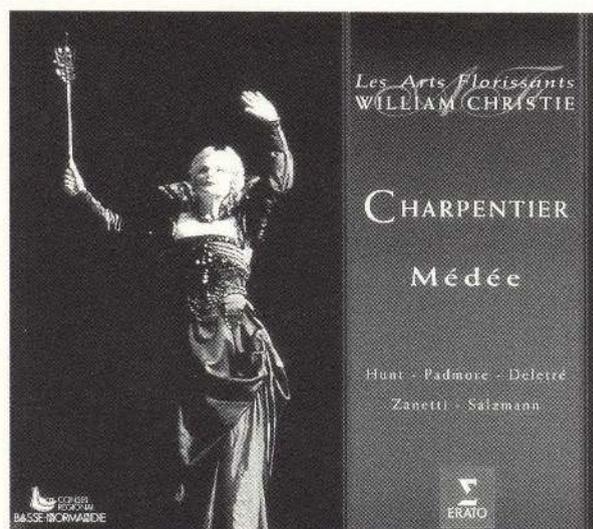
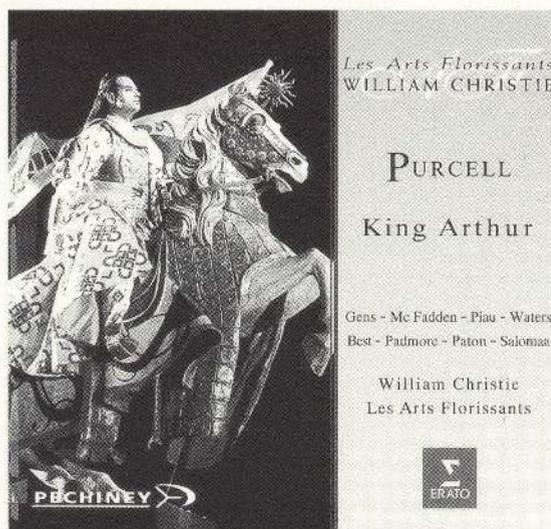


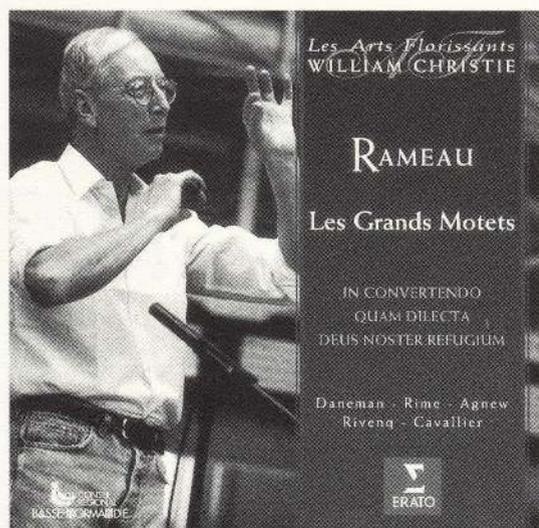
LUDWIG VAN BEETHOVEN

MISSA SOLEMNIS

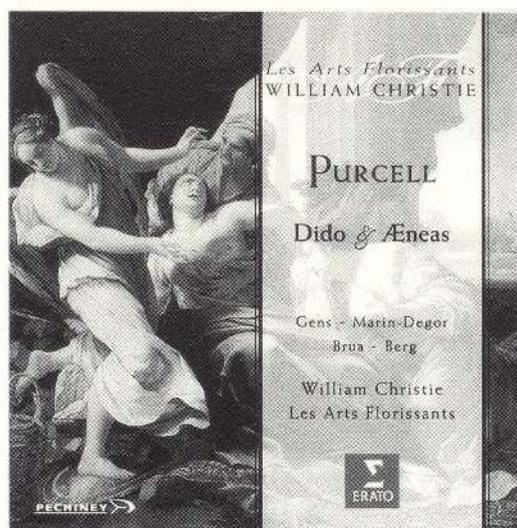
Les Arts Florissants WILLIAM CHRISTIE



Choc du Monde de la Musique - 10 de Répertoire



Choc du Monde de la Musique,
10 de Répertoire, *ffff* de Télérama



10 de Répertoire



LA MUSIQUE EST NOTRE NATURE

WILLIAM CHRISTIE ET LES ARTS FLORISSANTS ENREGISTRENT EN EXCLUSIVITÉ POUR ERATO

LUDWIG VAN BEETHOVEN

(1770 - 1827)

Missa Solemnis en ré Majeur Opus 123



DISTRIBUTION

Soprano : Susan Bullock

Mezzo-soprano : Susan Bickley

Ténor : Mark Padmore

Basse : Thierry Félix

Violon solo : Hiro Kurosaki



JUIN/JUILLET 1995

CAEN	Abbaye aux Hommes	le 9 juin à 20h30
CAEN	Abbaye aux Dames	le 10 juin à 20h30
RENNES	Théâtre National de Bretagne	le 12 juin à 20 h30
VIENNE	Musikverein	le 14 juin à 19h30
PARIS	Théâtre du Châtelet	le 16 juin à 20h00
BEAUNE	Basilique	le 1 ^{er} juillet à 21h00
AIX-EN-PROVENCE	Cathédrale Saint-Sauveur	le 15 juillet à 21h30

Avec la participation du Ministère de la Culture, de la ville de Caen,
du Conseil Régional de Basse-Normandie et de **PECHINEY**

CHŒUR

Soprano : Solange Añorga
Bettina Arias
Carole Chabry
Caroline Chassany
Isobel Collyer
Patricia Forbes
Ulrika Görig
Tania Marie Livingstone
Anne Mopin
Rebecca Ockenden
Anne Pichard
Sylviane Pitour
Sheila Van Rheenen
Jeannette Wilson

Alto : Dominique Favat
Katalin Károlyi
Rachel Lambert
Brigitte Le Baron
Ariane Prussner
Violaine Lucas
Sandra Raoulx

Ténor : Bruno-Karl Boës
Richard Duguay
Christophe Le Paludier
Jean-Marie Puissant
Jean-Yves Ravoux
Bruno Renhold
Deryck Huw Webb

Basse : François Bazola
Bertrand Bontoux
Laurent Collobert
Renaud Delaigue
Jean-François Gay
Paul Keohone
David Le Monnier
Christophe Olive
Philippe Roche

Assistant musical chargé du chœur : François Bazola

Répétiteur latin : Ernst Hoetzl

ORCHESTRE

Violon I : Hiro Kurosaki
Barbara Klebel
Guya Martinini
Valérie Mascia
Peter Matzka
Martha Moore
Susanne Scholz
Peter Van Boxelaere
Ruth Weber
George Willms

Violon II : Myriam Gevers
Bernadette Charbonnier
Roberto Crisafulli
Dario Luisi
Udbhava Wilson Meyer
Andrée Mitermite
Michèle Sauvé

Alto : Galina Zinchenko
Laurence Duval
Simon Heyerick
Marcial Moreiras
Michel Renard
Anne Weber

Violoncelle : David Simpson
Richard Lester
Elena Andreyev
Paul Carlioz
Damien Launay
Stephan Schrader
Alix Verzier

Contrebasse : Michael Willens
Michael Greenberg
David Sinclair

Flûte traversière : Charles Zebley
Serge Saïtta

Hautbois : Michel Henry
Christian Moreaux

Clarinette : Lisa Klevit-Ziegler
Lorenzo Coppola

Basson : Jane Gower
Philippe Miqueu

Contrebasson : Claude Wassmer

Cor : Luc Bergé
Denis Maton
Crispin Ward
Simon Growcott

Trompette : Per Olov Lindeke
Gilles Rapin

Trombone : Richard Lister
Matthias Sprinz
Claudia Schäfer

Timbales : Marie-Ange Petit

Orgue : Neil Beardmore

Direction : William Christie

MISSA SOLEMNIS

Tout le monde connaît, ou croit connaître, la *Missa Solemnis*. Elle n'en reste pas moins une œuvre déconcertante, rarement donnée au concert, jamais utilisée à l'église. À dire vrai, l'accès en est difficile et abrupt, l'écoute plus admirable qu'aimable.

La grandeur de l'œuvre contraste avec l'apparent manque d'intérêt pour la musique d'église que manifeste Beethoven. *Christus am Ölberge*, un oratorio qui peut difficilement passer pour un chef-d'œuvre et une messe en ut majeur qui n'a jamais connu le succès, vide apparent qui donne à la *Missa Solemnis* un relief particulier.

Il n'est toutefois pas inintéressant de s'arrêter un instant à la *Messe en ut majeur*. Composée en 1807 pour Nicolas II Esterhazy, volontairement placée par Beethoven sous l'égide "*des inimitables chefs-d'œuvre du grand Haydn*", l'œuvre a été mal accueillie par le prince ; et ne s'est jamais relevée qu'à moitié de cette condamnation. Les raisons de cet échec sont faciles à saisir : décidé à faire grand et nouveau, Beethoven n'est pas allé jusqu'au bout de son propos et a hésité entre "l'usage viennois" et sa propre conception symphonique. D'un côté une répartition en "numéros" indépendants, de l'autre une volonté d'unité symphonique dont témoigne, entre autres, la reprise du thème du *Kyrie Eleison* pour le *Dona nobis pacem*, de façon à lier le premier et le dernier des éléments chantés de la messe. Cette hésitation engendre un équilibre incertain dont on comprend qu'il ait dérangé des auditeurs non avertis.

Le Beethoven de la *Missa Solemnis* n'a pas modifié ses ambitions mais il est plus maître de son propos. Dans la messe qu'il nous offre, il conserve la structure du "baroque viennois", mais il utilise une technique d'écriture entièrement personnelle, ce qui lui permet d'inscrire l'œuvre dans une problématique spirituelle différente. La démarche n'est pas aisée ; elle aboutit en fait à une création à qui sa durée et ses dimensions interdisent tout usage liturgique.

Destinée à orner les cérémonies d'intronisation comme archevêque d'Olmütz de l'élève princier de Beethoven, le cardinal archiduc Rodolphe de Habsbourg, la *Missa Solemnis* a été commencée dès mars 1819. De fait, son élaboration sera fort longue ; l'Archiduc sera depuis longtemps en possession de sa chaire archiépiscopale, lorsque le musicien lui remettra enfin, le 19 mars 1823, une copie complète de sa composition. Il faudra encore attendre un an avant que l'œuvre soit présentée au public, le 7 avril 1824 à Saint-Pétersbourg. Un mois plus tard, on l'entendra en concert à Vienne, dans une version partielle et "germanisée", en même temps que la 9^e symphonie, dont ce sera également la première audition.

L'ampleur de l'œuvre, le cachet personnel que lui imprime Beethoven masquent une donnée essentielle. Malgré ses proportions démesurées, la *Missa Solemnis* reste fidèle dans ses grandes lignes à la rhétorique architecturale de la grand-messe baroque suivant l'usage viennois, telle que l'ont pratiquée Haydn et Mozart. Ainsi en est-il de la division ternaire que l'usage, et souvent les textes eux-mêmes, ont imposée aux grandes prières de l'ordinaire. Ainsi en est-il aussi de l'usage de la fugue comme moyen de donner à un mouvement une conclusion particulièrement solennelle. Ainsi en est-il enfin du pont instrumental qui unit, par delà la solennité de la consécration des espèces, les deux textes du *Sanctus*.

Cette fidélité à une architecture traditionnelle a son importance. On s'est en effet souvent interrogé sur la nature des sentiments religieux de Beethoven, certaines lectures de la *Missa Solemnis* devenant presque des explorations analytiques de la partition ; l'on a voulu voir dans telle ou telle formule musicale, dans l'opposition entre la voix des basses et celle des sopranos, dans telle véhémence orchestrale, l'indication d'une acceptation ou d'un refus, d'une adhésion ou d'une révolte. C'est aller, me semble-t-il, un peu vite en besogne.

Beethoven est fort explicite sur le but qu'il assigne à sa *Missa Solemnis*. Pour lui, sa vocation est de provoquer un effet religieux bien défini. "*Mon but capital en composant cette Grand-Messe, était de susciter et d'installer en permanence des sentiments religieux aussi bien chez les chanteurs que chez les auditeurs*". La déclaration parle de sentiments à faire partager ; elle ne se préoccupe nullement de formulations dogmatiques, pas plus d'ailleurs qu'elle ne laisse de place à un éventuel esprit de doute. Si Beethoven emploie la grammaire de la musique d'église de ses prédécesseurs, c'est qu'il n'en connaît ni n'en cherche pas d'autre. Né catholique, il ne ressent pas le besoin de se poser certaines questions. Vertu ou habitude, il s'inscrit dans une société dont il partage, presque inconsciemment, les croyances.

Ce qui ne l'empêche nullement d'avoir son propre tempérament, de connaître la tempête, de chercher sa lumière, de se révolter contre l'incompréhensible. Mais, pour lui, ces questions ne relèvent pas de la connaissance dogmatique. Elles sont, à proprement parler, vitales. Il le précise lui-même en marge de sa partition "*Von Herzen, möge es wieder zu Herzen gehen*" (*Venu du cœur, que ceci retourne au cœur*). Le sentiment est en jeu bien plus que l'intelligence.

On comprend mieux alors le paradoxe de cette *Missa Solemnis*, conservatrice dans son architecture d'ensemble, novatrice dans son expression. L'auteur y tient un discours double. Pour ce qui est du service de la messe, il parle un langage d'enfant de chœur, celui de sa famille et de son enfance. Pour dire l'essentiel, la solitude et la faiblesse de l'homme, son étonnement (au sens le plus fort du terme) devant la Toute-Puissance, sa prière enfin, il lui faut inventer des formes nouvelles.

Beethoven évoque un drame ; d'un côté, il constate l'insignifiance de l'Homme, et de l'autre il exalte l'incompréhensible gloire de Dieu. Le contraste des idées est trop violent, les images qu'il fait naître trop brutales et trop douloureuses ; le musicien ne peut se contenter d'un langage quotidien. Il lui faut des moyens à la taille de cette confrontation métaphysique. D'où l'importance des masses instrumentales et vocales mises en jeu et ce travail de la matière sonore par grands blocs mal polis qui se refusent au découpage par "numéros", d'où cette prédominance dans le chœur des voix hautes et tendues à l'extrême, ce fortissimo du chant et ces harmonies souvent brutales et instables.

Le travail de Beethoven appelle ainsi une comparaison ; il agit comme s'il était à la fois architecte et entrepreneur. D'un côté, il offre un équilibre classique même lorsqu'il étend démesurément les dimensions de son édifice ; de l'autre, il fait usage d'un matériau inhabituel, qui lui est propre et qui, aujourd'hui encore, nous surprend. Écouter la *Missa Solemnis* nous oblige à passer sans cesse d'un mode de lecture à l'autre. À chaque instant se révèle, au cœur d'une architecture traditionnelle, un procédé inusuel ou une invention qui s'opposent à cette tradition même. Passant en revue les cinq grandes prières qui composent l'ordinaire de la messe, nous serons sans cesse confrontés à cette particularité d'un langage ordonné selon deux principes différents.

Le *Kyrie* nous réserve peu de surprises dans la mesure où il reste fidèle à l'habituel schéma

trinitaire ; dès la première invocation, Beethoven oppose les appels du chœur et la réponse des solistes, pour clore sur l'unisson du chœur. Répétée à chacun des trois appels, la construction se retrouve à l'intérieur de ceux-ci, rappelant une liturgie qui fait alterner la voix du peuple chrétien et celle du célébrant.

La structure ternaire, qui domine également le *Gloria in excelsis*, est plus complexe, dans la mesure où elle ordonne à la fois la répartition du texte, la succession des tempi et la présentation de certains versets. L'alternance logique du chant de la gloire, *Gloria* proprement dit et *Quoniam tu solus sanctus*, et de l'appel à la pitié, *Qui tollis peccata*, se traduit par une succession contrastée des tempi ; à l'allegro initial succède, sur le *Qui tollis*, un larghetto de contemplation douloureuse avant de revenir, pour la séquence finale, à un allegro dont on nous précise qu'il doit être majestueux et bien marqué.

Découpage traditionnel très simple auquel Beethoven ajoute toutefois une innovation qui prouve sa familiarité avec les procédures de la rhétorique baroque. Comme il l'avait déjà fait dans la *Messe en Ut*, il oppose, au sein d'une structure triangulaire, la piété contemplative d'un *Adoramus* pianissimo, murmuré et comme écrasé, et les éclats fortissimo de la gloire du *Laudamus* et du *Glorificamus*.

C'est dans le même esprit qu'il règle le jeu alterné des solistes et des exclamations chorales à l'intérieur du *Gratias agimus tibi*. Une progression conduit de l'attaque initiale, confiée au ténor solo, à l'entrée progressive des quatre solistes, pour atteindre enfin la plénitude qu'assure la reprise du motif par l'ensemble du chœur.

Le *Gloria* se termine sur une grande fugue qui le couronne d'une façon conforme à l'usage ancien ; nous reviendrons sur la fonction que Beethoven attribue à ces grandes codas terminales qui marquent quatre sur cinq des mouvements de sa messe. Signalons dès maintenant qu'ici, il ajoute en quelque sorte une sous-coda à cette coda même en reprenant in fine l'énoncé du *Gloria in excelsis* initial.

La division du *Credo* en trois parties est une tradition fort ancienne. Elle permet au musicien de faire, à sa façon, œuvre de théologien en marquant deux ordres d'urgence dans l'énoncé de la croyance chrétienne. D'une part ce qui relève du domaine de la spéculation théologique, d'autre part, avec *Incarnatus est*, ce qui appartient au domaine de l'histoire humaine. *Sub Pontio Pilato*, une coupure s'est faite dans le déroulement de l'Éternité ; s'étant fait homme, Dieu est entré dans le temps des hommes et il y a souffert. Le plus souvent, pour dire ce mystère, les musiciens catholiques font appel à une monodie qui fait apparaître la moindre inflexion du texte, réservant le langage plus complexe de la polyphonie à l'énoncé des vérités plus abstraites.

Beethoven reste dans sa *Missa Solemnis* parfaitement fidèle à cette tradition. Alors qu'ailleurs il confie au chœur l'énoncé premier de la Vérité telle que l'affirme le *Credo*, il donne aux seuls solistes le départ de *Et incarnatus est*. Planant sur cette répétition sereine de l'Évidence, on peut entendre, enchassé dans l'orchestre, le chant d'une flûte soliste ; elle apparaît comme un rappel du vol de la colombe, figure de l'Esprit que les peintres primitifs placent en forme de bénédiction au-dessus de la scène familière de l'Annonciation.

Le chœur n'intervient dans le récit du *Crucifixus* qu'avec le *pro nobis*, avant de prendre seul en charge la référence d'historien qu'est le *Sub Pontio Pilato*. Dans ce passage particulièrement solennel, la combinaison des voix solistes et collective semble marquer la volonté de présenter deux niveaux dans un récit où sont concernés chaque homme en

particulier et l'Humanité toute entière ; l'un et l'autre sont acteurs et témoins ; l'un et l'autre portent la responsabilité du crime commis ; l'un et l'autre sont les bénéficiaires du sacrifice.

L'épisode central se termine par le miracle souverain qui s'accomplit dans la nuit du tombeau. Pas de témoin individuels. Il faut attendre le matin de Pâques et la solennité allègre du chœur proclamant un *Resurrexit* de triomphe que prolonge la grande montée de *l'Et ascendit*.

Deux parties symétriques encadrent ce récit de l'aventure humaine du Christ. Le chœur y joue un rôle prépondérant, à juste titre puisqu'il s'agit de traiter d'un ensemble de vérités universelles qui concernent également tous les chrétiens.

Dès les premières mesures du *Credo*, Beethoven affirme sa conception d'une foi qui réside plus sur un engagement volontaire du croyant que sur une certitude de l'esprit. L'alternance des voix à l'intérieur du chœur figure assez bien un débat, comme un jeu de questions et de réponses, que ponctue l'affirmation réitérée d'un *Credo* inébranlable. Au moment où une certaine discussion s'établit autour de la réalité théologique présentée, il devient nécessaire de réaffirmer avec solennité le côté volontariste de la foi.

Dans la troisième partie, on retrouve, de façon plus insistante encore, cette répétition du mot *Credo* qui est ici étranger à la rigueur du texte. C'est qu'il s'agit de l'énoncé des mécanismes qui perpétuent la présence du Christ parmi nous et dans notre temps historique après qu'il soit rentré dans son éternité. S'ils précisent les données nécessaires pour assurer la vie présente et future des chrétiens, ces articles de foi ne bénéficient tout de même pas de la même autorité suprême que ceux qui ont été énoncés jusqu'à maintenant. Il s'agit de l'homme créé plus que de son Créateur. La structure du discours de Beethoven met systématiquement l'accent plus fortement sur le fait de croire que sur la définition précise des éléments de cette croyance ; d'où cette répétition de l'affirmation fondamentale et intangible, *Credo*, à chacun de ces énoncés de foi dont la valeur pourrait sembler secondaire.

La foi est donc présentée comme un acte de volonté. Ce que répète d'une certaine façon la grande fugue sur le *vitam venturi saeculi* (elle est plus longue encore que celle du *Gloria*) qui clôt le *Credo*. Ouverte Allegretto par le seul chœur, elle se prolonge Allegro con moto pour se terminer par un retour des solistes sur un tempo grave. Il s'agit d'une éternité annoncée et promise. Mais on a l'impression que le discours ne concerne pas le seul futur de l'humanité, mais tout autant l'immuabilité du système de vérité énoncé tout au long du *Credo*. La Parole durera plus longtemps que les hommes qui l'écoutent.

Beethoven découpe son *Sanctus* comme le font la plupart des musiciens catholiques depuis plus d'un siècle. Il fait suivre un *Sanctus* proprement dit, relativement court et énergique, par un intermède instrumental qui le rattache à un *Benedictus* plus étendu où dominent les voix solistes. Ce découpage simple, une sorte de pont musical, permet de prolonger le chant du *Sanctus* au-delà des prières de la consécration, moment le plus intime de la célébration eucharistique.

Il confie aux solistes le soin d'introduire le cantique de gloire entonné par les anges dans la double Apocalypse d'Isaïe et de Saint Jean. Pour sa part, le chœur servira à exprimer, de façon presque descriptive, l'accumulation des ordres célestes dont les voix se mêlent dans un geste d'adoration : *Pleni sunt coeli*. La passerelle instrumentale qui sépare et relie les deux parties du *Sanctus* trouve son origine dans les innombrables *Sonates à l'élévation* des messes baroques. Il est de bonne logique de séparer deux éléments de texte qui n'ont pas la

même affectation spirituelle, l'un tourné vers la gloire collective des cieux ouverts, l'autre vers la louange du Messie envoyé de Dieu. Solo d'orgue le plus souvent, la "sonate" prend ici la consistance d'un bref mouvement de concerto pour violon.

Il ne s'agit pas uniquement de séparer les deux chapitres du *Sanctus*. La voix du violon se prolonge. S'intégrant au chant du *Benedictus*, elle lui apporte une voix supplémentaire, qui l'apparente à une aria d'opéra. On est en présence d'un véritable concerto pour violon, voix et orchestre.

Le premier énoncé complet du *Benedictus* est confié à l'alto et à la basse chantant en duo. On peut imaginer ici, souvenir des codifications de la rhétorique baroque, un duo d'amour entre l'âme qui soupire et le Christ lui-même. Toute tension a disparu : on approche de la joie gratuite qu'apportent le renoncement et l'abandon entre les mains de Dieu. À l'évidence, Beethoven évoque une spiritualité presque franciscaine dont on l'imaginait mal capable. Le chœur rentre en jeu pour assurer un caractère quasi officiel à l'*in nomine Domini*. Il reprend ensuite la totalité du verset, instituant une alternance qui se répètera jusqu'à l'*Hosanna* final.

L'*Agnus Dei* proprement dit comporte une série de trois appels successifs énonçant la totalité du verset avec de nombreuses répétitions du *miserere nobis*. L'architecture repose sur l'interaction des solistes et du chœur. En progression, un soliste, puis deux, puis les quatre dialoguent avec le chœur qui assure finalement le plein développement de la prière. Nulle part, Beethoven n'a fait sentir avec autant de force cette "perception écrasante et écrasée de la grandeur de Dieu et de la misère de l'homme" où Tovey voyait le moteur premier de la *Missa Solemnis*.

L'*Agnus Dei* est entièrement déséquilibré par l'importance que Beethoven donne à la troisième invocation, *dona nobis pacem*, qu'il traite comme un thème indépendant et qui occupe près de dix pour cent du temps d'exécution total de la messe. Beethoven a inscrit sur le manuscrit de ce *Dona pacem* hypertrophié un "Bitte um inneren und äusseren Frieden" (prière pour la paix intérieure et extérieure). L'entrée dans cette prière pour la paix est marquée par un changement de tempo ; de l'adagio initial de l'*Agnus Dei* on passe dans un premier temps à un Allegretto vivace puis à un Allegro assai. On a ainsi un premier temps de prière aboutissant à un *Amen* que la liturgie ne justifie pas.

Sur une mélodie différente, le musicien lance un nouvel appel *Agnus Dei*. Il le fait précéder à l'orchestre d'une indication de fanfare qui, liée à ce qui va suivre, peut constituer une sorte de manifeste pacifiste. D'autant que le tempo se complète de la mention *ängstlich*, "peur" ou "angoisse" qu'expriment, en récitatif, l'alto puis le ténor, avant que ne soit repris a tempo le mouvement initial, solistes et chœur se répondant.

À l'exception du *Kyrie*, Beethoven a donné à toutes les prières de sa *Missa Solemnis* des codas aux dimensions exceptionnelles. Les fugues qui couronnent le *Gloria* et le *Credo*, l'ampleur du *Benedictus*, l'insistance inouïe sur le *Dona nobis pacem*, sont comme des façons d'unifier dans un dernier élan tous les éléments d'un mouvement et d'échapper ainsi au morcellement par numéros des grand-messes baroques, le processus d'unification étant d'ailleurs renforcé par le rappel dans ces codas de l'élément initial (texte ou thème) de la prière. Techniquement, c'est là que repose le plus gros de l'apport de nouveauté de la *Missa*.

Ceci ne doit pas occulter un autre aspect de la rupture avec la tradition, celui que constitue la place faite dans la messe à la subjectivité humaine. La volonté d'atteindre une sentimentalité religieuse n'est certes pas étrangère à Haydn ou à Mozart mais elle passe

chez eux derrière le désir de commenter de façon précise un texte donné. Chez Beethoven, ce souci passe derrière la volonté de tenir un discours “décollectivisé”, personnel et subjectif. Si le récit est le même que dans une messe baroque, les acteurs ont changé d’attitude.

C’est de ce côté qu’il faut chercher la raison du rapport nouveau que Beethoven institue entre les solistes, le chœur et un orchestre lui-même traité d’une façon neuve, de la tension imposée aux voix, particulièrement dans les registres aigus, de tout ce qui brutalise l’auditeur et frappe son imagination. On se surprend alors à penser que la violence de cette messe n’est pas innocente et qu’elle est peut-être le résultat d’une crise personnelle, Beethoven tentant de “régler” un problème et de se donner à lui-même une réponse à une question obsédante sur laquelle il est resté étonnamment silencieux tout au long de sa carrière.

Le traitement exceptionnel du *Da nobis pacem* viendrait à l’appui d’une telle hypothèse. Rien au cours des années 1820 ne justifie le discours pacifiste du musicien. Sa prière pour la paix semble concerner plus un homme troublé, en lutte contre lui-même, qu’un peuple en guerre. Lorsqu’il précise sur sa partition : “*Bitte für inneren und äusseren Frieden*”, Beethoven est spirituellement plus fidèle à la pensée chrétienne que le Haydn des messes de temps de guerre chez qui l’idée d’une paix atteinte par la victoire sur un ennemi terrestre est facilement sous-jacente.

Au contraire, tout ici parle de paix interne jusqu’à la citation du thème du *And He shall reign* du *Messie* handélien qui ne laisse aucun doute sur la nature du règne espéré. Le *Bitte* du *Dona nobis pacem* beethovenien n’est pas seulement prière de demande. Il est aussi cri d’appel, élan collectif. La clameur de la *Missa Solemnis* rejoint ici l’évocation des “millions” d’hommes de la 9^e symphonie. Le hasard ne suffit pas à expliquer certaines simultanés.

Goethe disait de l’architecture qu’elle était “une musique pétrifiée”. L’on peut aisément penser que le propos lui était inspiré par la musique de Beethoven qu’il avait beaucoup approchée. L’architecture immense de la *Missa Solemnis* semble donner couleur de paradoxe à cet aphorisme. On peut en saisir le plan mais elle n’en reste pas moins comme inachevable, sans cesse remise en chantier, prise dans le processus d’élaboration permanente et de contradictions qui est celui de l’Homme en combat contre l’infini et contre lui-même, lui-même inachevé.

Jean-François LABIE



Copyright des Verlegers. Entered at the Stationers Hall

Ausgeführt von lith. Institut von Arnz & Co in Düsseldorf

LUDWIG VAN BEETHOVEN.

Verlag von G. M. Meyer jun. (H. Litloff) in Braunschweig.

MISSA SOLEMNIS

KYRIE

Kyrie eleison.
Christe eleison.
Kyrie eleison.

KYRIE

*Seigneur, prends pitié.
O Christ, prends pitié.
Seigneur, prends pitié.*

GLORIA

Gloria in excelsis Deo.
Et in terra pax hominibus bonae voluntatis.
Laudamus te, Benedicimus te,
adoramus te, Glorificamus te.
Gratias agimus tibi propter magnam gloriam

[tuam.

Domine Deus, Rex coelestis, Pater omnipotens.
Domine Fili unigenite, Jesu Christe.
Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris.
Qui tollis peccata mundi, miserere nobis.

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.

CREDO

Credo in unum Deum,
Patrem omnipotentem,
factorem coeli et terrae,
visibilium omnium et invisibilium.
Credo in unum Dominum, Jesum Christum,
Filius Dei unigenitum.
Et ex Patre natum ante omnia saecula.
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 coelis.
Et incarnatus est de Spiritu Sancto,
ex Maria Virgine,
et homo factus est.
Crucifixus etiam pro nobis, sub Pontio Pilatio

[passus et sepultus est.

Et resurrexit tertia die
secundum scripturas.

GLORIA

*Gloire à Dieu au plus haut des cieux.
Et paix sur la terre aux hommes de bonne volonté.
Nous te louons, nous te bénissons,
nous t'adorons, nous te glorifions.
Nous te rendons grâce pour ton immense*

[gloire.

*Seigneur Dieu, Roi du ciel, le Père tout-puissant.
Seigneur Fils unique, Jésus-Christ.
Seigneur Dieu, Agneau de Dieu, le Fils du Père.
Toi qui enlèves le péché du monde, prends*

[pitié de nous.

*Reçois notre prière.
Toi qui es assis à la droite du Père,
prends pitié de nous.
Car toi seul es Saint, toi seul es Seigneur,
toi seul es le Très-Haut : Jésus-Christ.
Avec le Saint Esprit
dans la gloire de Dieu le Père. Amen.*

CREDO

*Je crois en un seul Dieu,
Le Père tout-puissant,
créateur du ciel et de la terre,
de l'univers visible et invisible.
Je crois en un Seigneur, Jésus-Christ,
le Fils unique du Christ,
né du Père avant tous les siècles.
Il est Dieu, né de Dieu, Lumière, né de la*

[lumière,

*vrai Dieu, né du vrai Dieu.
Engendré, non pas créé,
de même nature que le Père,
par qui tout a été fait.
Pour nous les hommes,
et pour notre salut,
il descendit du ciel.
Par l'Esprit Saint, il a pris chair
de la Vierge Marie,
et s'est fait homme.
Crucifié pour nous sous Ponce Pilate,
il souffrit sa passion et fut mis au tombeau.
Il ressuscita le troisième jour,
conformément aux Écritures.*

Et ascendit in coelum,
sedet ad dexteram Patris.
Et iterum venturus est cum gloria
judicare vivos et mortuos,
cujus regni non erit finis.
Credo 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.
Credo in unam sanctam catholicam et
[apostolicam Ecclesiam.
Confiteor unum baptisma in remissionem
[peccatorum.
Et expecto resurrectionem mortuorum,
et vitam venturi saeculi. Amen.

SANCTUS
Sanctus, Dominus Deus Sabaoth.
Pleni sunt coeli et terra gloria tua.
Hosanna in excelsis.

BENEDICTUS
Benedictus qui venit in nomine Domini.
Hosanna in excelsis.

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

*Et il monta au ciel ;
Il est assis à la droite du Père.
Il reviendra dans la gloire,
pour juger les vivants et les morts,
et son règne n'aura pas de fin.
Je crois en l'Esprit Saint, qui est Seigneur et
[qui donne la vie ;
Il procède du Père et du Fils ;
Avec le Père et le Fils, il reçoit même adoration
[et même gloire ;
il a parlé par les prophètes.
Je crois en l'Église, une, sainte, catholique et
[apostolique.
Je reconnais un seul baptême pour le pardon
[des péchés.
J'attends la résurrection des morts,
et la vie du monde à venir. Amen.*

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

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

AGNUS DEI
Agneau de Dieu, qui enlèves les péchés du
[monde,
prends pitié de nous.
Donne-nous la paix.

WILLIAM CHRISTIE

Né en 1944 à Buffalo, William Christie débute ses études musicales avec sa mère, puis poursuit l'étude du piano, de l'orgue et du clavecin, notamment avec Ralph Kirkpatrick qui sait l'encourager dans sa prédisposition pour la musique française. Diplômé de Harvard et de Yale, il s'installe en France en 1971 et enregistre son premier disque pour l'ORTF, en collaboration avec Geneviève Thibault de Chambure. Il continue parallèlement ses études de clavecin avec Kenneth Gilbert et David Fuller et se produit dans la plupart des grands festivals européens. De 1971 à 1975, il fait partie du Five Centuries



Photo Michel SZABO

Ensemble, groupe expérimental consacré aux musiques ancienne et contemporaine, et participe ainsi à de nombreuses créations d'œuvres de compositeurs comme L. Berio, S. Bussotti, M. Feldman, L. De Pablo.

Il rejoint l'ensemble Concerto Vocale, dirigé par René Jacobs, en 1976 ; il y tient le clavecin et l'orgue jusqu'en 1980.

C'est en 1979 qu'il fonde Les Arts Florissants, ensemble avec lequel il se consacre à la redécouverte du patrimoine musical français, italien et anglais des XVII^e et XVIII^e siècles ; la singularité de cet ensemble, qui se produit aussi bien en formation de chambre qu'avec des solistes, chœurs et orchestres, et qui défend le répertoire sacré comme le répertoire de théâtre, lui permet d'exprimer complètement ses goûts pour les musiques de cette époque et de participer au renouveau d'un art vocal baroque.

Homme de théâtre, sa passion pour la déclamation française le conduit à aborder la Tragédie Lyrique Française et il se voit rapidement confier la direction musicale de productions d'opéras avec Les Arts Florissants ; il connaît ainsi certains de ses plus beaux succès, avec la complicité des metteurs en scène Jean-Marie Villégier, Robert Carsen, Alfredo Arias, Jorge Lavelli, Adrian Noble, Pier-Luigi Pizzi, Pierre Barrat et des chorégraphes Francine Lancelot, Béatrice Massin, Ana Yepes, Shirley Wynne, Maguy Marin, François Raffinot.

En 1982, il devient le premier américain titulaire au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, et prend en charge la classe de musique ancienne ; dans ce cadre, et avec la participation d'autres institutions pédagogiques prestigieuses (Conservatoire Royal de La Haye, Guildhall School of Music and Drama de Londres, Conservatoire National Supérieur de Musique de Lyon), il prend régulièrement la responsabilité de productions d'élèves.

William Christie contribue largement à la redécouverte de l'œuvre de Marc-Antoine Charpentier en lui consacrant une part importante de la discographie des Arts Florissants, douze titres parmi lesquels les opéras *Médée* et *David & Jonathas* ainsi que les intermèdes musicaux du *Malade Imaginaire*. Jean-Philippe Rameau est également l'un des compositeurs de prédilection de William Christie : il grave l'intégrale des *Œuvres pour clavecin*, *Anacréon*, *Les Indes Galantes*, *Pygmalion*, *Nélée & Myrthis*, *Castor & Pollux* et les *Grands Motets*.

De très nombreux prix internationaux (France, Grande-Bretagne, États-Unis, Allemagne, Japon, Argentine, Hollande, Suisse...) couronnent ses enregistrements avec Les Arts Florissants, soit plus de 40 titres parus chez Harmonia Mundi. Début 1994, William Christie rejoint en exclusivité Erato/Warner Classics pour une production discographique qui comporte déjà les *Grands Motets* de Rameau, *Dido & Aeneas* et *King Arthur* de Purcell, *Médée* de Charpentier.

Sa fidélité aux Arts Florissants ne l'empêche pas de répondre occasionnellement aux invitations de grands orchestres (Paris, Lyon, Londres, Genève, Boston, San Francisco...). Au cours de l'été 1996, il dirigera *Theodora* de Handel au Festival de Glyndebourne dans une mise en scène de Peter Sellars.

Amoureux de l'"Art de vivre à la française", William Christie se passionne pour la gastronomie de son pays d'adoption et pour les jardins.

William Christie s'est vu décerner la Légion d'Honneur en janvier 1993 et vient d'obtenir la nationalité française.

Susan BULLOCK, *soprano*



Originaire du Cheshire, Susan Bullock a étudié la musique à l'Université de Londres avant d'entrer à la Royal Academy of Music pour étudier le chant. Après l'obtention remarquée du prestigieux Decca Kathleen Ferrier Award en 1984, elle a ensuite rejoint le National Opera Studio, qu'elle a quitté en 1985.

Elle est alors engagée par l'English National Opera où elle interprète aussi bien Cio Cio dans *Madame Butterfly* de Puccini, Ellen Orford dans *Peter Grimes* de Britten, Pamina dans *La Flûte Enchantée* de Mozart, ou Tatiana dans *Eugène Onéguine* de Tchaïkovsky. Elle se produit également sur d'autres scènes prestigieuses du Royaume-Uni. Elle a notamment chanté les rôles-titres des opéras de Janacek *Jenufa* et *Kata Kabanova* à

Glyndebourne, Rosalinde dans *Die Fledermaus* de Strauss pour l'Opera Northern Ireland, ainsi que Rowan dans *Little Sweep* de Britten pour la Thames Television.

Susan Bullock donne des concerts avec la plupart des grands orchestres britanniques. On peut noter ses prestations dans le *Requiem* de Verdi à Lisbonne, *Les Saisons* de Haydn à Séville, *La Résurrection* de Handel à Paris, la *Missa Solemnis* de Beethoven au Festival de Bergen ou encore *La Création* de Haydn au Festival International d'Istanbul.

Susan BICKLEY, *mezzo-soprano*



Après des études musicales à la City University de Londres, Susan Bickley se perfectionne à la Guildhall School, où elle remporte en 1981 la médaille d'or de la classe de chant.

Elle consacre le début de sa carrière à la musique contemporaine et fait partie d'ensembles comme les Park Lane Group's Young Artists ou les Swingle Singers, avec qui elle chante sous la direction de chefs comme Simon Rattle, Esa-Pekka Salonen, Zubin Mehta et Pierre Boulez. Elle interprète les œuvres de Luciano Berio dans de nombreux récitals au Royaume-Uni, aux États-Unis, en Israël, en Italie, en Allemagne et à la Scala de Milan. Toujours dans le domaine contemporain, elle travaille avec le London Sinfonietta, l'Ensemble Intercontemporain, Music Projects, Johns Harle's Berliner Band,

l'ensemble Matrix et pour le festival d'Almeida.

C'est au Maggio Musicale de Florence que Susan Bickley fait ses débuts à l'opéra avec the Early Opera Project dans *l'Orfeo* de Monteverdi, sous la direction de Roger Norrington. Elle chante également avec Opera 80 (rôle de Baba le Turc dans *The Rake's Progress* et d'Ulrika dans *A Masked Ball*).

Pour l'opéra de Glyndebourne, elle chante Kostlenicka dans *Jenufa*, Florence Pike dans *Albert Herring*, Marcellina dans *Les Noces de Figaro*, Nan dans *New Year* de Tippett de Kabanikha dans *Katya Kabanova*, rôle repris également à l'Opéra Bastille. Elle participe également au Festival de Glyndebourne et a chanté en 1993 le rôle de Donna Elvira dans *Don Giovanni*.

Avec Le Royal Opera House elle chante Feodor dans *Boris Godounov*. Elle a également chanté Octavian dans *Le Chevalier à la Rose* au festival de Hong Kong et Herodias dans *Salome* à l'opéra de San Francisco.

Susan Bickley se produit dans de nombreux récitals avec les quatuors Allegri et Brodsky, the Songmakers Almanac, le London International Opera Festival. Pour la BBC, elle a notamment enregistré des duos baroques avec Trevor Pinnock et l'English Concert. Elle travaille régulièrement avec les St Jame's Baroque Players, l'orchestre symphonique de la BBC, le Philharmonia et les London Mozart Players.

Mark PADMORE, *ténor*



Né à Londres, Mark Padmore commence son enseignement musical au Kings' College de Cambridge et obtient sa licence en 1982.

Parmi ses nombreuses apparitions scéniques, on peut retenir les rôles de Jason dans *Médée* de Charpentier (à Strasbourg, Caen, Paris, Lisbonne et New York), d'Arnalta dans *L'incoronazione di Poppea*, de l'Amour dans *Castor et Pollux* et de Vitaliano dans *Giustino* de Handel.

Il se produit en concert sous la direction de chefs comme William Christie, Philippe Herreweghe, Marc Minkowski, Nicholas McGegan, Christophe Rousset, ... dans la plupart des salles et lieux prestigieux du monde entier. Il a récemment chanté dans *King*

Arthur de Purcell avec Les Arts Florissants et William Christie.

Il effectue également de nombreux enregistrements, notamment avec les Arts Florissants (*Castor et Pollux* de Rameau, *Madrigaux* de Monteverdi, *Médée* de Charpentier, *Messiah* de Handel, *King Arthur* de Purcell), mais également avec Roger Norrington (*Fairy Queen*), Harry Christophers (*Oratorio de Noël*), Nicholas McGegan (*Giustino*).

Parmi ses projets, on peut noter le rôle d'Admète dans une nouvelle production de *l'Alceste* de Gluck.

Thierry FÉLIX, *baryton-basse*

Premier Prix à l'unanimité du Concours Reine Élisabeth de Belgique au printemps 1992, Thierry Félix, né en 1965, débute ses études musicales par le piano. Son approche du chant commence avec Yves Sotin et se poursuit avec Noëlle Courtis.

Il obtient un Premier Prix de chant et suit un perfectionnement en musique de chambre avec Mme Sylvaine Billier. Il obtient parallèlement d'autres prix et est finaliste de plusieurs concours internationaux.

À Paris, on a pu l'entendre dans *Freischütz* avec l'orchestre Symphonique Français et Laurent Petitgirard ; il est Figaro au Festival de Semur en Auxois, participe à une tournée au Japon avec deux récitals et un concert.

En 1992-93, il se produit en Allemagne, en France, à Monaco etc... Les saisons 93/94 et 94/95 sont riches en apparitions à l'opéra : *Les Contes d'Hoffmann*, *Carmen* (rôle de Zuniga) à la Bastille, *Die Frau ohne Schatten* au Théâtre du Châtelet, *Don Giovanni* (rôle de Masetto) à l'Opéra des Flandres, *Così fan Tutte* (rôle de Guglielmo).

Il donne également de nombreux récitals, notamment en Allemagne (Opéra de Francfort), en Autriche (Mozarteum de Salzburg), à Barcelone, au Canada... Il sera à Orange en 1995 dans *Rigoletto*, à St Gallen en 1996 (*Sancho Pança*) et au TMP en 1997 (*Salome*).

Thierry Félix a été nommé par la Communauté des radios francophones "soliste de l'année 1993".

Depuis 1995, son parcours est soutenu par la Fondation Parisbas.



Hiro KUROSAKI, *violon*

Né à Tokyo en 1959, Hiro Kurosaki réside en Autriche depuis l'âge de 7 ans, poursuivant tour à tour des études musicales à la Musikhochschule de Vienne dans la classe de Franz Samohyl, puis des cours d'architecture et d'histoire de l'Art à l'Académie des Beaux-Arts, tout en suivant les masterclasses de Nathan Milstein.

Il est sollicité en tant que soliste par des orchestres renommés, au nombre desquels figurent le Royal Philharmonic Orchestra de Londres, la Staatskapelle de Dresde, le Wiener Symphonikern et le Mozarteum Orchester de Salzburg, sous la direction de chefs tels Herbert Blomstedt, Sir Alexander Gibson, Carl Melles, Otmar Suitner, etc.

Il se produit également dans de nombreux festivals et participe à des émissions radiophoniques et télévisuelles.

Depuis quelques années, son goût l'ayant orienté vers une pratique intense du violon baroque, il a suivi les cours d'Ingrid Seifert, Wieland Kuijken et Michi Gaigg.

Hiro Kurosaki travaille de façon très suivie avec Bernhard Klebel et René Clemencic, et collabore régulièrement avec William Christie. Avec Les Arts Florissants, il a joué et enregistré *Pygmalion* de Rameau, des *Madrigaux* de Monteverdi, des *Concerti Grossi* et *Messiah* de Handel, *Dido & Aeneas* et *King Arthur* de Purcell. En juillet 1993, il s'est produit avec ce même ensemble au Festival d'Aix-en-Provence dans un programme Handel (*Airs Sacrés*, *Duetti da Camera*). Il est membre de l'ensemble Musica Antiqua, du Clemencic Consort et du London Baroque ; il est en outre l'un des membres fondateurs de l'Arpa Festante de Munich, et est Premier violon de l'ensemble Cappella Coloniensis.

Avec la pianiste Linda Nicholson, il a enregistré l'intégrale des sonates de Mozart. C'est également avec elle qu'il a fait ses débuts au Wigmore Hall de Londres en avril 1993.

Hiro Kurosaki enseigne à l'Université de Vienne et au Mozarteum de Salzbourg.



LES ARTS FLORISSANTS

En 1979, William Christie fonde un ensemble vocal et instrumental qui emprunte son nom à un petit opéra de Marc-Antoine Charpentier : *Les Arts Florissants*. Interprète d'œuvres souvent inédites des XVII^e et XVIII^e siècles, puisées dans les collections de la Bibliothèque Nationale de France, l'ensemble contribue à la redécouverte d'un vaste répertoire (Charpentier, Campra, Montéclair, Moulinié, Lambert, Bouzignac, Rossi...)

Les Arts Florissants abordent rapidement le monde de l'opéra, notamment à l'Opéra du Rhin dans des mises en scène de Pierre Barrat avec *Dido and Aeneas* de Purcell, *Il Ballo Delle Ingrate* de Monteverdi (1983), *Anacréon* de Rameau et *Actéon* de Charpentier (1985).

Ils connaissent la consécration avec *Atys* de Lully mis en scène par Jean-Marie Villégier (Grand Prix de la Critique 1987) à l'Opéra Comique, Caen, Montpellier, Versailles, Firenze, New York et Madrid en 1987, 1989 et 1992. Jean-Marie Villégier met également en scène avec succès *Le Malade Imaginaire* de Molière/M.-A. Charpentier (coproduction Théâtre du Châtelet, Théâtre de Caen, Opéra de Montpellier 1990), *La Fée Urgèle* de Duni/Favard (direction musicale Christophe Rousset, Opéra Comique 1991) et *Médée* de M.-A. Charpentier (coproduction Opéra Comique, Théâtre de Caen, Opéra du Rhin 1993, également présentée à Lisbonne et New York en 1994).

Le Festival d'Aix-en-Provence invite régulièrement Les Arts Florissants pour des productions toujours très remarquées : *The Fairy Queen* de Purcell (mise en scène A. Noble, 1989, Grand Prix de la Critique), *Les Indes Galantes* de Rameau (mise en scène A. Arias, 1990, repris à Caen, Montpellier, Lyon et à l'Opéra Comique), *Castor & Pollux* également de Rameau (mise en scène P.L. Pizzi, 1991), *Orlando* de Handel (mise en scène R. Carsen, coproduction Théâtre des Champs-Élysées, Théâtre de Caen, Opéra de Montpellier, 1993) et en 1994 *Die Zauberflöte* de Mozart (mise en scène R. Carsen).

La Brooklyn Academy of Music de New York est également fidèle aux Arts Florissants depuis 1989, soit pour des spectacles (*Atys* en 1989 et 1992, *Médée* en 1994), soit pour des festivals de concerts (1991, 1993, 1995).

De très nombreuses distinctions françaises et internationales saluent les enregistrements discographiques des Arts Florissants, de Gesualdo à Rameau, soit plus de 40 titres édités par Harmonia Mundi. Début 1994, Les Arts Florissants rejoignent en exclusivité Erato/Warner Classics pour une production discographique dont le quatrième titre, *King Arthur* de Purcell, est paru récemment ; lui succéderont le *Requiem* de Mozart, *Les Plaisirs de Versailles* et la *Descente d'Orphée aux Enfers* de Charpentier, *Die Zauberflöte* de Mozart...

Réclamé dans le monde entier, l'ensemble visitera en 1995 les États-Unis, la Grande-Bretagne, la Hongrie, la République Tchèque, la Slovaquie, l'Autriche, la Suisse, les Pays-Bas, l'Australie et le Japon, avec le soutien actif du Ministère des Affaires Étrangères / Association Française d'Action Artistique.

Caen et la Basse-Normandie sont associés depuis 1990 pour offrir aux Arts Florissants une résidence privilégiée, au Théâtre de Caen mais également en région.

Les Arts Florissants sont subventionnés par le Ministère de la Culture, la ville de CAEN, le Conseil Régional de BASSE-NORMANDIE et parrainés par **PECHINEY**.



Messiah de George Frideric Handel - Rennes, Théâtre National de Bretagne - 06/12/1993 - Photo Michel SZABO

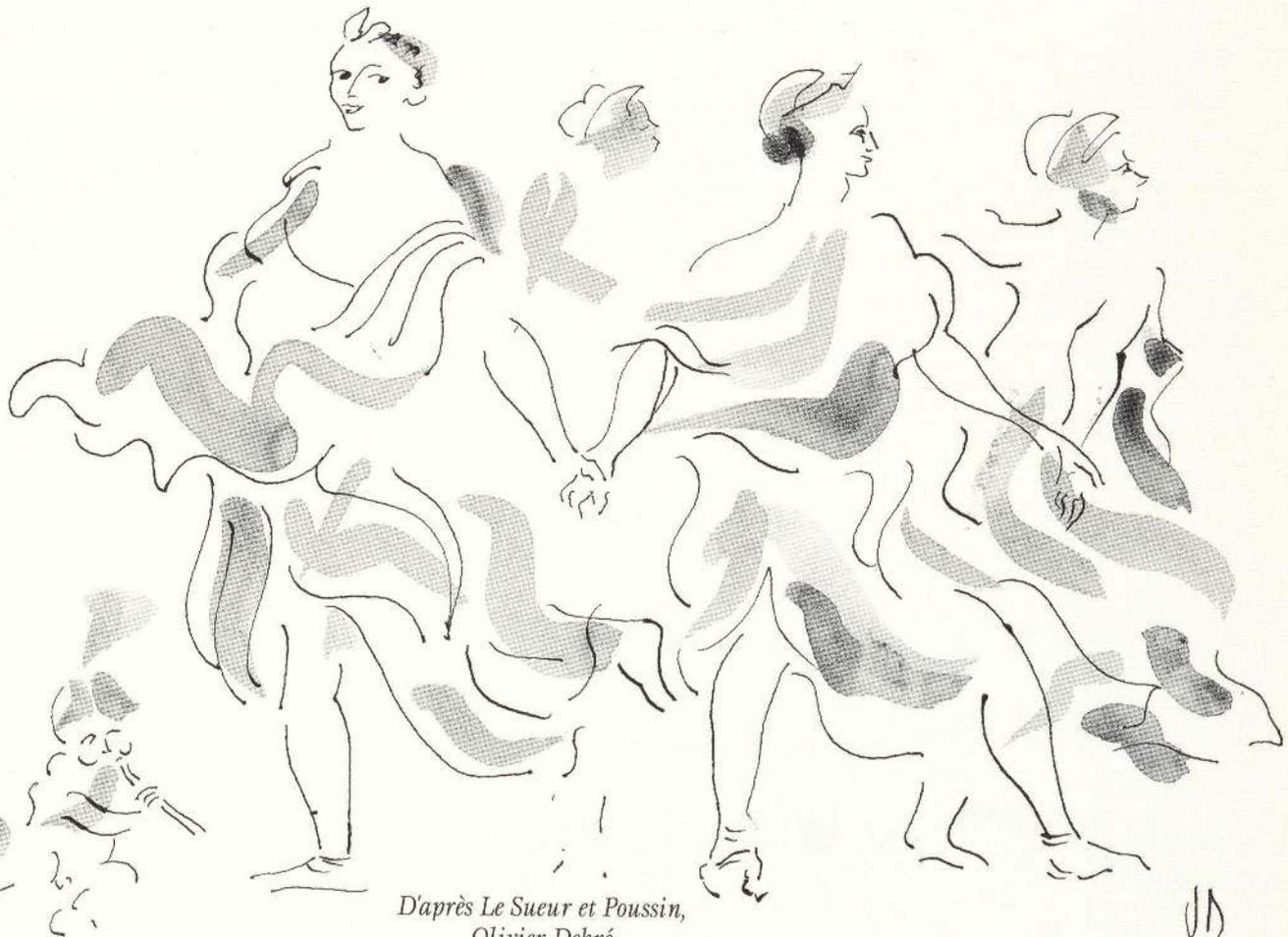
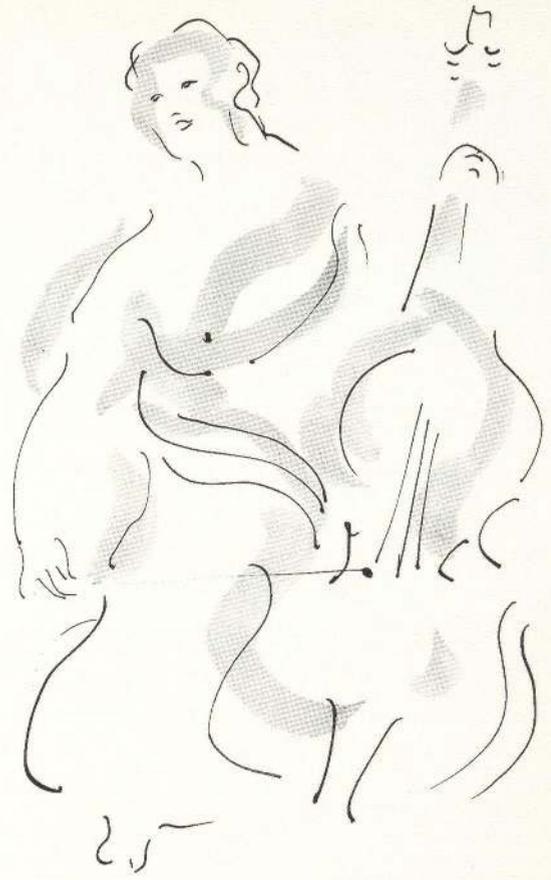
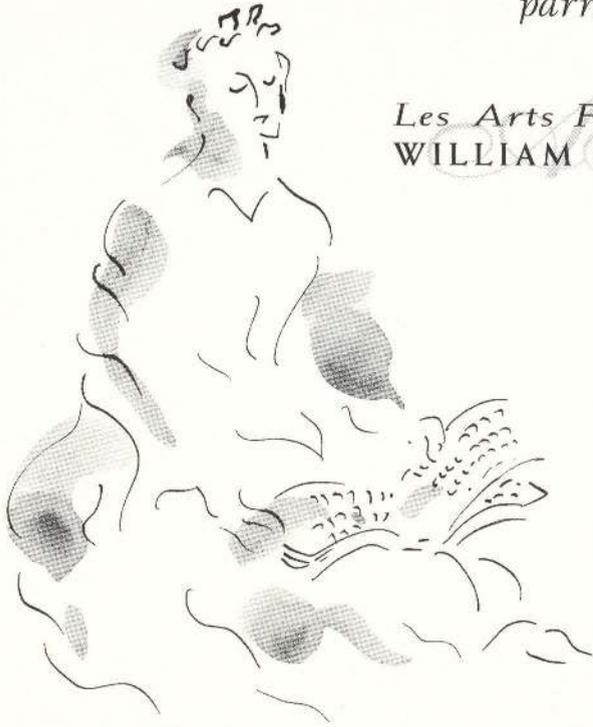
LES ARTS FLORISSANTS

2, rue de Saint-Petersbourg, 75008 Paris - Tél. : (1) 43 87 98 88 - Fax : (1) 43 87 37 31

PECHINEY

parraine

Les Arts Florissants
WILLIAM CHRISTIE



*D'après Le Sueur et Poussin,
Olivier Debré
pour*

PECHINEY > *et Les Arts Florissants*

JD

Les Arts Florissants
WILLIAM CHRISTIE

MINISTÈRE DE LA CULTURE • VILLE DE CAEN • CONSEIL RÉGIONAL DE BASSE-NORMANDIE

PECHINEY 