »
6. Air (alto) : « Buß und Reu knirscht das Sündenherz entzwei »
7. Récitatif (l'Évangéliste, Judas) : « Da ging hin der Zwölfen einer »
8. Aria (soprano) : « Blute nur, du liebes Herz ! »
9. Récitatif (l'Évangéliste et chœur) : « Aber am ersten Tage der süßen Brot »
10. Choral : « Ich bin's, ich sollte büßen »
11. Récitatif (l'Évangéliste, Jésus et Judas) : « Er antwortete und sprach »
12. Récitatif (soprano) : « Wie wohl mein Herz in Tränen schwimmt »
13. Aria (soprano) : « Ich will dir mein Herze schenken »
14. Récitatif (l'Évangéliste, Jésus) : « Und da sie den Lobgesang gesprochen hatten »
15. Choral : « Erkenne mich, mein Hüter »
16. Récitatif (l'Évangéliste, Pierre, Jésus) : « Petrus aber antwortete und sprach zu ihm »
17. Choral : « Ich will hier bei dir stehen »
18. Récitatif (l'Évangéliste, Jésus) : « Da kam Jesus mit ihnen zu einem Hofe, der hieß Gethsemane »
19. Récitatif (ténor) et choral : « O Schmerz ! »
20. Aria (ténor) et chœur : « Ich will bei meinem Jesu wachen »
21. Récitatif (l'Évangéliste) : « Und ging hin ein wenig »
22. Récitatif (basse) : « Der Heiland fällt vor seinem Vater nieder »
23. Aria (basse) : « Gerne will ich mich bequemen »
24. Récitatif (l'Évangéliste, Jésus) : « Und er kam zu seinen Jüngern »
25. Choral : « Was mein Gott will, das g'scheh allzeit »
26. Récitatif (l'Évangéliste, Jésus, Judas) : « Und er kam und fand sie aber schlafend »
27. Aria (soprano et alto) et chœur : « So ist mein Jesus nun gefangen »
28. Récitatif (l'Évangéliste, Jésus) : « Und siehe, einer aus denen, die mit Jesu waren »
29. Choral : « O Mensch, beweine dein Sünde groß »

Deuxième partie

30. Aria (alto) et chœur : « Ach, nun ist mein Jesus hin ! »
31. Récitatif (l'Évangéliste) : « Die aber Jesum gegriffen hatten »
32. Choral : « Mir hat die Welt trüglich gerichtet' »
33. Récitatif (l'Évangéliste, les témoins, le grand prêtre) : « Und wiewohl viel falsche Zeugen herzutraten »
34. Récitatif (ténor) : « Mein Jesus schweigt »
35. Aria (ténor) : « Geduld, wenn mich falsche Zungen stechen ! »
36. Choral (l'Évangéliste, le grand prêtre, Jésus, chœur) : « Und der Hohenpriester antwortete und sprach zu ihm »
37. Choral : « Wer hat dich so geschlagen »
38. Récitatif (l'Évangéliste, Pierre, chœur) : « Petrus aber saß draußen im Palast »
39. Aria (alto) : « Erbarme dich »
40. Choral : « Bin ich gleich von dir gewichen »
41. Récitatif (l'Évangéliste, Judas) : « Des Morgens aber hielten alle Hohenpriester »
42. Aria (basse) : « Gebt mir meinen Jesus wieder ! »
43. Récitatif (l'Évangéliste, Pilate, Jesus) : « Sie hielten aber einen Rat »
44. Choral : « Befiehl du deine Wege »
45. Récitatif (l'Évangéliste, Pilate) : « Auf das Fest aber hatte der Landpfleger Gewohnheit »
46. Choral : « Wie wunderbarlich ist doch diese Strafe ! »
47. Récitatif (l'Évangéliste, Pilate) : « Der Landpfleger sagte »
48. Récitatif (soprano) : « Er hat uns allen wohlgetan »
49. Aria (soprano) : « Aus Liebe will mein Heiland sterben »
50. Récitatif (l'Évangéliste, Pilate, chœur) : « Sie schrienen aber noch mehr und sprachen »
51. Récitatif (alto) : « Erbarm es Gott ! »
52. Aria (alto) : « Können Tränen meiner Wangen »
53. Récitatif (l'Évangéliste, chœur) : « Da nahmen die Kriegsknechte »
54. Choral : « O Haupt voll Blut und Wunden »
55. Récitatif (l'Évangéliste) : « Und da sie ihn verspottet hatten »
56. Récitatif (basse) : « Ja freilich will in uns das Fleisch und Blut »
57. Aria (basse) : « Komm, süßes Kreuz »
58. Récitatif (l'Évangéliste, chœur) : « Und da sie an die Stätte kamen mit Namen Golgatha »
59. Récitatif (alto) : « Ach, Golgatha, unsel'ges Golgatha ! »
60. Aria (alto) et chœur : « Sehet, Jesus hat die Hand »
61. Récitatif (l'Évangéliste, Jésus, chœur) : « Und von der sechsten Stunde »
62. Choral : « Wenn ich einmal soll scheiden »
63. Récitatif (l'Évangéliste, chœur) : « Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriß »

64. Récitatif (basse) : « Am Abend, da es kühle war »

65. Aria (basse) : « Mache dich, mein Herze, rein »

66. Récitatif (l'Évangéliste, Pilate, chœur) : « Und Joseph nahm den Leib »

67. Récitatif (basse, ténor, alto, soprano) et chœur : « Nun ist der Herr zur Ruh gebracht »

68. Chœur final : « Wir setzen uns mit Tränen nieder »



Retrouvez JOHN ELIOT GARDINER dans

NOTES DE PASSAGE

LE MAGAZINE EN LIGNE DE LA PHILHARMONIE DE PARIS

<http://philharmoniedeparis.fr/fr/magazine>

Sa « grande Passion »

John Eliot Gardiner

Le manuscrit autographe de la *Passion selon saint Matthieu* de Bach est un miracle calligraphique. L'élégance et l'aisance phénoménales de la notation, caractéristiques du Bach quadragénaire, contrastent avec l'écriture dense et rigide des années ultérieures, où sa vue s'était détériorée, avec des corrections notées sur des bandes de papier collées qui y sont méticuleusement insérées. L'impression est de voir une partition autographe méticuleusement construite, élaborée, révisée, réparée et laissée dans un état aspirant à une espèce d'idéal.

Pourtant, avec seulement cette copie au net datant du milieu des années 1730 et un ensemble de parties, des générations de musicologues ont été incapables jusqu'à présent de retracer la naissance, la conception ou les étapes successives de l'évolution de la Passion avec la moindre certitude. Nous ne savons pas exactement qui prit part aux exécutions données sous la direction de Bach – non plus que la composition de son effectif vocal et orchestral, ni son nombre précis, ni la manière dont il était disposé dans la tribune occidentale de la Thomaskirche. Et nous ne connaissons aucune réaction contemporaine – pas le moindre témoignage sur ce que les auditeurs de l'époque en pensaient.

Il est possible – mais rien ne le prouve –, que la *Passion selon saint Mathieu* ait été conçue dans le cadre de son deuxième cycle annuel des cantates à Leipzig, celui de 1724-1725, partageant avec lui la place importante accordée à des chorals choisis comme base ou centre de chaque cantate. La *Passion* pourrait avoir été élaborée pour figurer en son centre – et y aurait été parfaitement à sa place, tel l'umbo d'un bouclier. Mais ce ne fut pas le cas : sa première exécution fut retardée d'encore deux ans, et Bach continua de la modifier au cours des années 1730 et 1740.

Après deux exécutions consécutives, en 1724 et 1725, de la *Passion selon saint Jean* au rythme rapide, dans deux versions très différentes, et la controverse qui paraît avoir entouré l'œuvre, Bach semble avoir voulu écrire une œuvre qui laisse à ses auditeurs plus de temps pour réfléchir et méditer entre les scènes retraçant les récits de l'Évangile.

Dans la *Passion selon saint Matthieu*, Bach adopte une technique moins

polémique, dictée en partie par la vision de Matthieu, et laisse beaucoup plus de place à l'auditeur pour assimiler le drame, lui donnant du temps pour réfléchir et digérer.

Il convient avec Picander, son librettiste, que la plupart des airs seront précédés d'un arioso (ou alors il le lui demande) – pour former un stade intermédiaire, comme pour préparer l'auditeur à l'espace contemplatif qu'occupera l'air. On a maintenant le temps de savourer la prodigieuse beauté de chacun tour à tour, la subtile couleur des accompagnements obligés, et l'éventail élargi des réactions émotionnelles et méditatives qu'ils englobent. Alors, au lieu d'attendre impatiemment qu'un air s'achève et que l'histoire reprenne, on commence à apprécier la voix qui nous pousse à nous identifier aux remords, à l'indignation et à l'effusion de chagrin manifestés par les porte-paroles individuels au cours du drame, et par la communauté entière qui exprime sa contrition dans les chorals. Avec une liturgie réduite à quelques prières et cantiques seulement pour ouvrir et clore le culte, et la prédication, malgré sa longueur considérable, au milieu, c'était l'épreuve ultime lui permettant de justifier la grande justification de Luther pour la musique « *Les notes donnent vie au texte* ».

Si ses musiciens et lui n'étaient que partiellement visibles de l'assemblée, la musique de Bach était essentiellement dramatique : une musique destinée à s'adresser aux sens de ses auditeurs – et même parfois à les agresser. Dès le début, Bach avait été dissuadé d'écrire des compositions « trop théâtrales », et pourtant son dessein était irréprochable : faire revivre l'histoire de la Passion dans l'esprit de ses auditeurs, affirmer sa pertinence pour les hommes et les femmes de son temps, aborder leurs préoccupations et leurs craintes et les orienter vers le réconfort et l'inspiration qu'on pouvait trouver dans le récit de la Passion.

Bach contrebalance le fil central, la relation de l'histoire de la Passion par Matthieu, avec des réactions immédiates et des réflexions plus mesurées de spectateurs inquiets, pour la ramener dans le présent. Il serait difficile de faire mieux en tant que drame essentiellement humain – avec d'immenses luttes et difficultés, trahison et pardon, amour et sacrifice, compassion et pitié.

On ne sait pas si ce fut son idée ou celle de Picander de lier l'interprétation traditionnelle du Christ en tant que fiancé allégorique (Cantique des Cantiques) à celle de son identité d'agneau sacrificiel. Ce que l'on sait est que le point de départ de Bach – dont il a dû discuter et convenir avec Picander dès le départ – est le concept de dialogue, procédé qu'il avait déjà essayé avec succès dans deux mouvements de sa *Passion selon saint Jean* et maintenant développé au point où il conduit logiquement à la division en deux chœurs, chacun avec son ensemble instrumental de soutien.

Le chœur d'ouverture de Bach nous est présenté comme un immense tableau – l'équivalent sonore, disons, d'un grand retable de Véronèse ou du Tintoret. Au moment où le premier chœur fait référence à Jésus en tant que « fiancé » puis en tant qu'« agneau », dans une expansion abrupte du spectre sonore, Bach fait entrer un troisième chœur avec le choral « O Lamm Gottes unschuldig » (« Ô innocent agneau de Dieu ») dans une expansion abrupte du spectre sonore chanté à l'unisson par un groupe de sopranos (*soprano i ripieno*) placé dans la tribune d'orgue en « nid d'hirondelle » de la Thomaskirche – séparée alors (mais, hélas, plus maintenant) des autres musiciens par toute la longueur de la nef. En choisissant de superposer à son tableau choral l'*Agnus Dei* intemporel de la liturgie dans sa versification allemande – qui avait déjà été entendu plus tôt dans la journée en conclusion du culte du matin –, il pouvait contraster la Jérusalem historique en tant que site du procès et de la Passion imminente du Christ et la cité céleste dont le souverain, d'après l'Apocalypse, est l'Agneau. C'est la dichotomie essentielle – l'Agneau de Dieu innocent et le monde de l'humanité errante dont Jésus doit porter les péchés – qui sous-tendra toute la Passion, le destin de l'un étant lié à celui de l'autre.

Le récit biblique peut désormais commencer. Dès le départ, Bach propose de saisissantes juxtapositions nouvelles de texture et de sonorité – un récitatif *secco* formant une grande arche pour le narrateur, une « auréole » de cordes à quatre voix entourant chacune des déclarations de Jésus, des interventions antiphoniques tendues à la foule, une réduction à un chœur unique pour les disciples, et un nouveau rassemblement pour la prière collective. Bientôt on discerne une série de motifs trifoliés : récit biblique (en récitatif), commentaire (en *arioso*) et prière (en air). Ceux-ci commencent progressivement à prendre l'apparence d'une succession ordonnée de scènes distinctes, comme empruntées à un opéra contemporain, chacune progressant vers une réponse individuelle (air) ou collective (choral) à la narration.

La transition musicale primitive de Bach vers la prédication était une harmonisation simple du choral « Jesum lass ich nicht von mir ». Quand il révisa et recopia la partition au milieu des années 1730, il dut avoir le sentiment que ce choral était loin de contrebalancer la masse structurelle de son chœur initial, après l'emphatique mouvement à double chœur « Sind Blitze, sind Donner ». C'est là qu'il prit la décision de le remplacer par une fantaisie de choral beaucoup plus élaborée écrite sur le cantique de la Passion de Sebald Heyden, « Oh Mensch, beweine deine Sünde groß ». Ce pilier qui fait pendant au grandiose prologue était désormais en place, et en tant que conclusion de la première partie il offrait une occasion idéale pour la communauté chrétienne de méditer et de s'unir dans la contrition, tirant de l'histoire de la Passion la signification que lui donne Luther et formant une réponse directe aux derniers mots de Jésus sur l'« accomplissement » des écrits du Prophète.

Lorsque la musique reprend après la prédication, il faut une seconde ou deux pour comprendre où l'on en est dans le récit. Superficiellement, rien ne semble avoir changé. La scène se passe toujours à Gethsémani, maintenant après la tombée de la nuit. On voit la fille de Sion chercher d'un air égaré son amant qui a été fait prisonnier, bien que Jésus, pieds et mains liés, soit parti depuis longtemps, emmené à son procès devant les grands-prêtres.

Tandis que la Passion progresse vers sa culmination, la stratégie de Bach consistant à nous attirer dans l'action (dans les ariosos), puis à arranger les angles sous lesquels on peut contempler son application à soi-même (dans les airs et les chorals), devient de plus en plus claire. En choisissant une voix spécifique et un timbre obligé pour chaque air – violon solo, flûte, hautbois (et hautbois de chasse) ou viole de gambe –, il détermine l'accompagnement le plus approprié : ce peut être l'ensemble de cordes complet de gauche ou de droite, ou une subtile combinaison de sonorités. Malgré leur apparente opposition de climat, le timbre instrumental choisi est le dénominateur commun dans ces paires arioso-air : un lien entre la voix et le fil narratif. Les permutations kaléidoscopiques de couleur instrumentale que Bach opère semblent sans limites.

Alors que dans la *Passion selon saint Jean* Bach terminait par un rondo choral (« Ruht wohl ») pour accompagner respectueusement la mise au tombeau

du corps du Sauveur – évoquant donc une espèce de point final –, ici, pour conclure la *Saint Matthieu*, il choisit une sarabande.

C'est une sensation de mouvement continu, comme si tout le rituel de l'histoire de la Passion avait maintenant été entendu dans la conscience de l'auditeur et avait désormais besoin d'être revécu chaque Vendredi saint.

En regardant la conclusion de la *Passion selon saint Matthieu*, on est frappé par la manière dont le personnage de Jésus – figure beaucoup plus humaine que celle dépeinte dans la Saint Jean – est dessiné de manière puissante et subtile, même lorsqu'il est réduit, comme il l'est dans toute la deuxième partie, à trois formules lapidaires : son *Eli, Eli, lama asabthani ?* (« Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné ? ») final et, avant cela, *Du sagest's* (« Tu l'as dit ») – une fois à Caïphe, une fois à Pilate. En dehors de cela, nous dit Matthieu, « il ne lui répondit rien ». Il n'y a pourtant pas un seul instant où l'on n'ait conscience de sa présence. On le voit reflété dans les yeux et les voix des autres, surtout dans l'émouvante récapitulation « Vraiment, celui-ci était le Fils de Dieu » – deux des mesures les plus chargées d'émotion de toute l'œuvre de Bach, dans lesquelles la musique magnifie la présence du Christ au moment même de sa mort physique et établit l'essence véritable de son identité pour la première fois. Comme toujours, la musique est l'endroit où trouver aussi Bach lui-même. Bien que tout son projet soit de donner une voix aux autres – aux protagonistes, à la foule, à l'Évangéliste –, la sienne est toujours présente dans l'histoire. On l'entend dans sa ferveur, dans son empathie avec la souffrance du Christ innocent, dans son sens des convenances, dans ses choix et juxtapositions de narration et de commentaire, et surtout dans la manière abrupte dont il arrête la vague d'hystérie vengeresse, coupant net le récit de Matthieu avec un choral qui exprime une contrition et une indignation profondes.

Il n'y a pas un seul *opera seria* de l'époque que j'aie étudié ou dirigé qui se compare aux deux Passions de Bach, où l'intense drame humain et le dilemme moral soient exprimés de manière aussi convaincante et profondément poignante. Bach s'inspire de Luther, qui, sachant par expérience directe ce que c'est que d'être persécuté, disait de la Passion du Christ : « *Ce n'est pas par les paroles ou les apparences, mais bien à travers la vie et la véracité [des actes] que la Passion du Christ doit être vécue.* »

La recherche de la façon la plus efficace possible de présenter ces œuvres extrêmement exigeantes a conduit, dans bien des cas, à un abandon opportun des rituels révérencieux de l'oratorio. On peut comprendre que des metteurs en scène aient voulu déconstruire les Passions de Bach et explorer différentes manières de les présenter. Mais vouloir montrer l'intensité de ces drames musicaux au moyen d'une « mise en scène » littérale explicitant les émotions à l'excès, au lieu de nous amener à participer activement à une expérience de souffrance humaine, de culpabilité et de catharsis, nous réduit au rang de simples observateurs d'un spectacle dont les personnages nous diraient ce que nous sommes censés ressentir à tel ou tel moment.

Ma propre démarche est fondée sur la conviction qu'une relation similaire entre action et méditation peut être obtenue aussi bien par un déploiement réfléchi des effectifs musicaux dans une église ou sur une scène de concert conventionnelle, sans qu'il faille remplacer un ensemble de rituels par un autre. Donnez-moi une scène vide (pas un cadre) peuplée de choristes libérés de leur partition et de solistes dialoguant avec les instruments obligés, et je pense que l'imagination du public se chargera de la remplir d'images bien plus saisissantes que n'importe quelle scène offerte par un peintre ou par un metteur en scène.

Car c'est l'intense concentration du drame au sein même de la musique et la force imaginative colossale que Bach introduit dans ses Passions qui en font les égales des plus grands drames scéniques : leur puissance tient à ce qu'elles laissent non dit. On l'ignore à ses risques et périls.

John Eliot Gardiner

Extrait de *Musique au château du ciel. Un portrait de J.S. Bach* de John Eliot Gardiner
Traduit par Laurent Cantagrel et Dennis Collins
Flammarion, 2014.

TAXIS G7

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.

The Monteverdi Choir

Sous le patronage de Son Altesse Royale le Prince de Galles.

Fondé par Sir John Eliot Gardiner, le Monteverdi Choir cultive depuis toujours une approche novatrice de son répertoire. Cet esprit pionnier, allié à la virtuosité comme à l'engagement passionné de ses chanteurs font de lui l'un des meilleurs chœurs de ces cinquante dernières années. Le Monteverdi Choir a enregistré plus de 150 disques sous son nom et a remporté de nombreux prix. Il a participé à des tournées tout à fait novatrices dans leur conception. La plus ambitieuse d'entre elles a incontestablement été le Pèlerinage Bach en 2000, au cours duquel il a interprété les 198 cantates de Johann Sebastian Bach dans de nombreuses églises européennes et américaines. Cette tournée a été enregistrée par le label de Sir John Eliot Gardiner, Soli Deo Gloria. Le chœur est également un terrain d'entraînement fertile pour les jeunes générations de chanteurs : les membres du chœur interprètent fréquemment des parties solistes et de nombreux anciens choristes se sont lancés dans des carrières en solo. L'an passé, le chœur a participé à un vaste éventail de projets – de la *Messe en si* de Bach donnée en tournée et enregistrée avec les English Baroque Soloists aux *Vêpres de la Vierge* et à l'*Orfeo* de Monteverdi en tournée aux États-Unis. En 2015, le Monteverdi Choir a également collaboré avec l'Orchestre de la Tonhalle de Zurich pour la *Messe*

glagolitique de Janáček sous la direction de Sir John Eliot Gardiner. Sur la scène d'opéra, l'ensemble a participé à diverses productions mises en scène parmi lesquelles *Orphée et Eurydice* de Gluck au Covent Garden de Londres en septembre 2015. On rappellera son succès dans *Le Freischütz* (2010) et *Carmen* (2009) à l'Opéra-Comique ainsi que dans *Les Troyens* au Théâtre du Châtelet en 2003. Le chœur prépare son prochain projet phare pour 2017, une vaste tournée à l'occasion du 450^e anniversaire de la naissance de Monteverdi.

Sopranos

Hannah Morrison*
Emily Armour
Charlotte Ashley
Jessica Cale
Rebecca Hardwick
Angela Hicks
Alison Hill
Gwendolen Martin
Eleanor Meynell
Angharad Rowlands

Altos

Eleanor Minney*
Reginald Mobley*
Clare Wilkinson*
Simon Ponsford
Kate Symonds-Joy
Matthew Venner

Ténors

Rory Carver
Thomas Herford

Hugo Hymas
Tom Kelly
Nicolas Robertson
James Way

Basses

Alex Ashworth*
Nicholas Mogg*
Ashley Riches*
Jonathan Sells*
Rupert Reid
Lawrence Wallington

*solistes

Les Pages du Centre de musique baroque de Versailles

Dès sa création en 1987, le Centre de musique baroque de Versailles (CMBV) s'est doté d'un chœur, Les Pages & les Chantres, dont l'effectif évoque celui de la Chapelle royale sous le règne de Louis XIV et dont l'une des missions principales est la valorisation du patrimoine musical français des XVII^e et XVIII^e siècles. Au sein de cette Maîtrise cohabitent intimement projet pédagogique et projet musical : Les Pages regroupent une cinquantaine d'enfants en classes à horaires aménagés de l'Éducation Nationale, du CE1 à la 3^{ème}. Ils commencent ce cursus spécifique à l'École Wapler de Versailles, à travers les enseignements de technique vocale, solfège, chœur, déchiffrage et interprétation, dispensés au CMBV. Entrant ensuite au collège Rameau, les enfants commencent également à se produire en

concerts publics aux côtés des Chantres, adultes en formation professionnelle supérieure. Les Pages & les Chantres sont programmés dans les plus grands festivals de musique baroque, français ou étrangers, sous la direction de leur chef permanent Olivier Schneebeli (Arques-la-Bataille, Budapest, Lanvellec, Leipzig, Lucerne, Luxembourg, Noirlac, Nantes, Pontoise, Sablé, Saint-Denis, Saint-Michel-en-Thiérache, Septembre Musical de l'Orne, Sarrebourg, Vézelay, Zamora, Pékin,...). En outre, ils sont invités en mai 2016 à se produire en Corée du Sud (Jeonju, Tongyeong et Suwon) dans le cadre d'une tournée consacrée à trois *Histoires sacrées* de Marc-Antoine Charpentier. Les Pages & les Chantres ont réalisé une vingtaine d'enregistrements discographiques pour les labels Alpha, Harmonia Mundi, Erato, K617, Astrée-Auvidis, EMI Virgin. En 2013, K617, partenaire des *Pages & des Chantres*, avec Radio France pour les enregistrements « live », édite un enregistrement discographique consacré à deux *Histoires sacrées* de Marc-Antoine Charpentier. En 2016, ce même label fera paraître un enregistrement consacré aux musiques pour les *Funérailles de la Reine Marie-Thérèse* de Marc-Antoine Charpentier. Aujourd'hui, le chœur d'enfants constitué de jeunes chanteurs de 10 à 14 ans, Les Pages, a acquis une maîtrise musicale et technique qui lui permet également de mettre en œuvre ses propres programmes, indépendamment du chœur d'adultes. On a pu entendre

en concert le chœur d'enfants des Pages sous la direction d'Olivier Schneebeli, mais également en tournée avec Les Arts Florissants dans la tragédie lyrique *David et Jonathas* de Charpentier, en Europe et en Amérique latine. Dans le cadre de la collaboration qui associe le CMBV avec l'Opéra d'Avignon, les Pages ont participé à la *Légende de Sainte-Elisabeth* de Liszt et à la *Flûte enchantée* de Mozart. Ils ont enregistré pour le label Alpha le *Stabat Mater* de Pergolèse avec Le Poème Harmonique. Les Pages du CMBV ont été associés au Shlemil Théâtre de Cécile Roussat et Julien Lubek, pour la création du *Ballet des Fées des Forêts de Saint-Germain*, sous la direction musicale d'Olivier Schneebeli. En outre, en mars 2014 et en novembre 2015, Les Pages ont été associés au Monteverdi Choir, sous la direction de John Eliot Gardiner, pour un grand concert des *Vêpres de la Vierge* de Claudio Monteverdi. Les Pages, choristes et solistes, sont également dirigés par Hélène Bruce, chef assistant de la Maîtrise, dans un programme inédit, *La paix de Savoie*, permettant au public de découvrir les chefs-d'œuvre du petit motet du début du XVIII^e siècle, à la rencontre des esthétiques française et italienne. Ainsi, à travers les deux missions de la Maîtrise, l'enseignement du chant et la valorisation du patrimoine musical baroque, Les Pages & les Chantres font revivre un mode de transmission des savoirs unique : celui d'une véritable « troupe vocale ».

Les Pages & les Chantres du Centre de musique baroque de Versailles sont soutenus par le Ministère de la Culture et de la Communication, l'Établissement public du château, du musée et du domaine national de Versailles, le Conseil régional d'Île-de-France, le Conseil départemental des Yvelines et la Ville de Versailles. Les costumes des Pages sont réalisés par M. Alain Lagarde.

Olivier Schneebeli, *Directeur musical*
Hélène Bruce, *Chef assistant, coordinatrice pédagogique des Pages*
Caroline de Corbiac, *Professeur de chant des Pages*

Justin Baudot
Fleur Belin
Titouan Chapu,
Arthur Daussy
Sammy Filée
Léna Genton
Paul Goulet de Ruyg
Andréa Gringoire
Clélia Horvat
Guillaume Houssin
Carl-Loïs de Lastic St-Jal
Anthime Latrobe
Charles Martin-Prével
Romine Martini Bonnet
Guillemette Mellor
Charlotte Mercier
Clément Peaucele
Éléonore de Quénetaïn
Esther Teissier
Thimothée de Touzalin
Ninon Vengeon

Sir John Eliot Gardiner

Doté d'une remarquable polyvalence, Sir John Eliot Gardiner s'impose comme l'un des chefs d'orchestre les plus recherchés de notre temps. Fondateur et directeur artistique du Monteverdi Choir, des English Baroque Soloists et de l'Orchestre Révolutionnaire et Romantique, il dirige régulièrement de grandes formations telles que le London Symphony Orchestra, l'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig, l'Orchestre Royal du Concertgebouw d'Amsterdam et l'Orchestre de la Radio Bavaroise, notamment sur la scène du Covent Garden de Londres.

Acteur essentiel du renouveau de la musique ancienne au cours des quarante dernières années, Sir John Eliot Gardiner a dirigé ses propres ensembles dans de nombreux projets pionniers et tournées internationales comme le Bach Cantata Pilgrimage en 2000. L'étendue exceptionnelle de son répertoire est illustrée par plus de deux cent cinquante enregistrements pour les plus grands labels. Sa discographie a été saluée par de nombreuses récompenses internationales comme le Gramophone Special Achievement Award, couronnant son intégrale des cantates d'église de J.S. Bach enregistrée en direct chez Soli Deo Gloria. L'ampleur de son œuvre a valu à Sir John Eliot Gardiner plusieurs prix internationaux ainsi que le titre de docteur honoraire du New England Conservatory of Music, des universités de Lyon, de Pavie et de St. Andrews.

Fait Chevalier par la Reine d'Angleterre en 1998, il a reçu l'Ordre du Mérite de la République fédérale d'Allemagne en 2005 et été nommé Chevalier de la Légion d'Honneur en 2010. Son célèbre ouvrage sur Bach, *Musique au château du ciel* (Music in the Castle of Heaven) a été publié chez Penguin en 2013 et traduit en plusieurs langues. En 2014, Sir John Eliot Gardiner a été nommé premier président des Archive Bach à Leipzig. Il a inauguré sa résidence à l'Université d'Harvard en 2014-2015 en tant que professeur invité Christoph Wolff et vient de recevoir le Prix du Concertgebouw d'Amsterdam.

The English Baroque Soloists

Sous la patronage de Son Altesse Royale le Prince de Galles.

Reconnus depuis longtemps comme l'un des ensembles sur instruments d'époque les plus importants, The English Baroque Soloists, dont le répertoire s'étend de Monteverdi à Mozart et Haydn, sont aussi à l'aise dans le domaine de la musique de chambre que dans ceux de la musique symphonique ou de l'opéra. La sonorité particulière de leur jeu chaleureux et incisif est immédiatement reconnaissable. The English Baroque Soloists se sont produits sur les scènes les plus prestigieuses, notamment La Scala de Milan, le Concertgebouw d'Amsterdam et l'Opéra de Sydney. Au cours des années 1990, ils ont interprété les sept opéras de maturité de Mozart

et enregistré toutes ses symphonies de maturité ainsi que l'intégralité de ses concertos pour piano. The English Baroque Soloists sont régulièrement impliqués dans des projets aux côtés de The Monteverdi Choir, avec lequel ils ont pris part au Pèlerinage Bach en 2000, interprétant toutes les cantates sacrées de Bach à travers l'Europe. Récemment, on a pu les entendre à Hambourg et à Versailles avec *Orphée et Eurydice* de Gluck, suivi d'une production scénique au Royal Opera House, Covent Garden (Londres) en collaboration avec la compagnie de danse Hofesh Shechter. L'année 2015 les a également conduits aux États-Unis à l'occasion d'une tournée célébrant le 50^e anniversaire de l'Orfeo de Monteverdi, mais aussi en Europe, où le groupe s'est produit à Munich, Francfort, Lucerne et Paris avec la Messe en si mineur de Bach, qu'ils ont aussi enregistrée à Londres pour Soli Deo Gloria. Cette saison comprend enfin des tournées européennes pour le Requiem et la Messe en ut mineur de Mozart ainsi que la Passion selon saint Matthieu de Bach avec le Monteverdi Choir.

Orchestre I

Violons I

Kati Debretzeni (Leader)
Iona Davies
Julia Kuhn

Violons II

Anne Schumann

Roy Mowatt
Jane Gordon

Altos

James Boyd
Lisa Cochrane

Violoncelles

Marco Frezzato
Catherine Rimer

Viole de gambe

Reiko Ichise

Contrebasse

Valerie Botwright

Flûtes

Rachel Beckett
Christine Garratt

Hautbois

Michael Nieseemann
Mark Baigent

Basson

Györgyi Farkas

Orgue

James Johnstone

Orchestre II

Violons I

Catherine Martin
Madeleine Easton
Henrietta Wayne

Violons II

James Toll
Emily Dupere
Hildburg Williams

Altos

Fanny Paccoud
Aliye Cornish

Violoncelles

Richte van der Meer
Kinga Gáborjáni

Contrebasse

Cecelia Bruggemeyer

Flûtes

Eva Caballero
Rachel Helliwell

Hautbois

Leo Duarte
Robert de Bree

Basson

Marco Posthingel

Orgue double / clavecin

Silas Wollston



LA CITÉ DE LA MUSIQUE - PHILHARMONIE DE PARIS REMERCIE

— SON GRAND MÉCÈNE —



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



Deloitte.
MEMBRE DU GROUPE DELTA

BETC

COMPASS

SNCF

AIRFRANCE
MEMBRE DU GROUPE AIRFRANCE KLIP



190
ANNEES

INDUSTRIAL

Champagne Deutz, Fondation PSA Peugeot Citroën, Fondation KMPG

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

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



**MÉCENAT
MUSICAL
SOCIÉTÉ GÉNÉRALE**

ART MENTOR FOUNDATION LUCERNE

**SNCF
FONDATION**

bpi france

AVIVA

Fondation
Q VEGUA

eren

Fondation
OTTE



The EHA Foundation



Philippe Stroobant, les Amis de la Philharmonie de Paris, Cabinet Otto et Associés
Les 1053 donateurs de la campagne « Donnons pour Démon »

— LES MEMBRES DU CERCLE D'ENTREPRISES — PRIMA LA MUSICA

Intel Corporation, Renault
Gecina, IMCD

Angeris, Artelia, À Table, Groupe Balas, Groupe Imestia, Linkbynet, Q-Park, UTB
Et les réseaux partenaires : Le Medef de Paris et le Medef de l'Est parisien

— LE CERCLE DES GRANDS DONATEURS —

Anne-Charlotte Amory, Patricia Barbizet, Eric Coumts, Jean Bouquot,
Dominique Desailly et Nicole Lamson,
Xavier Marin, Xavier Moreno et Marie-Joséphine de Bodinat-Moreno, Jay Nirsimbo,
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 —

Aéroports de Paris
Angeris, Batyom, Groupe Balas, Groupe Imestia

— LES AMIS DE LA PHILHARMONIE DE PARIS —