

Sir John Eliot Gardiner

Marathon Bach

à la Cité de la musique et à la Salle Pleyel

SOMMAIRE

| | |
|---|-------|
| ENTRETIEN AVEC SIR JOHN ELIOT GARDINER | p. 2 |
| SAMEDI 6 AVRIL – 11H | p. 4 |
| SAMEDI 6 AVRIL – 14H30 | p. 7 |
| SAMEDI 6 AVRIL – 16H | p. 12 |
| SAMEDI 6 AVRIL – 18H30 | p. 15 |
| SAMEDI 6 AVRIL – 20H | p. 20 |
| DIMANCHE 7 AVRIL – 16H | p. 28 |
| BIOGRAPHIES | p. 36 |

Entretien avec Sir John Eliot Gardiner à l'occasion du Marathon Bach

Cité Musiques | Le pèlerinage Bach s'est achevé en 2000, les ultimes enregistrements vont bientôt paraître. Quel regard rétrospectif portez-vous sur cette entreprise ?

Sir John Eliot Gardiner | Ce fut une expérience unique, énorme et enrichissante. Imaginez que vous passiez plus d'un an en compagnie d'un seul compositeur. Nous avons pénétré l'intimité de son laboratoire. Au fur et à mesure que nous déclinions les cantates, nous avons l'impression d'être dans la genèse de l'œuvre. C'était éreintant et sublime.

Avez-vous eu l'impression de rencontrer l'homme Bach ?

Il est sans doute présomptueux de l'affirmer, mais j'ai l'impression d'avoir commencé à comprendre ce que Bach avait en tête lorsqu'il se retrouvait devant la page blanche. Je touchais du doigt les tics spécifiques du créateur, ce contre quoi il doit lutter et ce qu'il lui faut surmonter. J'ai aussi compris l'énorme capacité de cet homme à varier, surprendre, imaginer. Sa fantaisie créatrice est incroyable. Pour autant, cela ne devait pas être toujours facile. On sent ses hésitations face au texte, ses essais et ses remords. En revanche, une fois les vannes ouvertes, l'élaboration lui était d'une grande facilité. Comme tous les génies, il devait lutter contre l'excès d'imagination et d'invention. Il savait garder l'équilibre dans les proportions. À aucun moment il ne tire à la ligne. Il se trompe très rarement sur la durée des airs, leur longueur, leur intensité.

Comment avez-vous choisi les interprètes ?

J'ai fait le choix de la « première fois ». Si j'ai entendu la violoniste Midori Seiler et la claveciniste Blandine Rannou, je n'ai travaillé avec aucune d'elles. Inviter ces splendides interprètes est logique. Partout nous faisons le choix de l'excellence.

Pourquoi revenir à Bach avec ce programme Marathon ?

Pour moi Bach est une source. Ma fascination n'a pas de cesse. C'est pourquoi j'ai désiré ce Marathon. Notez que nous le donnons sous deux formes. Il y a le Marathon de Paris, le week-end des 6 et 7 avril. Le 1^{er} avril aura eu lieu celui de Londres, au Royal Albert Hall, sur une seule journée, commencé à 10h du matin avec la *Saint Jean* et clos à minuit par la *Messe en si*. On aura entendu des pièces d'orgue, ce que nous ne ferons pas à Paris, mais nous incluons dans les deux capitales les Goldberg et les Partitas pour violon. Assortis de cantates. Pour Paris nous avons voulu des tranches horaires plus nettes. Le festin musical y sera à entrées multiples.

Quel est le sens de ce Marathon Bach ?

Je l'ai voulu centré autour de la fête de Pâques, notamment dans notre concert du 6 avril consacré aux cantates. J'ai choisi la BWV 4 car elle m'accompagne depuis toujours. Je l'ai étudiée avec Nadia Boulanger. C'est une extraordinaire œuvre de jeunesse. Elle forme un beau diptyque avec la BWV 82 qui chante le deuil, la consolation et la sérénité. Le retable sonore sera couronné par le motet BWV 225 qui est une véritable irradiation de foi. Nous allons ainsi de la mort à la résurrection, sur ce chemin de lumière qui est le sens de la fête pascale.

Quelles œuvres choisir dans cet abus de richesse que propose le catalogue Bach ?

C'est là que réside le plus difficile de l'entreprise. Que prendre ? J'ai choisi le plus attirant, les *Goldberg*, et le plus dansant, avec la *Chaconne pour violon seul*. C'est une danse tragique où se mêlent la douleur et l'exaltation. La concentration des moyens et des harmonies y est tellement large. On a parfois l'impression d'entendre un orchestre entier dans cette œuvre soliste. Et la forme même, chaconne ou passacaille, est l'hommage de Bach à la musique française des Couperin et Marchand. Elle clôture les opéras français, songez à Rameau et Lully. Je reprends le geste d'allégeance de Bach envers l'art versaillais.

De nouveau vous faites intervenir le public, en répétant avec lui les chorals des cantates.

C'est d'abord un geste dans l'esprit de Bach. Songez à ces célébrations luthériennes où la communauté chante, et plutôt bien, les chorals de Luther ou Buxtehude. Mais je veux aller plus loin. Ce n'est pas la première fois que je fais participer le public. Je pense qu'il est fatigué d'être passif face à ces musiciens installés sur la scène ou sur les praticables. Il est temps de réinventer notre relation à la musique et notre vivre ensemble. Nous sommes encore trop héritiers de cette représentation héritée des concerts du XIX^e siècle. Il y a une petite révolution à mener. Chanter ensemble, le public et les choristes, est un humble premier pas. Et cela permet aussi de s'approprier, dans sa chair et son souffle, la musique.

Vous êtes aussi lancé dans une tournée de concerts avec la *Missa solemnis*. Un lien pour vous avec Bach ?

L'influence du Cantor sur quatre-vingt-dix pour cent des compositeurs après lui est flagrante. La présence de Bach chez Beethoven est pour moi évidente. Les musicologues ont l'habitude de parler de l'influence de Haendel dans la *Solemnis*. J'entends surtout Bach dans la structure de chaque mouvement. Il y a cette lutte, à l'intérieur de l'œuvre, entre Dieu et l'homme. On y entend résonner les mêmes doutes que dans les cantates. Cette interrogation que suscite le destin de l'homme, sa révolte face à la mort, le questionnement existentiel qui s'opère dans ces instants terribles. Bach a tant côtoyé le deuil : celui de ses parents, de sa première femme, de ses enfants. Puis-je continuer à croire en mon Dieu ?, demande-t-il souvent. Bach n'a pas fait que composer la musique d'une foi inébranlable, il nous a aussi légué la musique du doute ontologique. C'est ce qui la rend encore plus humaine et fait qu'elle rejoint Beethoven, ce grand questionneur.

Avez-vous d'autres projets monumentaux ?

Oui, mais j'en parlerai quand j'aurai achevé d'escalader l'Himalaya Bach et le massif Beethoven.

Propos recueillis par Vincent Borel

Interview parue dans *Cité musiques* n° 71

SAMEDI 6 AVRIL – 11H

Cité de la musique – Amphithéâtre

Johann Sebastian Bach

Partita pour violon seul n° 3 BWV 1006

Partita pour violon seul n° 2 BWV 1004

Midori Seiler, violon

Fin du concert (sans entracte) vers 12h.

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Partita pour violon seul n° 3 en mi majeur BWV 1006

Preludio
Loure
Gavotte en Rondeau
Menuets I et II
Bourrée
Gigue

Durée : environ 19 minutes.

Partita pour violon seul n° 2 en ré mineur BWV 1004

Allemanda
Corrente
Sarabanda
Giga
Ciaccona

Durée : environ 32 minutes.

Dominant tout l'œuvre instrumental de Bach se dresse, étincelant, l'impressionnant massif des trois sonates et des trois partitas qu'il a destinées au violon seul. Confier des œuvres entières à un instrument mélodique solitaire relève du défi, surtout pour un esprit aussi profondément, aussi résolument polyphoniste que Bach. Le plus insurmontable de tous ceux que le musicien se soit jamais imposés. À l'exemple des Italiens, un Biber, un J. J. Walther, un Bruhns s'étaient appliqués, à la fin du siècle précédent, à faire sonner le violon polyphoniquement, jusqu'à lui faire exécuter des accords de quatre sons. Pour le violon seul, quelques précédents s'offraient à Bach : la *Suite pour le violon seul sans basse* (1683) et les brèves *Partitas* de Westhoff (1696), ou la *Sonate* de Pisendel (1716), le chef-d'œuvre du genre restant la prodigieuse chaconne qui conclut les *Sonates du Rosaire* de Biber (vers 1676).

Bach a pris soin de recopier les six pièces en un recueil calligraphié. La date de 1720 qu'il y a porté signifie que les pièces en auraient été élaborées vers 1718-1719, sinon même plus tôt. Sonates et partitas s'y présentent en paires, comme associant le monde spirituel de la sonate d'église en quatre mouvements à celui, profane, de la partita. Virtuosité acrobatique, folle, jusqu'au délire instrumental. À qui ces six solos étaient-ils donc destinés ? On pense à Pisendel, ami de Bach, alors le plus grand virtuose allemand du violon. Mais surtout à Bach lui-même, maître incomparable sur de nombreux instruments. Selon son fils cadet, Carl Philipp Emanuel, « *dans sa jeunesse et jusqu'à*

un âge assez avancé, il jouait du violon avec pureté et précision, et conservait ainsi l'orchestre en meilleur ordre qu'il n'eût pu le faire depuis son clavecin. Il entendait parfaitement les possibilités de tous les instruments à cordes. Ses œuvres pour violon ou violoncelle seul en témoignent. Un des plus grands violonistes me dit un jour qu'il n'avait rien vu de plus parfait pour devenir un bon violoniste et qu'il ne pouvait rien recommander de meilleur à ceux désireux d'apprendre que ces pièces pour violon seul que je viens de dire. »

La *Partita n° 3 en mi majeur* BWV 1006 clôt le recueil des six solos. Hors de tout schéma conventionnel, elle se compose de six morceaux. Le *Preludio* initial est bien connu par les emplois successifs qu'en a fait Bach, principalement dans la sinfonia introductive de la cantate *Wir danken Dir, Gott* BWV 29, où la partie d'orgue soliste développe toute la polyphonie implicite de l'écriture du violon. Lui succèdent une *Loure*, danse paysanne française de caractère modéré, une *Gavotte en rondeau*, avec ses alternances de refrain et de couplets, deux délicats *Menuets* et une joyeuse *Bourrée*, avant qu'une *Gigue* légèrement syncopée n'apporte une conclusion bondissante à ces danses stylisées.

Dans la *Partita n° 2 en ré mineur* BWV 1004, on retrouve les quatre morceaux traditionnellement constitutifs d'une suite, mais Bach leur ajoute une colossale chaconne. L'œuvre s'ouvre donc par la mélodie d'une noble *Allemande*, que suit une *Courante* énergique et tournoyante. Avec la rêveuse *Sarabande*, l'écriture se fait polyphonique jusqu'à des accords de quatre sons, tandis que la *Gigue* s'élanche dans un vertigineux tourbillon. L'âme de la danse, toujours. C'est alors que la *Chaconne* vient couronner l'édifice. Sommet absolu, elle est de loin la plus longue des 32 pièces du recueil, puisqu'elle dure à elle seule autant que les quatre morceaux qui la précèdent, dont elle constitue le pendant. Exposition et épilogue encadrent trente variations, comme dans les *Variations Goldberg*, sorte d'immense *cadenza* de trente-deux paires de variations sur un motif de basse obstiné. Le cycle décrit une grande arche tonale, *ré mineur/majeur/mineur*, qui unifie un discours extraordinairement imaginaire, proliférant en de multiples figures. Avec son seul violon, l'artiste édifie une cathédrale sonore. Mais à bien écouter, des motifs de chorals apparaissent en filigrane du discours, deux principalement, le cantique funèbre *Jesu, meine Freude* et le choral de Pâques *Christ lag in Todesbanden*. Ainsi Bach nous propose-t-il ici une méditation sur la mort et la résurrection.

Étude, haute école de la virtuosité instrumentale, certes. Mais beaucoup plus encore. De la *Chaconne*, le premier grand biographe de Bach, Philipp Spitta, parlait jadis comme d'un « combat de l'esprit contre la matière ». On ne saurait mieux dire.

Gilles Cantagrel

SAMEDI 6 AVRIL – 14H30

Cité de la musique – Amphithéâtre

Johann Sebastian Bach

Variations Goldberg BWV 988

Blandine Rannou, clavecin Jean Henri Hemsch 1761 (collection Musée de la musique)

Fin du concert (sans entracte) vers 15h50.

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Variations Goldberg BWV 988

Aria

Variatio 1 a 1 clav.

Variatio 2 a 1 clav.

Variatio 3 Canone all'Unisono

Variatio 4 a 1 clav.

Variatio 5 a 1 ovvero 2 clav.

Variatio 6 Canone alla Seconda

Variatio 7 a 1 ovvero 2 clav.

Variatio 8 a 2 clav.

Variatio 9 Canone alla Terza a 1 clav.

Variatio 10 Fughetta a 1 clav.

Variatio 11 a 2 clav.

Variatio 12 Canone alla Quarta in moto contrario

Variatio 13 a 2 clav.

Variatio 14 a 2 clav.

Variatio 15 Canone alla Quinta in moto contrario a 1 clav., Andante

Variatio 16 Ouverture a 1 clav.

Variatio 17 a 2 clav.

Variatio 18 Canone alla Sesta a 1 clav.

Variatio 19 a 1 clav.

Variatio 20 a 2 clav.

Variatio 21 Canone alla Settima

Variatio 22 Alla breve a 1 clav.

Variatio 23 a 2 clav.

Variatio 24 Canone all'Ottava a 1 clav.

Variatio 25 a 2 clav.

Variatio 26 a 2 clav.

Variatio 27 Canone alla Nona

Variatio 28 a 2 clav.

Variatio 29 a 1 ovvero 2 clav.

Variatio 30 Quodlibet a 1 clav.

Aria

Durée : environ 75 minutes.

Lorsqu'à l'automne de sa vie – en 1741, sans doute –, Bach publie à compte d'auteur un nouveau cahier de musique « *se composant d'une aria avec différentes variations pour le clavecin à deux claviers* », il prend le soin d'ajouter : « *à l'intention des amateurs, pour la récréation de leur esprit* ». Quels amateurs ! Et quelle récréation ! À entendre cette aria, nonchalante et rêveuse sarabande, et les trente variations qu'elle enfante avant de reparaitre pour conclure, le pur plaisir n'est-il pas constamment renouvelé au fil d'un itinéraire musical et spirituel sans égal ? Bach, cependant, exige toujours davantage de l'attention de ses auditeurs, il les incite à écouter au plus près. À découvrir, par exemple, comment les trente-deux notes de basse de l'aria, celles qui sous-tendent obstinément toutes les variations, annoncent les trente-deux morceaux de l'œuvre ; et comment les deux grandes parties du monument, la seconde introduite par une solennelle ouverture à la française (variation n° 16), reflètent les deux sections de l'aria.

Prodigieuse diversité de caractères et de styles. De variation en variation, la basse se transforme, se disloque, se syncopie, se disperse dans les voix de la polyphonie, va même jusqu'à constituer un sujet de fugue (variation n° 10). Les figures rythmiques prolifèrent, mouvements de sicilienne (n° 3), de courante (n° 5, 8, 14, 17, 20, 23), de gigue (n° 7 et 21), de sarabande (n° 13, 25 et 26), de gavotte (n° 18). Les genres ne cessent de se renouveler, invention à deux, trois ou quatre voix, toccata (n° 14, 23, 29), duo ou trio, aria ornée à l'italienne (n° 13), dans la plus folle imagination et les plus grands contrastes de tempos. Ce sont, par moments, les éclairs d'un feu d'artifice étincelant, traits fusant de toutes parts, croisements de mains, vélocité digitale, d'éclaboussures de toccata ; mais le musicien peut aussi se prendre au jeu d'une intense et poétique ornementation (n° 13), voire à une rêverie mélancolique poignante (n° 25), en l'une des trois variations (avec les n° 15 et 21) où la tonalité générale de *sol* majeur fait place au *sol* mineur de la déploration.

Récréation des amateurs, sans doute. Mais il faut poursuivre l'exploration. Observer comment tout le discours musical se fonde ici sur une dialectique du 4 et du 3, selon les figurations bibliques, chères à Bach, du Créateur et du créé : le 4 et ses multiples articulant la structure de l'aria (deux sections de seize mesures ou quatre de huit mesures, subdivisées en huit de quatre mesures), le 3 imprimant sa métrique (à 3/4, précisément) et plus encore l'organisation globale de l'œuvre. Qu'il suffise d'indiquer que de trois en trois, les variations sont des canons – et le canon est image de l'ordre divin – : la troisième variation un canon à l'unisson, la sixième un canon à la seconde, la neuvième un canon à la tierce, et ainsi de suite jusqu'à la trentième, tour de force qui n'apparaît pas de prime abord à l'auditeur ébloui. Mais la trentième et ultime variation, en écriture canonique, est plus précisément un *quodlibet*, jeu musical où se mêlent des thèmes populaires – ici, deux chansons, dont l'une n'est autre que le motif des 32 variations en *sol* majeur de Buxtehude, le maître vénéré de Bach. Hommage au maître, donc, avant de refermer le cahier sur la reprise de l'aria initiale, en conclusion... ou comme invitation à reprendre au début.

L'histoire veut que Bach ait écrit cette œuvre fascinante à la demande de l'un de ses amis, le comte Keyserlingk, ambassadeur russe alors en poste à Dresde. Ce personnage sympathique, fidèle admirateur du musicien, souffrait, dit-on, d'insomnies, et aurait demandé au compositeur de lui

écrire quelques morceaux de musique que pourrait lui jouer la nuit son claveciniste personnel, un jeune garçon doué nommé Johann Gottlieb Goldberg. « *Ces morceaux devaient être d'un caractère calme et plutôt joyeux, afin qu'ils le puissent récréer pendant ses nuits sans repos* », rapporte-t-on. Les *Variations* seraient nées de cette commande, et auraient charmé leur destinataire au point que celui-ci aurait offert au compositeur cent louis d'or dans un gobelet lui aussi en or : « *Il ne se lassait jamais de les entendre, et, dans la suite, pendant ses longues insomnies, il avait coutume de dire : "Cher Goldberg, jouez-moi donc, je vous prie, une de mes variations !"* ». *Variations Goldberg*, c'est le nom que la postérité a donné à ces *Variations* pour Keyserlingk, prodigieuse élaboration de l'esprit humain qui, de Beethoven à Boulez, n'a cessé d'émerveiller tous les musiciens.

Gilles Cantagrel

Clavecin Jean Henri Hensch, Paris, 1761
Collection Musée de la musique, E.974.3.1.

Étendue : *fa* à *fa* (FF-*f*₃), 61 notes.

Deux claviers avec accouplement à tiroir.

Deux jeux de 8' ; un jeu de 4'.

Jeu de luth sur le 8' supérieur.

Registration par manettes, sautereaux emplumés.

Accord : *la*₃ (a1) = 415 Hz.

Jean Henri Hensch, né en Allemagne et baptisé le 21 février 1700 à Castenholz, près de Cologne, émigre à Paris aux alentours de 1720. Il commence son apprentissage en 1728 dans l'atelier d'Anton Vatter. Passé maître dans la corporation des facteurs d'instruments de musique, il devient juré comptable de la communauté en 1746 et compte parmi ses clients Alexandre Le Riche de La Pouplinière, fermier général et mécène de Jean-Philippe Rameau. Son inventaire après décès, dressé en 1769, décrit un atelier florissant au regard du nombre d'instruments terminés, en révision, en cours de fabrication ou de ravalement.

Les clavecins de Jean Henri Hensch se caractérisent par une construction extrêmement soignée. Seuls quatre de ses instruments signés nous sont parvenus.

Par sa facture et sa décoration, ce clavecin est particulièrement représentatif des instruments joués en France à cette époque. Il est posé sur un piétement de style Louis XV, son décor extérieur est à peinture noire avec bandes dorées. Les pourtours des claviers et de la table d'harmonie sont peints en rouge. Cette dernière présente un décor d'oiseaux, de fleurs et de rinceaux de style rocaille, ainsi qu'une rosace en métal doré portant les initiales du facteur. L'intérieur du couvercle peint en gris laisse supposer qu'il s'agit d'une couche de préparation pour un tableau jamais réalisé. Un instrument portant une décoration extérieure similaire est représenté dans la célèbre aquarelle de Carmontel (Musée Condé, Chantilly) montrant Rameau composant, assis dans un fauteuil.

Ce clavecin a été trouvé en 1974 dans un état proche de l'original, avec des transformations datant probablement de la fin du XVIII^e siècle : un jeu de luth ajouté et les sautereaux du grand jeu montés en peau de buffle. Restauré en 1977 par Hubert Bédard, il est désormais muni d'un fac-similé partiel de mécanique, réalisé en 1985 à la demande du Musée de la musique par l'atelier des Tempéraments Inégaux afin de préserver des pièces originales qui auraient été dégradées par le jeu de l'instrument.

Jean-Claude Battault

SAMEDI 6 AVRIL – 16H

Cité de la musique – Salle des concerts

Johann Sebastian Bach

*Concerto pour violon BWV 1041**

Sonate pour deux violons et basse continue BWV 1037

Concerto pour deux violons BWV 1043

English Baroque Soloists

Sir John Eliot Gardiner, direction

Kati Debretzeni, violon*

Maya Homburger, violon

Fin du concert (sans entracte) vers 17h.

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Concerto pour violon en la mineur BWV 1041

[Sans titre]

Andante

Allegro assai

Durée : environ 16 minutes.

Sonate pour deux violons et basse continue en ut majeur BWV 1037

Adagio

Alla breve

Largo

Gigue. Presto

Durée : environ 13 minutes.

Concerto pour deux violons en ré mineur BWV 1043

Vivace

Largo ma non tanto

Allegro

Durée : environ 16 minutes.

La *Sonate en ut majeur pour deux violons et basse continue* BWV 1037 a longtemps été attribuée à Bach, ce qui lui vaut son inscription dans le fameux catalogue des œuvres du compositeur (BWV). On sait maintenant qu'elle est en réalité de Johann Gottlieb Goldberg, ce claveciniste qui dans sa jeunesse au service du comte Keyserlingk lui jouait nuitamment pour apaiser ses souffrances l'une ou l'autre des variations dont Bach lui avait offert un exemplaire imprimé. Or Goldberg avait été l'élève de Wilhelm Friedemann Bach, et avait même, sur la recommandation de son mentor et employeur, pris quelques leçons avec le maître en personne. Qu'on ait pu si longtemps prendre cette œuvre pour une page de Johann Sebastian dit assez son talent de compositeur, ce que corroborent les partitions aujourd'hui connues du musicien. L'œuvre pourrait dater du milieu du siècle, autour de 1750 – Goldberg est mort en 1756, âgé de 29 ans seulement. Elle s'ouvre par un *Adagio* modulant, où les deux violons tressent de longues guirlandes sur l'appui régulier de la basse. Suit un trio écrit en style fugué *alla breve*, traitant un motif descendant en valeurs longues escorté de son contre-sujet, dont les valeurs rythmiques et les syncopes confèrent au mouvement

une grande énergie. Un bref *Largo* très expressif en *la* mineur établit un dialogue entre le groupe des deux violons et la basse. Pour conclure, les trois instruments sont entraînés dans la danse tourbillonnante d'une gigue en mouvement *presto*.

Les deux seuls concertos pour violon et orchestre de Bach qui soient parvenus à la postérité, sur la quantité beaucoup plus importante qu'il dut en composer dans le cadre de ses fonctions de *Kapellmeister* et *director musicus* à la chapelle princière d'Anhalt-Köthen, montrent deux aspects bien différents de sa personnalité. Le *Concerto pour violon et cordes en la mineur* BWV 1041 est caractéristique de l'influence que la musique ultramontaine exerça sur le musicien allemand, mais en même temps de ce qu'il en fit de plus personnel. Depuis plusieurs années déjà, le compositeur s'était pris de passion pour la musique italienne, en particulier pour ces concertos qui envahissaient l'Europe, depuis la diffusion de ceux de Corelli et l'édition de ceux de Vivaldi, dès 1713. Pour les avoir lus, copiés, étudiés et parfois même transcrits ou adaptés, Bach en avait acquis une connaissance approfondie. L'écriture même, ainsi que des structures comme les mouvements à *da capo* ou les morceaux en rondo allaient marquer durablement ses compositions. Ainsi, ici, du premier mouvement. Il présente une alternance régulière d'épisodes en tutti et en soli ; mais au lieu de se borner à une opposition mécanique entre refrain et couplets, la texture en est très travaillée, d'une densité polyphonique inhabituelle, et surtout procédant à un jeu d'imitations dans un réseau contrapuntique nourri propre au génie de Bach. Impressionnant, l'*Andante* s'avance sur la marche lente et obstinée d'une basse majestueuse, tandis que le soliste développe une mélodie merveilleusement ornée. Quant au finale, *Allegro*, c'est une gigue endiablée, vigoureuse et très virtuose, que l'on peut imaginer jouée par Bach lui-même à la cour, à la tête de son orchestre.

Ennemi de toute formule stéréotypée, Bach a aimé opposer à l'ensemble des cordes un, deux, trois, voire quatre solistes. On pense aujourd'hui que parmi les très nombreux concertos perdus remontant à la période de son intense activité de musique de cour à Köthen, il ne devait pas manquer d'œuvres pour hautbois, violon et cordes, ou flûte, violon et cordes, ou trois violons et cordes – l'un d'eux serait l'original avant transcription du *Concerto en ré majeur pour trois clavecins et cordes*. Ceci est d'autant plus probable qu'il disposait alors d'un ensemble de dix-sept musiciens de la plus grande qualité, les instrumentistes à cordes en particulier auxquels, selon le témoignage de son fils Carl Philipp Emanuel, il aimait se mêler. Le *Concerto pour deux violons, cordes et basse continue en ré mineur* BWV 1043 traite à égalité de rôles les deux solistes. Les deux puissants mouvements extrêmes, un *Vivace* et un *Allegro*, sont frappés au sceau d'une rythmique vigoureuse qui propulse l'œuvre dans un élan irrésistible. Ils sertissent un mouvement médian, *Largo ma non tanto*, au bouleversant lyrisme. Animé d'une imagination sans cesse renouvelée dans le dialogue des instruments, l'ensemble réalise une forme d'un parfait équilibre. Le musicien devait suffisamment estimer ce concerto pour en avoir rédigé une adaptation pour deux clavecins, transposée en *ut* mineur.

Gilles Cantagrel

SAMEDI 6 AVRIL – 18H30

Cité de la musique – Salle des concerts

Leçon de musique

Johann Sebastian Bach

Cantate « Ich habe genug » BWV 82

Cantate « Christ lag in Todes Banden » BWV 4 : Choral « Wir essen und leben wohl »

Sir John Eliot Gardiner, direction

Le public est invité à participer à la leçon de musique en chantant le choral « *Wir essen und leben wohl* » de la cantate « *Christ lag in Todes Banden* » BWV 4 (voir partition pages suivantes).

Fin de la leçon de musique (sans entracte) vers 19h15.

Versus VII

The musical score is written for four voices: Soprano, Alto, Tenore, and Basso. It is in the key of D major (one sharp) and common time (C). The lyrics are in German. The Soprano and Alto parts begin with a fermata on the first note. The Tenore and Basso parts begin with a fermata on the first note. The lyrics are: Wir der es-al-sen-te und Sau-er-le-teig nicht wohl soll im sein.

| Part | Lyrics |
|---------|---|
| Soprano | Wir der es-al-sen-te und Sau-er-le-teig nicht wohl soll im sein |
| Alto | Wir der es-al-sen-te und Sau-er-le-teig nicht wohl soll im sein |
| Tenore | Wir der es-al-sen-te und Sau-er-le-teig nicht wohl soll im sein |
| Basso | Wir der es-al-sen-te und Sau-er-le-teig nicht wohl soll im sein |

4

The image shows a musical score for a hymn, consisting of four systems of vocal staves. Each system contains four staves of music with lyrics underneath. The lyrics are in German and describe the incarnation of Christ. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The first system starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The second system has a treble clef and a key signature of one sharp. The third system has a treble clef and a key signature of one sharp. The fourth system has a bass clef and a key signature of one sharp. The lyrics are:

System 1: rech- bei ten dem O- ster der fla- Gna- den, den, Chri- stus will die
 System 2: rech- bei ten dem O- ster der fla- Gna- den, den, Chri- stus will die
 System 3: rech- bei ten dem O- ster der fla- Gna- den, den, Chri- stus will die
 System 4: rech- bei ten dem O- ster der fla- Gna- den, den, Chri- stus will die

BWV 4

7

Ko- ste sein und spei- sen die Seel al- lein, der

Ko- ste sein und spei- sen die Seel al- lein, der

Ko- ste sein und spei- sen die Seel al- lein, der

Ko- ste sein und spei- sen die Seel al- lein, der

Glaub will keins an- dern le- ben. Hal- le- lu- ja!

Glaub will keins an- dern le- ben. Hal- le- lu- ja!

Glaub will keins an- dern le- ben. Hal- le- lu- ja!

Glaub will keins an- dern le- ben. Hal- le- lu- ja!

SAMEDI 6 AVRIL – 20H

Cité de la musique – Salle des concerts

Johann Sebastian Bach

Motet « Singet dem Herrn ein neues Lied » BWV 225

Cantate « Ich habe genug » BWV 82

Cantate « Christ lag in Todes Banden » BWV 4

English Baroque Soloists

Monteverdi Choir

Sir John Eliot Gardiner, direction

Fin du concert (sans entracte) vers 21h10.

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Motet « Singet dem Herrn ein neues Lied » BWV 225

Durée : environ 14 minutes.

Cantate « Ich habe genug » BWV 82

Durée : environ 20 minutes.

Cantate « Christ lag in Todes Banden » BWV 4

Durée : environ 24 minutes.

La méditation sur la mort apparaît comme le thème récurrent de toute l'œuvre spirituelle de Bach, parfois même là où on ne l'attend guère. Ainsi du célèbre motet à deux chœurs qui ouvre ce programme, *Singet dem Herrn ein neues Lied* (Chantez au Seigneur un chant nouveau) BWV 225, dont on ignore s'il s'agit d'un chant de louange, comme son titre semble l'indiquer, ou s'il est comme les autres un hommage funèbre. Bach a ordonné cette page d'une extrême difficulté d'exécution en trois parties. Au centre, l'énoncé du cantique *Nun lob, mein Seel, den Herren* (Maintenant, mon âme, loue le Seigneur) par l'un des deux chœurs est interpolé, comme dans une litanie, par l'autre chœur, lui aussi à quatre voix, chantant une aria dont le texte pourrait être dû à Bach lui-même. Or à trois reprises, l'élaboration contrapuntique de l'aria fait entendre la dernière phrase d'un cantique sur la mort de Hermann Schein, dont les paroles d'origine prononcent les mots de consolation *S'ist alles gut, wenn gut das End*, Tout est bien qui finit bien. De part et d'autre de cette section centrale, le chœur chante des versets des Psaumes de louange 149 et 150, appelant à louer Dieu en musique sur tous les instruments. C'est pour Bach l'affirmation d'un véritable acte de foi dans la musique, louange et consolation, qu'il célèbre par une écriture extrêmement complexe. Les deux chœurs s'unissent ou s'opposent en répons à la vénitienne, et toujours pour souligner les mots essentiels du texte. Le premier morceau choral est construit en une sorte de grand prélude et fugue, et le dernier conclut le motet par une sorte de transe spirituelle, morceau de bravoure d'un prodigieux contrepoint.

Quant aux deux cantates qui suivent le motet, elles ont pour thème la mort et la résurrection. La cantate *Ich habe genug* est une aspiration du chrétien à la mort qui le délivrera de son enveloppe charnelle et le mènera à la vie surnaturelle. *Christ lag in Todes Banden*, cantate pour Pâques, célèbre la résurrection du Christ, promesse d'une vie dans l'au-delà par la victoire sur la mort.

La cantate *Ich habe genug* (Je suis comblé) BWV 82 est aujourd'hui l'une des plus célèbres de Bach. Preuve de l'attachement que lui portait le compositeur, on en connaît quatre états pour des voix différentes. En tessiture de soprano, l'air central, la fameuse « berceuse mystique », a été recopié à deux reprises par Anna Magdalena Bach dans son petit livre de musique, pour le chanter elle-même. Expression privilégiée de la musique domestique, elle relève du registre de la dévotion privée. Aria spirituelle plutôt que cantate, elle n'exige qu'une seule voix et quatre parties

instrumentales avec le continuo. Les trois airs, reliés par de brefs récitatifs, sont destinés à la même voix, dans une formation instrumentale identique. La basse y dialogue avec le hautbois, l'instrument des bergers à la crèche que Bach fait entendre dans ses méditations sur la mort, puisque celle-ci n'est rien d'autre que le sommeil préluant à une nouvelle naissance, à la vie éternelle. Le texte paraphrase le Cantique de Siméon, chantant le repos au soir de la vie et l'aspiration à la mort. Tout est accompli, « *Je suis comblé* », et le chrétien peut désormais quitter en paix cette terre. Vient donc le moment de dire adieu au monde d'ici-bas : « *Endormez-vous mes yeux si las* ». Comme le vieillard Siméon, il entrevoit le bonheur de la vie de l'au-delà, et désire ardemment lui aussi pouvoir prononcer le *Nunc dimittis*, dire joyeusement au monde qu'il se sent désormais rassasié de sa vie terrestre. Et puisqu'il y est intérieurement préparé, vienne la mort le plus tôt possible ! C'est ce que chante l'air final sur un rythme de gigue comme en une danse sacrée.

La cantate *Christ lag in Todesbanden* (Christ gisait dans les liens de la mort) BWV 4 est l'une des toutes premières composées par un jeune musicien de 22 ou 23 ans. Plus qu'une cantate, c'est davantage un concert de choral, entièrement fondé sur les paroles et la musique d'un des plus anciens chorals de la Réforme. Confiées à un soliste, à deux chanteurs ou au chœur, les sept strophes se succèdent sans le moindre récitatif de liaison. Le texte en est celui du poème que Luther a adapté de la séquence liturgique du jour de Pâques, *Victimae paschali laudes*. Quant à la musique du choral, imitée du thème de plain-chant, on la suppose également de Luther en personne, à moins qu'elle ne soit due à son ami Johann Walter, le premier cantor de l'Histoire. Une brève sinfonia instrumentale introductive traite le début du choral en mouvements de plaintes désolées : dans les ténèbres, avant l'aube de la résurrection, le monde pleure celui qui est mort en croix. Les strophes du choral font l'objet d'élaborations symétriques selon une forme en arche que le musicien cultivera jusque dans le motet *Jesu meine Freude*. Cette construction n'est jamais fortuite, et l'on peut chaque fois remarquer l'importance spirituelle du morceau placé au centre, en clé de voûte. Ici, dans le parcours qui, de la nuit du Christ au tombeau mène à la lumière de la félicité éternelle, ce morceau central marque le passage décisif des ténèbres à la lumière, par le combat de la vie contre la mort qui voit la victoire de la vie.

Gilles Cantagrel

Johann Sebastian Bach

Motet « Singet dem Herrn » BWV 225

Singet dem Herrn ein neues Lied!
Die Gemeinde der Heiligen sollen ihn loben!
Israel freue sich des, der ihn gemacht hat!
Die Kinder Zion sei'n fröhlich über ihrem Könige,
Sie sollen loben seinen Namen im Reihen,
Mit Pauken und Harfen sollen sie ihm spielen.

Chor I

Gott, nimm dich ferner unser an,
Denn ohne dich ist nichts getan
Mit allen unsern Sachen.
Drum sei du unser Schirm und Licht
Und trügt uns unsre Hoffnung nicht
So wirst du's ferner machen.
Wohl dem, der sich nur steif und fest
Auf dich und deine Huld verläßt.

Chor II

Wie sich ein Vater erbarmet
Über seine junge Kinderlein
So tut der Herr uns allen
So wir ihn kindlich fürchten rein.
Er kennt das arm Gemächte
Gott weiß, wir sind nur Staub
Gleichwie das Gras vom Rechen
Ein Blum und fallend Laub!
Der Wind nur drüber wehet,
So ist es nicht mehr da
Also der Mensch vergehet
Sein End das ist ihm nah.

Lobet den Herrn in seinen Taten,
Lobet ihn in seiner großen Herrlichkeit!
Alles, was Odem hat, lobe den Herrn,
Hallelujah!

Chantez au Seigneur un chant nouveau !
Chantez ses louanges dans l'assemblée des fidèles !
Qu'Israël se réjouisse en celui qui l'a créé !
Que les fils de Sion soient dans l'allégresse à cause de leur Roi,
Qu'ils louent Son nom avec des danses,
Qu'ils jouent pour lui du tambourin et de la harpe !

Chœur I

Dieu, continue à prendre soin de nous
Car sans Toi rien ne va
Dans toutes nos affaires humaines.
Sois donc notre refuge et notre lumière
Et si notre espérance ne nous trompe pas
Tu continueras donc à nous protéger.
Bienheureux celui qui, ferme et inébranlable
Se fie à Toi et à Ta clémence.

Chœur II

Comme un père a pitié
De ses tout petits enfants,
Le Seigneur a pitié de nous tous
Si nous Le craignons avec l'innocence d'un enfant.
Il connaît notre humble condition
Dieu sait que nous ne sommes que poussière
Semblables à l'herbe fauchée
À la fleur qui se fane, à la feuille qui tombe !
Le vent ne fait que souffler dessus
Et il n'y a plus rien !
Ainsi passe l'homme,
Sa fin est proche.

Louez le Seigneur en Ses hauts faits,
Louez-Le dans toute Sa majesté !
Que tout ce qui respire loue le Seigneur.
Alléluia !

Cantate « Ich habe genug » BWV 82

Air

Ich habe genug,
Ich habe den Heiland, das Hoffen der Frommen,
Auf meine begierigen Arme genommen;
Ich habe genug!
Ich hab ihn erblickt,
Mein Glaube hat Jesum ans Herze gedrückt;
Nun wünsch ich, noch heute mit Freuden
Von hinnen zu scheiden

Je suis comblé,
j'ai pris le Sauveur dans mes bras avides,
lui, l'espoir de tout croyant.
Je suis comblé!
Je l'ai vu,
ma foi a étreint Jésus;
à présent je ne souhaite plus que
quitter ce monde, avec joie.

Récitatif

Ich habe genug.
Mein Trost ist nur allein,
Daß Jesus mein und ich sein eigen möchte sein.
Im Glauben halt ich ihn,
Da seh ich auch mit Simeon
Die Freude jenes Lebens schon.
Laßt uns mit diesem Manne ziehn!
Ach! Möchte mich von meines Leibes Ketten
Der Herr erretten;
Ach! Wäre doch mein Abschied hier,
Mit Freuden sagt ich, Welt, zu dir:
Ich habe genug.

Je suis comblé.
Ma consolation se limite à ce que Jésus
soit mien et que je veuille bien être à lui.
Que je le saisisse dans la foi,
et tel Siméon, j'aperçois
les joies d'une autre vie.
Laisse-nous le rejoindre!
Ah! Veuille le Seigneur me délivrer
des chaînes de ce corps.
Ah! Si seulement il était temps de prendre congé d'ici ;
avec quelle joie ne te dirais-je pas, ô monde :
Je suis comblé.

Air

Schlummert ein, ihr matten Augen,
Fallet sanft und selig zu!
Welt, ich bleibe nicht mehr hier,
Hab ich doch kein Teil an dir,
Das der Seele könnte taugen.
Hier muß ich das elend bauen,
Aber dort, dort werd ich schauen
Süßen Friede, stille Ruh.

Endormez-vous mes yeux si las.
Fermez-vous tranquilles et comblés.
Ô Monde, je ne t'appartiens déjà plus,
il n'y a plus rien en toi
qui puisse contenter mon âme.
Ici je ne peux bâtir que misère,
mais là-bas, je contemplerai la douce paix,
le calme, le repos.

Récitatif

Mein Gott! wenn kömmt das schöne: Nun!
Da ich im Friede fahren werde
Und in dem Sande kühler Erde
Und dort bei dir im Schoße ruhn?
Der Abschied ist gemacht,
Welt, gute Nacht!

Air

Ich freue mich auf meinen Tod,
Ach, hätt er sich schon eingefunden.
Da entkomm ich aller Not,
die mich noch auf der Welt gebunden.

Mon Dieu! Quand vient le beau moment? Maintenant!
Quand je rejoindrai en paix,
étendu sur le sable, à même la terre froide
pour me reposer en toi?
J'ai déjà pris congé;
monde, bonne nuit!

Je me réjouis de ma mort.
Ah! Puisse-t-elle déjà se présenter!
J'échapperai alors à toutes les misères
qui m'attachent encore au monde.

Cantate « Christ lag in Todes Banden » BWV 4

Sinfonia

Versus 1

Christ lag in Todesbanden
Für unsre Sünd gegeben,
Er ist wieder erstanden
Und hat uns bracht das Leben;
Des wir sollen fröhlich sein,
Gott loben und ihm dankbar sein
Und singen halleluja,
Halleluja!

Christ gisait dans les liens de la mort
sacrifié pour nos péchés,
Il est ressuscité
et nous a ainsi apporté la vie.
Nous devons nous réjouir,
louer Dieu et lui être reconnaissants
et chanter Alléluia,
Alléluia!

Versus 2

Den Tod niemand zwingen kunnt
Bei allen Menschenkindern,
Das macht'alles unsre Sünd,
Kein Unschuld war zu finden.
Davon kam der Tod so bald
Und nahm über uns Gewalt,
Hielt uns in seinem Reich gefangen.
Halleluja!

Nul ne peut soumettre la mort
parmi le genre humain,
la faute en revient seulement à nos péchés,
il n'existait pas d'innocents.
C'est pourquoi la mort
fut si prompte à s'emparer de nous
et à nous retenir captifs sous son empire.
Alléluia!

Versus 3

Jesus Christus, Gottes Sohn,
An unser Statt ist kommen
Und hat die Sünde weggetan,
Damit dem Tod genommen
All sein Recht und sein Gewalt,
Da bleibet nichts denn Tods Gestalt,
Den Stach'l hat er verloren.
Halleluja!

Jésus Christ, fils de Dieu,
est venu parmi nous
et a chassé le péché,
retirant ainsi à la mort
tous ses droits et sa puissance.
Il ne reste plus rien de la mort,
elle a perdu son aiguillon.
Alléluia!

Versus 4

Es war ein wunderlicher Krieg,
Da Tod und Leben rungen,
Das Leben behielt den Sieg,
Es hat den Tod verschlungen.
Die Schrift hat verkündigt das,
Wie ein Tod den andern fraß,
Ein Spott aus dem Tod ist worden.
Halleluja!

Ce fut une étrange guerre
qui opposa la mort à la vie.
La vie a remporté la victoire,
elle a anéanti la mort.
L'écriture l'a révélé:
une mort supprime l'autre.
La mort est devenue une dérision.
Alléluia!

Versus 5

Hier ist das rechte Osterlamm,
Davon Gott hat geboten,
Das ist hoch an des Kreuzes Stamm
In heißer Lieb gebraten,
Das Blut zeichnet unsre Tür,
Das hält der Glaub dem Tode für,
Der Würger kann uns nicht mehr schaden.
Halleluja!

Voici le véritable agneau pascal
comme Dieu l'avait demandé:
élevé sur le tronc de la Croix.
Il a été rôti avec le plus fervent amour.
Son sang marque notre porte,
la foi tient la mort en échec,
le bourreau ne peut plus rien contre nous,
Alléluia!

Versus 6

So feiern wir das hohe Fest
Mit Herzensfreud und Wonne,
Das uns der Herre scheinen läßt,
Er ist selber die Sonne,
Der durch seiner Gnade Glanz
Erleuchtet unsre Herzen ganz,
Der Sünden Nacht ist verschwunden.
Halleluja!

Aussi célébrons-nous la grande fête
dans l'allégresse du cœur et les délices
que le Seigneur nous dispense,
Il est lui-même le soleil
qui illumine de sa grâce
tout notre cœur.
La nuit du péché s'est évanouie.
Alléluia!

Versus 7

Wir essen und leben wohl
In rechten Osterfladen,
Der alte Sauerteig nicht soll
Sein bei dem Wort der Gnaden,
Christus will die Koste sein
Und speisen die Seel allein,
Der Glaub will keins andern leben.
Halleluja!

Nous mangeons pour notre bien-être
la vraie galette de Pâques.
Le vieux levain ne doit pas
être associé à la parole de grâce,
Christ sera notre nourriture
et lui seul rassasiera notre âme.
Le croyant ne veut rien vivre d'autre.
Alléluia!

DIMANCHE 7 AVRIL – 16H

Salle Pleyel

Johann Sebastian Bach

Messe en si mineur

English Baroque Soloists

Monteverdi Choir

Sir John Eliot Gardiner, direction

Fin du concert (sans entracte) vers 17h55.

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Messe en si mineur BWV 232

Missa

Kyrie

Kyrie eleison (chœur)

Christe eleison (duetto soprano I : Hannah Morrison – alto : Esther Brazil)

Kyrie eleison (chœur)

Gloria

Gloria in excelsis Deo. Et in terra pax (chœur)

Laudamus te (soprano II : Hannah Morrison)

Gratias agimus tibi (chœur)

Domine Deus (duetto soprano I : Hannah Morrison – ténor : Nicholas Pritchard)

Qui tollis peccata mundi (chœur)

Qui sedes ad dextram Patris (alto : Esther Brazil)

Quoniam tu solus sanctus (basse : David Shipley)

Cum Sancto Spiritu (chœur)

Symbolum niceum

Credo

Credo in unum Deum (chœur)

Patrem omnipotentem (chœur)

Et in unum Dominum Jesum Christum (duetto soprano I : Hannah Morrison – alto : Meg Bragle)

Et incarnatus est (chœur)

Crucifixus (chœur)

Et resurrexit (chœur)

Et in Spiritum Sanctum (basse : Alex Ashworth)

Confiteor (chœur)

Et exspecto (chœur)

Sanctus

Sanctus

Sanctus (chœur)

Pleni sunt caeli et terra (chœur)

Osanna, Benedictus, Agnus Dei et Dona nobis pacem

Osanna in excelsis (chœur)

Benedictus (ténor : Nicholas Pritchard)

Osanna in excelsis (chœur)

Agnus Dei (alto : Meg Bragle)

Dona nobis pacem (chœur)

Dans les dernières années de sa vie, Johann Sebastian Bach acheva une série d'œuvres qui constituèrent un magnifique testament musical de tous les styles qu'il pratiqua, que ce soit le contrepoint avec *L'Offrande musicale* (1747), les *Variations canoniques* pour orgue (1747-1748) et *L'Art de la fugue* (1742-1750), ou la musique religieuse avec la *Messe en si mineur* (1746-1749). Mais contrairement aux autres monuments contrapuntiques cités précédemment, la *Messe* ne fut pas véritablement composée entre 1746 et 1749. Hormis deux sections du *Credo* qu'il conçut vraisemblablement en 1749, Bach retravailla des pièces qu'il avait écrites auparavant dans diverses circonstances. Il réussit un tour de force en créant une œuvre nouvelle et originale à partir d'un matériau composite. Le compositeur délaissa également l'*aria da capo* et le récitatif, des formes qu'il avait abondamment utilisées dans les cantates et les Passions. Ainsi, il livre à la postérité, non pas sa conception de ce que devait être une messe, attitude paradoxale pour un compositeur profondément attaché au rite luthérien, mais sa vision de la musique religieuse. La *Messe en si mineur* constitue ainsi une admirable synthèse des différents styles qu'il pratiqua sa vie durant.

La genèse de la *Messe* s'étendit donc sur plus de vingt années. Une première version du *Credo* fut sans doute exécutée pour la consécration de l'École Saint-Thomas de Leipzig, le 5 juin 1732. Un an plus tard, le 21 avril 1733, le *Kyrie* et le *Gloria* furent créés à l'occasion des vœux de fidélité du nouveau prince électeur de Saxe, Auguste III. Quatre mois après cette exécution, Bach adressa au souverain le manuscrit précédé de la supplique suivante : « *je m'offre avec la plus consciencieuse obéissance de démontrer en toute occasion mon zèle infatigable en composant de la musique sacrée aussi bien que pour l'orchestre chaque fois que Votre Majesté me fera la grâce de l'exiger* ». La mise au point tardive de la *Messe en si mineur* explique pourquoi celle-ci ne fut jamais jouée dans son intégralité du vivant de Bach. Après le décès du cantor, l'autographe fut transmis à son fils cadet Carl Philipp Emanuel qui, en 1786, remania le *Credo* afin de le « moderniser ». Si des extraits furent régulièrement donnés entre 1811 et 1834, notamment par l'Académie de chant de Berlin, il fallut attendre 1859 pour que cette œuvre fût exécutée dans son intégralité (en traduction allemande !) sous la direction de Riedel.

La *Messe en si mineur* débute par un premier *Kyrie* particulièrement sombre dont le caractère funèbre, sans doute lié au décès d'Auguste II en 1733, contraste avec le rayonnant duo *Christe eleison* que chantent deux sopranos de manière homophone. Le deuxième *Kyrie*, qui clôt cette première section, témoigne de la fascination de Bach envers la polyphonie des siècles passés. Il s'apparente à un chœur fugué à quatre voix rappelant le style pratiqué aux Pays-Bas au début du XVII^e siècle. Les instruments doublent les voix, mettant ainsi en valeur l'écriture extrêmement dense de cette pièce.

La première section du *Gloria* résulterait de la transformation d'un mouvement de concerto aujourd'hui perdu. Dans ce morceau, Bach démontre son habileté à métamorphoser une œuvre purement instrumentale en un chœur majestueux. Vient ensuite un *Laudamus te*, magnifique exemple de dialogue entre le chant céleste de la soprano et le violon solo. Le *Gratias* provient du début de la cantate « *Wir danken dir Gott, wir danken dir* » BWV 29 (1731) ; Bach en a transformé le texte allemand, qui était également une adaptation du *Gratias agimus tibi*. Le *Domine Deus* répond

au *Laudamus te* qui précède, cette fois-ci sous forme de duo vocal accompagné de ritournelles confiées à la flûte solo. La profonde intériorité et l'émotion du *Qui tollis*, qui s'enchaîne immédiatement à l'allègre duo du *Domine Deus*, démontre avec quel art et quelle ingéniosité Bach a su retravailler ce mouvement de la cantate « *Schauet doch und sehet, ob irgend ein Schmerz sei* » BWV 46 (1723). Les deux airs *Qui sedes* et *Quoniam* forment une paire contrastée : dans le *Qui sedes*, l'alto tisse un étroit dialogue avec le hautbois d'amour ponctué par les cordes, tandis que dans le *Quoniam*, la voix de basse se superpose à un trio constitué du cor incarnant la majesté du Christ et de deux bassons. Le *Gloria* se termine par un chœur jubilant accompagné de la splendeur des trompettes et des timbales, lequel, en offrant un pendant au premier mouvement, constitue un bel exemple d'architecture musicale.

Le *Credo* constitue l'un des sommets de l'œuvre et illustre magistralement le sens que Bach avait de la construction symétrique. Au centre se trouve le *Crucifixus* entouré de l'*Et incarnatus* et de l'*Et resurrexit*, ces sections formant une seule entité, elle-même encadrée de chaque côté par trois mouvements qui font écho respectivement aux trois autres : le *Credo* et le *Patrem* répondent à l'*Et exspecto* et au *Confiteor*, et le *Et in unum* au *Et in Spiritum*. Le chœur d'ouverture du *Credo* en *stile antico* repose sur un *cantus firmus* à sept voix que développent un chœur à cinq parties et les deux dessus de violons, tandis que le mouvement obstiné des basses incarne l'inébranlabilité de la foi. Le *Patrem*, qui provient de la cantate « *Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm* » BWV 171 (1729), illustre, sous forme de fugue concertante, la toute-puissance du Père avec un chœur et un accompagnement instrumental éclatant. Après un premier duo, *Et in unum*, qui évoque par certaines couleurs le style de Haendel, survient le *Et incarnatus* chanté par un chœur, moment d'où se dégage une intense émotion, ponctué sans discontinuité par un même motif à l'unisson aux violons, symbole de l'incarnation. D'ailleurs, son écriture rappelle l'une des sections du *Stabat Mater* de Pergolèse. Le *Crucifixus*, cœur de l'œuvre, emprunte la forme d'une passacaille issue du chœur de la cantate « *Weinen, klagen, sorgen, zagen* » BWV 12 (1714), dont Bach remania avec subtilité l'instrumentation en l'adaptant au goût des années 1740-1750. Dans le *Et in Spiritum Sanctum*, la voix de basse forme un duo avec les hautbois d'amour qui répond à celui de l'*Et in unum*. Le chœur à cinq voix du *Confiteor* soutenu par un mouvement inexorable des basses instrumentales s'interrompt sur le mot « *peccatorum* » (« *péchés* »). Quant à l'*Et exspecto* qui termine le *Credo*, il provient du chœur à quatre voix de la cantate « *Gott, man lobet dich in der Stille* » BWV 120 (1728-1729), auquel Bach adjoignit une cinquième voix, tour de force révélant son incroyable maîtrise de l'écriture contrapuntique.

Le *Sanctus*, qui date de 1724, a été exécuté à plusieurs reprises par Bach. Celui-ci suit le modèle instrumental de la sonate d'église et commence par un adagio auquel s'enchaîne un allegro fugué. L'*Osanna*, seul passage de la Messe écrit en double chœur, résulte du remaniement du chœur d'entrée de la cantate « *Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen* » BWV 215 (1734) et entoure le *Benedictus*, air pour ténor accompagné d'une flûte solo dont les tendres mélismes produisent un effet contrasté avec les doubles chœurs flamboyants.

La *Messe* se termine par un *Agnus Dei* en deux mouvements. Celui-ci commence par un air pour alto solo dont le modèle n'est autre que le « *Ach bleibe doch* » de la cantate « *Lobet Gott in seinen Reichen* » BWV 11 (1735), magnifique témoignage de l'expression du sentiment religieux. Le *Dona nobis* qui clôt la *Messe* reprend textuellement le *Gratias* du *Gloria*, initiative que d'aucuns jugèrent malheureuse par comparaison avec les fins magistrales du *Gloria* et du *Credo*. Mais en choisissant cette conclusion, Bach a certainement voulu laisser l'auditeur sur l'impression d'ardente ferveur qui émanait du *Gratias*. En portant à son plus haut degré la maîtrise d'un contrepoint luxuriant et varié, combiné à une architecture monumentale, Bach a livré un testament inestimable, synthèse admirable de deux siècles de musique religieuse, tout en ouvrant la voie à un autre monde, celui de l'ère classique.

Denis Herlin

Composition : 1746-1749, avec réutilisation d'œuvres précédemment composées (*Sanctus* en 1724, datation plus complexe des autres parties).

Création : *Credo* probablement exécuté pour la consécration de l'École Saint-Thomas de Leipzig, le 5 juin 1732.

Kyrie et *Gloria (Missa)* créés le 21 avril 1733 à l'occasion des vœux de fidélité du nouveau prince Électeur de Saxe, Auguste III. *Sanctus* exécuté dans les églises principales de Leipzig dès Noël 1724. Exécution intégrale en 1859.

Édition : *Missa* en 1833, par Nägeli ; la suite en 1845, par Nägeli et Nikolaus Simrock (Bonn).

Durée : environ 2h25.

Johann Sebastian Bach

Messe en si mineur

Kyrie

Kyrie eleison.
Christe eleison.
Kyrie eleison.

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

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 cœlestis,
Deus Pater omnipotens.
Domine Fili unigenite
Jesu Christe Altissime
Domine Deus, Agnus Dei,
Filius Patris.
Qui tollis peccata mundi,
miserere nobis.
Qui tollis peccata mundi,
suscipe deprecationem nostram.
Qui sedes ad dexteram Patris
miserere nobis.
Quoniam tu solus Sanctus,
tu solus Dominus,
tu solus Altissimus,
Jesu Christe.
Cum Sancto Spiritu
in gloria Dei Patris.
Amen.

Gloire à Dieu au plus haut des cieux,
et paix sur la terre aux hommes
de bonne volonté.
Nous Vous louons,
nous Vous bénissons,
nous Vous adorons,
nous Vous glorifions.
Nous Vous rendons grâce
pour Votre gloire immense.
Seigneur Dieu, Roi des cieux,
Dieu Père tout-puissant !
Seigneur, Fils unique de Dieu,
Jésus-Christ, Très-Haut !
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 cœli et terræ
visibilem omnium et invisibilem.
Et in unum Dominum Jesum Christum,
Filiū Dei unigenitum
et ex Patre natum
ante omnia sæcula.
Deum de Deo, lumen de lumine,
Deum verum de Deo vero,
genitum, non factum
consubstantialem Patri,
per quem omnia facta sunt.
Qui propter nos homines
et propter nostram salutem
descendit de cœlis.
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 cœlum,
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 vivificantem,
qui ex Patre Filioque procedit.
Qui cum Patre et Filio
simul adoratur et conglorificatur,
qui locutus est per Prophetas.
Et unam sanctam catholicam
et apostolicam Ecclesiam.
Confiteor unum baptisma
in remissionem peccatorum.
Et expecto resurrectionem mortuorum
et vitam venturi sæculi.
Amen.

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 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

Sanctus, sanctus, sanctus
Dominus Deus Sabaoth.
Pleni sunt caeli et terra gloria ejus.

Osanna in excelsis.
Benedictus qui venit
in nomine Domini.
Osanna in excelsis.

Agnus Dei

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

Saint, saint, saint
est le Seigneur, Dieu des armées.
Les cieux et la terre sont remplis de sa gloire.

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

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

Midori Seiler

Née d'une pianiste japonaise et d'un pianiste bavarois, Midori Seiler a grandi à Salzbourg. Elle a effectué ses études musicales à Salzbourg, Bâle, Londres et Berlin. Elle a eu pour professeurs Helmut Zehetmair, Sandor Végh, Adelina Oprean, David Takeno, Eberhard Feltz et Stephan Mai. Depuis l'année 2000, Midori Seiler est violon solo de l'Akademie für Alte Musik Berlin et d'Anima Eterna. Elle a également été violon solo invité de l'Orchestra of the Age of Enlightenment et de la Deutsche Kammerphilharmonie de Brême. En tant que soliste, Midori Seiler a interprété les concertos de Bach, Vivaldi, Telemann, Mendelssohn, Mozart, Haydn et Beethoven en Europe, en Amérique du sud, en Asie et aux États-Unis. Parmi ses enregistrements qu'elle a réalisés, et dont nombre ont été primés, figurent les concertos de Mozart, le concerto disparu BWV 1052 de Bach dans une version établie par ses soins, et *Shéhérazade* de Rimski-Korsakov. Avec le pianiste et spécialiste d'instruments à clavier Jos van Immerseel, elle a gravé les sonates pour violon de Mozart et les sonatines de Schubert. Leur intégrale des sonates de Beethoven est parue en mai 2012. Son enregistrement des partitas pour violon seul de Bach, paru début 2011 chez Berlin Classics, a été salué par la presse. Son interprétation des *Quatre Saisons* de Vivaldi dont elle tient la partie de violon solo, avec l'Akademie für Alte Musik Berlin et le concours du chorégraphe et metteur en scène

Juan Kruz Diaz de Garaio Esnaola, a fait sensation. Elle est disponible chez Harmonia Mundi France en CD et DVD. Midori Seiler a eu l'occasion de donner des master-classes à Bruges, Anvers, Chemnitz et au Conservatoire Royal de La Haye pour l'interprétation du répertoire du XIX^e siècle. Depuis 2010, elle est professeur de violon et d'alto baroque à la Franz-Liszt-Hochschule für Musik de Weimar.

Blandine Rannou

Après avoir obtenu des premiers prix de clavecin, basse continue et musique de chambre au Conservatoire de Paris (CNSMDP), Blandine Rannou poursuit ses études au Sweelinck Conservatorium d'Amsterdam auprès de Bob van Asperen. Première lauréate en 1992 du Concours International de Clavecin de Bruges, elle a été pendant plus de dix ans la claveciniste de l'ensemble Il Seminario Musicale (Gérard Lesne), avec lequel elle a réalisé un très grand nombre de concerts et d'enregistrements. Elle se produit dans les plus grands festivals, en France et à l'étranger, et a été nommée dans la catégorie « Révélation soliste instrumental » aux Victoires de la Musique Classique 2003. Chez Zig-Zag Territoires, maison de disques avec laquelle elle collabore depuis plus de dix ans, elle a gravé l'intégrale de l'œuvre pour clavecin de Rameau, les suites françaises, les suites anglaises, les toccatas, les sonates pour violon et clavecin concertant (avec Florence Malgoire) et les sonates pour viole de gambe et clavecin concertant (avec Guido

Balestracci) de Johann Sebastian Bach, ainsi que *L'Art de toucher le clavecin* de Couperin ou encore des pièces de Forqueray. L'année 2011 signe son retour à Johann Sebastian Bach avec l'enregistrement des *Variations Goldberg*, puis, en 2012, des partitas pour clavecin. Ces enregistrements sont unanimement salués par la critique. Blandine Rannou participe régulièrement en tant que professeur invité à de nombreux stages ou académies, en particulier au Festival de Sablé-sur-Sarthe, à l'abbaye de Royaumont, à l'Académie de Rougemont en Suisse, à l'Université Mac Gill de Montréal, à l'Université de Belgrade, au Conservatoire de Paris (CNSMDP) ou au Conservatoire de Versailles. En 2012, elle crée La Belle Aventure, ensemble instrumental avec lequel elle explore la musique française du XVII^e siècle.

Kati Debretzeni

Née en Transylvanie, Kati Debretzeni a étudié le violon avec Ora Shiran en Israël et le violon baroque avec Catherine Mackintosh et Walter Reiter au Royal College of Music de Londres. Depuis 2000, elle est violon solo de The English Baroque Soloists sous la direction de John Eliot Gardiner. En 2008, elle est également devenue l'un des violons solos de l'Orchestra of the Age of Enlightenment, à la tête duquel elle s'est produite en Europe et aux États-Unis sous la direction de chefs comme Iván Fischer, Roger Norrington, Robin Ticciati ou Marin Alsop, entre autres. Kati Debretzeni a gravé de nombreux disques de

musique de chambre avec les ensembles Florilegium et Ricordo, ou le Trio Goya. Sa dernière parution est consacrée aux *Quatre Saisons* de Vivaldi. Elle est soliste sur deux versions des *Concertos brandebourgeois* de Bach, l'une avec l'European Brandenburg Ensemble et Trevor Pinnock (Gramophone Award 2008), l'autre avec The English Baroque Soloists (2009). Elle a dirigé de nombreux ensembles en Israël, en Pologne, en Norvège, au Canada et au Royaume-Uni, et enseigne le violon baroque au Conservatoire Royal de La Haye.

Maya Homburger

Maya Homburger est née et a étudié à Zurich, en Suisse. En 1986, elle s'installe en Angleterre pour se produire au sein de The English Baroque Soloists de John Eliot Gardiner, ainsi qu'avec d'autres formations sur instruments d'époque. Maya Homburger s'est attaché à développer une approche personnelle du violon baroque et s'est impliquée dans des projets de musique improvisée et de création. Elle a également monté son propre label, MAYA Recordings. L'idée d'interpréter des pièces baroques à côté de musique improvisée et de pièces nouvelles est au cœur du duo qu'elle forme avec le compositeur et contrebassiste Barry Guy. Ensemble, les musiciens ont donné des concerts dans le cadre de nombreux festivals de jazz, de musique contemporaine et de musique baroque en Europe et au Canada. Après avoir vécu en Irlande durant neuf ans, actifs à la fois dans le

domaine de la musique baroque et dans celui de la musique contemporaine, les musiciens se sont installés en Suisse en 2006. Dans le domaine de la création, les œuvres à leur répertoire comprennent les compositions de Barry Guy *Celebration*, *Inachis*, *Aglais* et *Lysandra* pour violon solo, *Ceremony* pour violon et bande, *Bubbles* pour violon et clavecin, ainsi que des pièces pour violon baroque et contrebasse de Buxton Orr, Roger Marsh, Benjamin Dwyer, Garrett Sholdice, Benedict Schlepper-Connolly et Simon O'Connor. Les enregistrements de Maya Homburger comprennent *Ceremony* (en duo avec Barry Guy, ECM), *Dakryon* (en duo avec Barry Guy, Maya Recordings), des œuvres pour violon seul de Bach et Barry Guy (Maya Recordings) ainsi que *Folio* (ECM), où elle est soliste aux côtés de l'Orchestre de Chambre de Munich.

Sir John Eliot Gardiner

L'un des chefs les plus polyvalents de notre temps, Sir John Eliot Gardiner se produit régulièrement à la tête de formations comme le London Symphony Orchestra, l'Orchestre du Concertgebouw d'Amsterdam, l'Orchestre de la Radio Bavaroise et l'Orchestre Philharmonique Tchèque. Autrefois directeur artistique de l'Opéra de Lyon et chef fondateur de son orchestre, le centre de ses activités à l'opéra s'est déplacé à Paris, d'abord au Théâtre du Châtelet avec *Orphée* et *Alceste* de Gluck, *Oberon* de Weber, *Falstaff* de Verdi et *Les Troyens* de Berlioz (2003), puis à l'Opéra-Comique où il a dirigé de nouvelles

productions de *L'Étoile* de Chabrier, *Carmen* de Bizet, *Pelléas et Mélisande* de Debussy et *Le Freyschütz* de Weber/Berlioz. Considéré comme un acteur majeur du renouveau de la musique ancienne de ces quatre dernières décennies, il est le fondateur et le directeur artistique de The English Baroque Soloists, de l'Orchestre Révolutionnaire et Romantique et de The Monteverdi Choir, avec lesquels il a entrepris de nombreuses grandes tournées, dont le Pèlerinage Bach. En 2013, ils fêtent Bach lors d'un Marathon Bach au Royal Albert Hall de Londres et à la Cité de la musique/Salle Pleyel. Récemment, ils ont joué la *Missa solemnis* de Beethoven lors d'une tournée internationale qui les a menés entre autres à Carnegie Hall, au Palais des Arts de Budapest et au Konzerthaus de Vienne. Avec plus de 250 références inscrites au catalogue des plus grandes maisons de disques européennes, la discographie de Sir John Eliot Gardiner témoigne de l'ampleur de son répertoire. Nombre de ses disques ont reçu des récompenses internationales – ainsi, l'enregistrement live de l'intégrale des cantates sacrées de Bach a récemment reçu un prix spécial de *Gramophone*. John Eliot Gardiner a reçu de nombreuses distinctions internationales, ainsi que des doctorats *honoris causa* l'Université de Lyon, du Conservatoire de Musique de Nouvelle-Angleterre et de l'Université de Crémone. En 1992, il est devenu membre honoraire du King's College et de la Royal Academy of Music de Londres ; en 2007/2008, enseignant invité de Peterhouse,

Cambridge. Il a été fait Commandeur de l'ordre de l'Empire britannique en 1990 et Chevalier à l'occasion de l'anniversaire de la reine Elizabeth II en 1998. En avril 2008, Sir John Eliot Gardiner a reçu le prestigieux Prix Bach décerné par la Royal Academy of Music et la Kohn Foundation. En France, il a été nommé commandeur dans l'ordre des Arts et des Lettres en 1996 et chevalier de la Légion d'Honneur en 2010.

The English Baroque Soloists

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. Leurs enregistrements récents sur le label Soli Deo Gloria ont été chaleureusement accueillis – notamment les parutions des *Concertos brandebourgeois* de Bach et des *Symphonies n° 39 et 41* de Mozart. 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, les formations ont collaboré sur des enregistrements et des tournées de concerts consacrés aux motets (2011) et aux cantates de l'Ascension (2012) de Bach. Parmi leurs engagements récents, mentionnons l'ouverture du Festival de Salzbourg avec *La Création* de Haydn. Ses engagements à venir cette année comprennent le Marathon Bach au Royal Albert Hall de Londres et à la Cité de la musique/Salle Pleyel, suivi d'une série de concerts Bach (*Passion selon saint Jean, Messe en si, Oratorio de Pâques* et *Oratorio de l'Ascension*, entre autres) à Lucerne, Barcelone, Cologne, Paris, Aldeburgh, Brunswick et Versailles. Au printemps, ils seront de retour à Salzbourg avec *Alexander's Feast* de Haendel (arrangement Mozart).

Violons

Kati Debretzeni
Sarah Bealby-Wright
Iona Davies
Madeleine Easton
Maya Homburger
Catherine Martin
Roy Mowatt
Jean Paterson
Stephen Pedder
Anne Schumann
Henrietta Wayne
Hakan Wikstrom
Hildburg Williams

Altos

Annette Isserlis
Lisa Cochrane
Aliye Cornish
Maria Ramirez

Violoncelles

Piroska Baranyay
Ruth Alford
Catherine Rimer

Contrebasse

Valerie Botwright
Cecelia Bruggemeyer

Flûtes

Rachel Beckett
Christine Garratt

Hautbois

Michael Niesemann
Josep Domenech
Rachel Chaplin

Bassons

Jane Gower
Gyorgyi Farkas

Cor

Anneke Scott

Trompettes

Neil Brough
Paul Sharp
Robert Vanryne

Timbales

Robert Kendall

Orgue

James Johnstone
Howard Moody

Clavecín

James Johnstone

The Monteverdi Choir

Fondé en 1964, The Monteverdi Choir est renommé pour son engagement et sa virtuosité. Au long de son existence, il a été célébré pour son habileté à passer d'un compositeur, d'une langue et d'une écriture à l'autre avec une parfaite adéquation stylistique. 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. Depuis 2007, d'apprentis choristes apportent au chœur une nouvelle et stimulante dimension. The Monteverdi Choir 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 plus de 60 églises européennes pour commémorer le 250^e anniversaire de la mort du compositeur. Cette tournée a été enregistrée par le label de Sir John Eliot Gardiner, Soli Deo Gloria. Le chœur a plus de 100 enregistrements à son actif et a remporté de nombreux prix. Il se produit également régulièrement à l'opéra, notamment au cours d'une résidence de cinq ans à l'Opéra-Comique, à l'occasion de laquelle ils ont chanté dans *Le Freyschütz* de Weber/Berlioz, *L'Étoile* de Chabrier et *Carmen* de Bizet. En 2012, le chœur

a pris part à de nombreux projets dans un répertoire varié. Au printemps, il a chanté en tournée et enregistré de la musique anglaise de la Renaissance a capella, ainsi que les cantates de l'Ascension de Bach aux côtés de The English Baroque Soloists (à paraître cette année). Plus récemment, il s'est associé à l'Orchestre Révolutionnaire et Romantique pour des concerts dédiés à la *Missa solemnis* de Beethoven. La saison 2012/2013 a également été l'occasion de nouvelles collaborations, toujours sous la direction de Sir John Eliot Gardiner : avec l'Orchestre National de France et le Chœur de Radio France dans la *Grande Messe des Morts* de Berlioz, et avec le Mahler Chamber Orchestra et l'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig dans *Manfred* de Schumann. Ses engagements à venir cette année comprennent le Marathon Bach au Royal Albert Hall de Londres et à la Cité de la musique/Salle Pleyel, suivi d'une série de concerts Bach (*Passion selon saint Jean*, *Messe en si*, *Oratorio de Pâques* et *Oratorio de l'Ascension*, entre autres) à Lucerne, Barcelone, Cologne, Paris, Aldeburgh, Brunswick et Versailles. Le chœur poursuit également sa collaboration avec le London Symphony Orchestra (*Cédipux Rex* de Stravinski). Il achève sa saison avec *Alexander's Feast* de Haendel (arrangement Mozart) au Festival de Salzbourg.

Sopranos

Esther Brazil
Zoe Brown
Susanna Fairbairn
Ellen Giaccone
Alison Hill
Katy Hill
Emilia Hughes
Gwendolen Martin
Hannah Morrison
Lucy Page
Katie Thomas
Emma Walshe

Altos

Meg Bragle
Heather Cairncross
Jeremy Kenyon
Rory McCleery
Raffaele Pe
Richard Roberts
Kate Symonds Joy
Matthew Venner

Ténors

Andrew Busher
Peter Davoren
Graham Neal
Nick Pritchard
Nicholas Robertson
Oliver-John Ruthven
Gareth Treseder

Basses

Tom Appleton
Alex Ashworth
Christopher Borrett
Sam Evans
Rupert Reid
David Shipley
Lawrence Wallington

**Les Amis de la Cité de la musique
et de la Salle Pleyel**



DEVENEZ MÉCÈNES DE LA VIE MUSICALE !

L'Association est soucieuse de soutenir les actions favorisant l'accès à la musique à de nouveaux publics et, notamment, à des activités pédagogiques consacrées au développement de la vie musicale.

Les Amis de la Cité de la Musique/Salle Pleyel bénéficient d'avantages exclusifs pour assister dans les meilleures conditions aux concerts dans deux cadres culturels prestigieux.

CONTACTS

Patricia Barbizet, Présidente

Marie-Amélie Dupont, Responsable

252, rue du faubourg Saint-Honoré 75008 Paris

ma.dupont@amisdelasallepleyel.com

Tél. : 01 53 38 38 31 | Fax : 01 53 38 38 01

