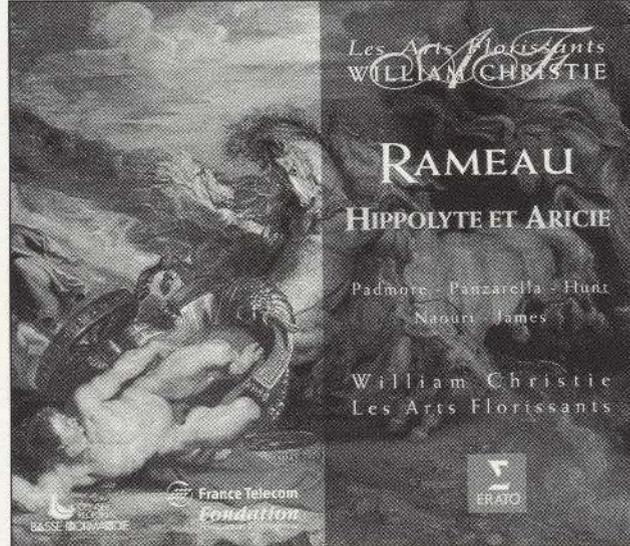
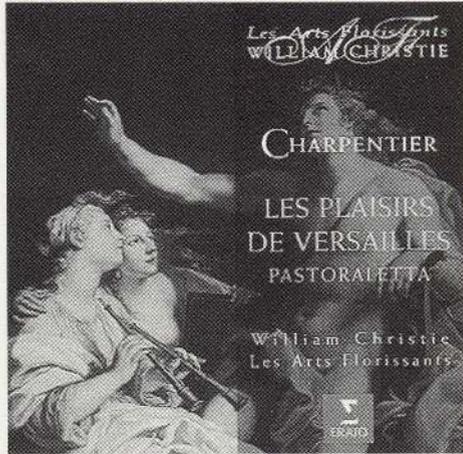
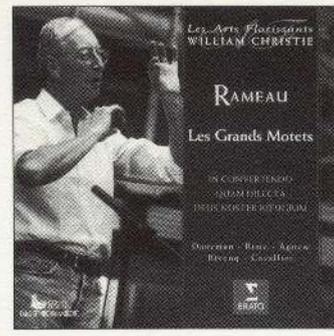
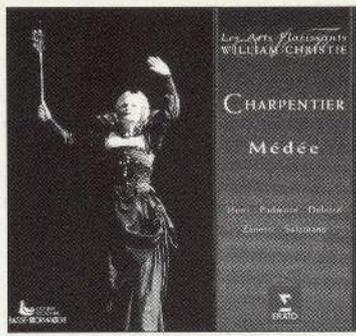
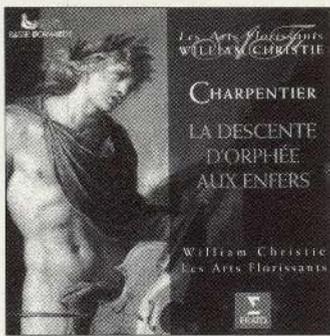
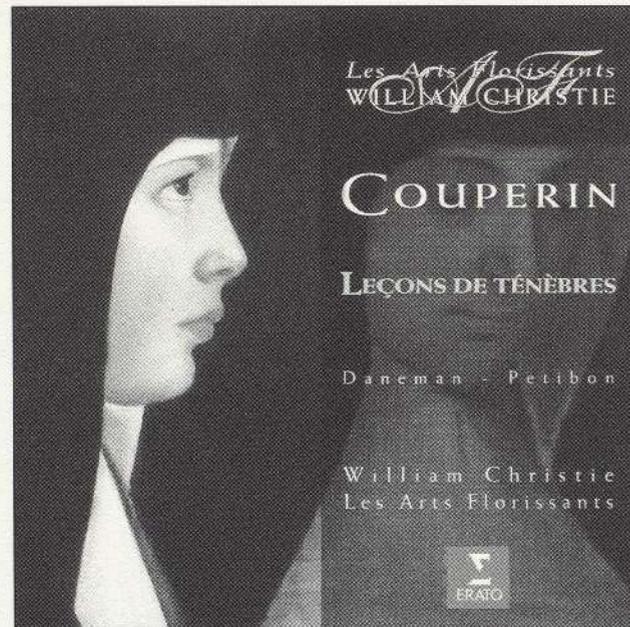
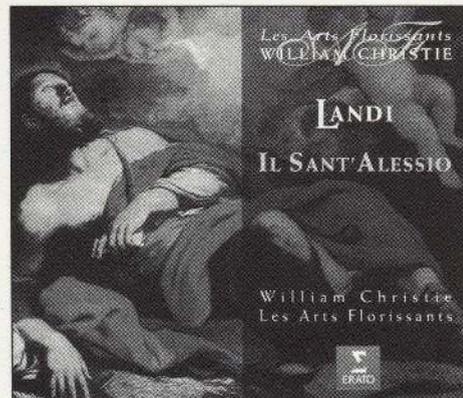


CLAUDIO MONTEVERDI

VESPRO DELLA  
BEATA VERGINE



NOUVEAUTÉ



NOUVEAUTÉ

# Les Arts Florissants WILLIAM CHRISTIE

WILLIAM CHRISTIE ET LES ARTS FLORISSANTS ENREGISTRENT  
EN EXCLUSIVITÉ POUR ERATO.

# Claudio MONTEVERDI

(1567-1643)

## *Vespro della Beata Vergine*

*Édition de la partition établie par Jonathan Cable*



*Cantus* : Sopie Marin-Degor  
*Sextus* : Maryseult Wiczorek  
*Altus* : Artur Stefanowicz  
*Ténor* : Paul Agnew  
*Quintus* : Joseph Cornwell  
*Altus (Ténor III)* : François Piolino  
*Bassus* : Thierry Félix  
*Septimus* : Clive Bayley

*Avec la participation des Sacqueboutiers de Toulouse*



## JUILLET 1997

PALERME	Abbaye Bénédictine, San Martino delle Scale	le 2 à 21h30
BEAUNE	Basilique	le 4 à 21h00
SAINT-MICHEL EN THIÉRACHE	Abbaye	le 6 à 17h00
ZÜRICH	Fraumünster Kirche	le 8 à 19h30
LONDRES	St Paul's Cathedral	le 10 à 19h30
AIX-EN-PROVENCE	Cathédrale Saint-Sauveur	le 13 à 16h00
LESSAY	Abbaye	le 20 à 21h00

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

**PECHINEY** parraine Les Arts Florissants depuis 1990

# CHŒUR

*Soprano :* Solange Añorga  
Marie-Louise Duthoit  
Patricia Forbes  
Violaine Lucas  
Anne Mopin  
Anne Pichard  
Jeannette Wilson  
Sheena Wolstencroft

*Alto :* Armand Gavriilidès  
Katalin Károlyi  
Jean-Paul Bonnevalle  
Fabián Schofrin

*Ténor :* Alain Brumeau  
Michael Loughlin-Smith  
François Piolino  
Bruno Renhold  
Jean-Yves Ravoux  
Didier Rebuffet  
Maurizio Rossano

*Basse :* Laurent Collobert  
David Le Monnier  
Christophe Olive  
Laurent Slaars

François Bazola  
Bertrand Bontoux  
Fabrice Chomienne  
Jean-François Gay

*Assistant musical chargé du chœur :* François Bazola

# ORCHESTRE

<i>Flûte à bec / pifari :</i>	Sébastien Marq Pierre Hamon
<i>Dulciane :</i>	Claude Wassmer
<i>Violon :</i>	François Fernandez Myriam Gevers
<i>Viole de gambe :</i>	Sylvie Moquet Philippe Pierlot Anne-Marie Lasla ( <i>continuo</i> )
<i>Violoncelle :</i>	Paul Carlioz ( <i>continuo</i> )
<i>Contrebasse :</i>	Jonathan Cable ( <i>continuo</i> )
<i>Luth / Chitarrone :</i>	Jonathan Rubin ( <i>continuo</i> ) Brian Feehan ( <i>continuo</i> )
<i>Orgue &amp; clavecin :</i>	Béatrice Martin ( <i>continuo</i> ) William Christie ( <i>continuo</i> )

## Les Sacqueboutiers de Toulouse

<i>Cornet :</i>	Jean-Pierre Canihac Marie Garnier-Marzullo Philippe Matharel
<i>Sacqueboute :</i>	Daniel Lassalle Stefan Légée Bernard Fourtet

## LES VÊPRES DE LA VIERGE

**L**es *Vespro della Beata Vergine* de Monteverdi, ainsi que sa *Missa in Illo Tempore* furent publiées à Venise en 1610, accompagnées d'une dédicace fleurie et laudative au Pape Paul V. Le titre complet de l'œuvre se lit *Sanctissimæ Virgini missa senis vocibus ad ecclesarium choros ac vespere pluribus decantanda com nonnullis sacris concentibus, ad sacella sive principium accomodata* (*Messe à la Très Sainte Vierge, pour six voix avec chœurs d'église et Vêpres, faisant appel à de nombreux chanteurs, avec quelques concertos sacrés, convenant aux Chapelles ou appartements des Princes*). Ce texte éclaire autant le contenu que la fonction de la publication. Le compositeur, alors âgé de 43 ans, était au service de Vincenzo Gonzague, Duc de Mantoue, depuis une vingtaine d'années. Le contraste entre le langage de la Messe, composée à l'ancienne manière polyphonique *prima prattica*, et celui employé dans les Vêpres est déjà assez frappant, et de plus, les Vêpres elles-mêmes offrent une variété extraordinaire des styles de composition de l'époque. Après le premier répons magistral *Domine ad adiuvandum*, cinq mises en musique de psaumes à la manière grandiose alternent avec motets en solo, duos et trios dans le nouveau style monodique. S'ensuit une sonate instrumentale, l'hymne *Ave maris stella*, et l'œuvre se termine par deux mises en musique du Magnificat.

La parution de cette publication et surtout la variété quasi encyclopédique de styles qu'elle déploie s'expliquent probablement par la situation de Monteverdi à l'époque où il compose les *Vêpres*. Il ne subsiste que douze lettres signées de Monteverdi, écrites durant ses années passées à Mantoue, toutes datées de 1601 à 1611, et de toutes se dégage une insatisfaction quasi permanente. Presque sans exception, elles sont émaillées de plaintes à propos d'excès de travail, de maladies, de pauvreté, de rémunérations inadéquates et de la suspicion omniprésente que ses talents ne sont pas appréciés par les Gonzague. Ces griefs sont tellement persistants et parfois exprimés avec tant de véhémence que certains historiens ont été tentés de croire qu'ils n'étaient pas fondés, mais peut-être inspirés par un sentiment d'insécurité et de jalousie envers d'autres compositeurs. Cependant, les preuves abondent en faveur du cas de Monteverdi. Vers la fin de l'année 1606, les choses étaient devenues si graves que Claudio Monteverdi jugea bon d'ajouter sa voix à ce catalogue de doléances. En 1607-1608, alors qu'il composait d'abord *L'Orfeo*, puis *L'Arianna*, les difficultés de Monteverdi avaient atteint un état de crise : ses problèmes d'argent et de santé avaient été alourdis d'abord par la perte de son épouse puis la mort de Caterina Martinelli, une jeune chanteuse qui vivait dans sa maison et s'était éteinte quelques jours seulement avant la première représentation de *L'Arianna*, où elle devait chanter le rôle-titre.

Il est évident qu'au moment où Monteverdi prépare ses *Vêpres* pour qu'elles soient éditées au cours de l'été 1610, il en est venu à trouver sa situation à Mantoue de plus en plus intolérable. En d'autres termes, Monteverdi cherche du travail en dehors de Mantoue, et le volume des *Vêpres* (qui, c'est significatif, est dédié au Pape Paul V), est conçu pour démontrer l'aisance avec laquelle il utilise toute une gamme de styles divers,

allant du contrepoint traditionnel dans le *stile antico* à l'écriture la plus moderne du chant pour soliste. Il n'est pas étonnant que cette collection n'ait jamais été rééditée. Son volume et son contenu laissent entendre qu'il s'agissait d'un exemplaire offert à titre d'hommage, qui n'était pas destiné à un usage courant, du moins par l'Église italienne ou les chœurs des cathédrales dotés des effectifs habituels. En effet, de par son importance ne serait-ce que par les effectifs nécessaires à son exécution, dont des chanteurs et instrumentistes virtuoses, les *Vêpres* posent une question fondamentale. Les *Vespro della beata Vergine* de Monteverdi sont-elles une œuvre complète, conçue par le compositeur pour être exécutée comme une suite de mouvements (en choisissant l'un des deux Magnificat) comme on le fait habituellement aujourd'hui, ou est-ce simplement une collection de pièces, peut-être composées au fil de la carrière du musicien à Mantoue (et harnachées sous forme d'une mise en musique complète des *Vêpres* uniquement aux fins d'être publiées), et parmi lesquelles les exécutants pourraient choisir de jouer seulement un ou deux mouvements ?

Toute mise en musique des *Vêpres* s'étaye sur cinq psaumes. Dans la version de Monteverdi, ces cinq psaumes sont liés par leur écriture fondée sur la technique traditionnelle du *cantus firmus*, caractéristique qui est expliquée sur la page de titre : chacun se base sur un ton psalmodique qui est ensuite répété à plusieurs reprises, souvent avec des modifications de rythme. Viennent se superposer à ce procédé toute la gamme des techniques couramment utilisées au début du XVII<sup>e</sup> siècle. Par exemple, dans le premier psaume *Dixit Dominus*, le *cantus firmus* est confié à une basse à l'orgue, tandis que dans les voix supérieures duos et trios alternent avec des passages en *falso bordone* (sorte de récitatif choral traditionnellement associé au chant des psaumes des *Vêpres*). L'effet général est celui d'une série de variations strophiques. Le psaume suivant *Laudate pueri* est composé pour double chœur et se développe plutôt à la manière d'un motet polychoral tel que l'aurait écrit l'un des Gabrieli. Cette texture n'est cependant pas présente d'un bout à l'autre, comme cela aurait été le cas si le modèle vénitien avait été suivi à la lettre ; après un point culminant, la musique se lance dans une série de duos et de trios où l'une des voix assure le plain-chant alors que les autres tissent des ornements autour de ce solo. Dans le troisième psaume *Laetatus sum*, Monteverdi utilise une technique similaire, à cette différence près que la basse de l'orgue se voit accorder plus d'importance et sert de point d'ancrage comme le faisait le plain-chant dans le *Dixit Dominus*. Le trait le plus remarquable est ici la manière dont Monteverdi joue des contrastes et des différents styles d'écriture, entre les trios et les quatuors, et les passages où le faux-bourdon est traité comme une simple psalmodie ou utilisé comme base pour des lignes vocales extrêmement mélismatiques. Les deux derniers psaumes sont de style plus conventionnel, mais le deuxième *Lauda Jerusalem Dominum* semble conçu comme une sorte d'apogée des *Vêpres* et peut-être comme leur conclusion ; il est composé dans le style vénitien traditionnel du dialogue, avec des alternances constantes entre deux groupes qui s'opposent et assurent la progression musicale, jusqu'à ce que toutes ces forces s'unissent dans une dernière péroraison triomphante.

Jusqu'ici, l'écriture est plutôt conventionnelle. L'utilisation de la technique du *cantus firmus* tout au long des cinq psaumes confère à la musique une certaine cohésion et

une unité de style, et les textes liturgiques sont les textes conformes ; dans les deux mises en musique du Magnificat et l'hymne *Ave maris stella* (tous composés sur des mélodies psalmodiées) les mouvements respectent strictement l'ordre des textes liturgiques prescrit dans *festis Beatae Mariae Virginis*. En tant que tels, ils peuvent parfaitement être exécutés à l'occasion de toute fête en l'honneur de la Vierge, dont les plus importantes sont sa naissance (le 8 septembre), l'Annonciation (le 25 mars) et son Assomption (le 15 août). Le véritable problème commence avec les quatre motets pour solistes (ainsi que la Sonate et les Concerti de la page de titre) qui sont intercalés dans le volume entre ces cinq psaumes pour les Vêpres. Ce sont, en fait, les premières pièces publiées par Monteverdi dans le nouveau style de chants pour solistes élaboré par Caccini avec ses élèves et collègues, à Florence, à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle ; ce style fut lancé en 1601 par le recueil de mélodies *Le nuove musiche* qui a fait date par sa popularité. Une innovation cruciale dans les chansons de Caccini est l'introduction d'une basse continue, qui polarise les lignes mélodiques vocales et l'accompagnement, par opposition à la texture polyphonique dans sa *prima prattica* où toutes les voix ont une importance égale. Ce style obtient rapidement un succès de mode, et la première décennie du XVII<sup>e</sup> siècle voit paraître un bon nombre de recueils de chansons pour solistes, de duos et de trios, sortant pour la plupart des presses des éditeurs de musique vénitiens. C'est donc de la musique séculière alors en vogue que l'on peut rapprocher les quatre motets en question.

Ceci est déjà en soi une certaine nouveauté ; de plus, le choix des textes est lui aussi original. Par exemple, le seul motet pour soliste des concerti, *Nigra Sum*, est une mise en musique d'un passage bien connu et légèrement érotique du *Cantique des Cantiques* alors que la musique qui habille ces paroles est une remarquable composition à la manière nouvelle. Il s'agit d'une musique passionnée, dont les caractéristiques mélodiques sont déterminées davantage par la sonorité et le sens des paroles que par quelque principe abstrait de construction ; la ligne vocale monte et s'anime rapidement en réponse au récitatif, alors que les moments d'intensité sont soulignés par des dissonances et des suspensions douces-amères. L'érotisme de *Nigra Sum* est maintenu dans le deuxième motet *Pulchra est*, dont les paroles sont également extraites du *Cantique des Cantiques* ; le motet suivant *Duo seraphim* est en revanche une évocation du mystère de la Trinité. Cependant, il a lui aussi un caractère très séculier quant aux techniques musicales utilisées, de même que le motet final *Audi caelum*, qui fait appel aux techniques d'écho alors très en vogue. Ce sont certainement ces motets auxquels il est fait référence sur la page de titre des Vêpres, comme étant «*ad Sacella sive Principium Cubicula Accomodata*». Après la suite des psaumes de Vêpres et de motets, les Vêpres de Monteverdi s'achèvent par quatre pièces supplémentaires, dont trois liturgiques et une, la *Sonata Sopra Sancta Maria*, qui ne l'est qu'à moitié, puisque les mots *Sancta Maria ora pro nobis* sont extraits de la litanie de la Sainte Vierge.

L'énorme variété de formes et de styles qui distingue ces mouvements, qui pour certains diffèrent radicalement de la mise en musique traditionnelle des Vêpres, et le caractère non liturgique de certains des textes des motets pour solistes suffisent déjà à mettre en doute l'idée que Monteverdi entendait faire exécuter les *Vespro della Beata Vergine* comme une œuvre complète. L'ordre des psaumes, du Magnificat et de l'hymne

respecte fidèlement la liturgie et ne pose pas de problème, mais l'intrusion des textes des motets fait qu'il est manifestement impossible d'envisager une exécution des *Vêpres* pour une occasion liturgique, sans parler d'une fête en l'honneur de la Vierge Marie. D'ailleurs il n'existe aucune occasion dans le rite Romain, ni dans le rite spécial suivi à la basilique ducale des Gonzague, Santa Barbara, pour laquelle les *Vêpres* auraient pu être jouées en respectant les exigences de la liturgie. Ce fait a engendré un long débat (qui n'est toujours pas clos) sur la question de savoir si cette œuvre doit être considérée comme un tout artistique et liturgique. Hans Redlich, qui fut le premier à reprendre les *Vêpres* pour une exécution moderne, en 1935, estime qu'il s'agit d'une compilation destinée à être publiée plutôt qu'à toute autre utilisation, adressée par Monteverdi au Pape plutôt qu'aux autres chœurs d'église. Quelques décennies plus tard, un autre musicologue très au fait des exécutions de l'œuvre a supprimé de son édition les motets pour soliste et la *Sonata sopra Sancta Maria*, convaincu qu'il était que ces pièces étaient étrangères à la liturgie et donc ne faisaient pas partie de l'œuvre telle que conçue à l'origine ; il proposait de les remplacer par des antiennes en plain-chant. Plus récemment, Gottfried Wolters a conservé les motets et la Sonate dans son édition, mais leur ajoute des antiennes en plain-chant.

Au cours des quelques dernières décennies, diverses hypothèses ont été avancées pour expliquer l'originalité liturgique de l'œuvre de Monteverdi, tout en maintenant qu'elle présente une unicité et une cohérence régies par une puissante logique unificatrice. Ce point de vue, d'abord défendu par Leo Schrade, est renforcé par l'argument selon lequel il n'est pas justifié de croire que les représentations musicales et liturgiques étaient toutes identiques dans la pratique religieuse de l'époque. En d'autres termes, si la liturgie correcte était prononcée par l'officiant, on estimait que les convenances étaient respectées. Il est certainement vrai qu'en Italie, au début du XVII<sup>e</sup> siècle, il arrivait que l'on remplace le texte exact par des parties non liturgiques vocales, voire instrumentales même si cela n'était pas officiellement admis par l'Église ; cela ressort à l'évidence de la fréquence avec laquelle ces pratiques étaient interdites par les autorités et des descriptions de messes qui parfois se transformaient en véritables concerts. Selon cette interprétation, les motets ainsi que la *Sonata Sopra Sancta Maria* pourraient être vus comme des « substituts d'antiennes », exécutés pendant que le texte lui-même de ces antiennes était récité à voix basse par le prêtre, l'officiant ordonné et autorisé à célébrer la liturgie ; en conséquence, les *Vêpres* auraient été considérées par les exécutants de l'époque comme un éventuel accompagnement musical de l'une des fêtes mariales de l'année liturgique, chaque fois que des *vêpres* grandioses s'imposaient.

Il est cependant difficile de croire qu'en Italie, aucune des institutions du début du XVII<sup>e</sup> siècle aurait fait plus qu'utiliser la publication d'Amadino comme source d'un ou deux mouvements, ou à la rigueur des cinq mises en musique des psaumes. Après tout, l'écriture de Monteverdi est conçue dans un esprit de grande luxuriance pour l'époque et exige un nombre considérable d'exécutants virtuoses, que seules quelques rares institutions auraient pu réunir. Songez un instant au déploiement et aux exigences de la *Sonata Sopra Sancta Maria*. Un fragment de plain-chant (*Sancta Maria, ora pro nobis*) est chanté à onze reprises, mis en musique sur la mélodie utilisée pour la Litanie des Saints,

alors qu'un ensemble d'instruments brode sur cette mélodie une *canzona francese* parée des rythmes standard et sous la forme d'un da capo qui la caractérisent. Cette idée, ou quelque chose de très approchant avait bien été tenté antérieurement par Arcangelo Corelli, compositeur mineur de Ferrare, ville voisine, mais sous la plume de Monteverdi l'idée passe d'une entreprise modeste à ce qui aboutit à l'une des œuvres instrumentales les plus amples et les plus élaborées de son temps. Selon les canons de l'époque, les dimensions de l'ensemble sont énormes : deux cornets (joués par des musiciens virtuoses), deux violons, exigeant les mêmes qualités, quatre trombones et un musicien pour assurer le continuo (probablement un organiste). L'œuvre débute sous une forme assez conventionnelle, où la mélodie est renvoyée des cornets aux violons. Elle passe du binaire au ternaire, dispositif repris de la musique de danse contemporaine, mais ensuite l'on assiste à une surprenante tournure des événements : la composition se lance dans une série de passages de virtuosité avant le retour de la mélodie d'ouverture où les voix viennent s'ajouter aux deux dernières reprises de la psalmodie. Ce qui ressemble le plus à cette construction dans les œuvres antérieures de Monteverdi sont certains passages de *L'Orfeo* (les ritournelles d'instruments appariés, par exemple, rappellent fortement celles qui accompagnent le grand air d'*Orfeo Possente Spirto*, véritable clef de voûte spirituelle de l'opéra ; l'écriture complexe et virtuose est probablement due à la présence à Mantoue de certains musiciens, peut-être ceux-là même qui avaient interprété *L'Orfeo* (les similitudes avec *L'Orfeo* sont encore plus explicites dans le répons d'ouverture qui reprend la toccata de l'ouverture de l'opéra).

Somme toute il est difficile de refuser de voir les *Vêpres* de Monteverdi comme une œuvre constituant un tout, lié par une seule et même logique qui lui confère son unité grâce à l'utilisation, dans tous ses mouvements, d'un *cantus firmus*. La nature non liturgique des motets n'est pas une difficulté aussi insurmontable que l'avaient imaginé certains musicologues : étant donné que les antiennes changeaient selon les fêtes, une mise en musique polyphonique de celles correspondant à telle ou telle fête aurait rendu l'œuvre trop spécifique. De fait, Monteverdi était probablement plus inspiré par son désir d'impressionner Paul V que par toute autre considération ; il faut voir cette collection avant tout comme l'élaboration musicale d'un grandiose rituel marial, écrit par un compositeur attaché à une grande cour princière, et dédié au Pape dans l'espoir d'en obtenir le mécénat. Dans ce contexte la présence des motets, qui dès la page de titre sont annoncés comme convenant aux appartements princiers, a pour rôle de démontrer l'habileté du compositeur dans le style des recueils de chansons du début du XVII<sup>e</sup> siècle, encore différent de tous ceux employés dans d'autres passages de la Messe et des Vêpres. Les événements firent que Monteverdi quitta Mantoue quelques années après la publication, en 1610, des *Vespro della Beata Vergine*, non pas pour Rome, mais pour Venise où il fut nommé Maître de Chapelle de la basilique Saint-Marc. C'est là que la variété stylistique des *Vêpres*, dans toute sa richesse, devait se faire entendre.

Iain FENLON  
Traduction Sylviane RUÉ

CLAUDIO MONTEVERDI

Vespro della Beata Vergine

*Intonation*

Domine ad adiuvandum

*Antienne*

Dixit Dominus (Psaume 109)

Nigra sum

*Antienne*

Laudate Pueri (Psaume 112)

Pulchra es

*Antienne*

Lætatus sum (Psaume 121)

**Giovanni Paolo Cima** (≈ 1570 - ≈ 1622)

Sonata à 2 en sol mineur (*Concerti Ecclesiastici*, 1610)

*Antienne*

Nisi Dominus (Psaume 126)



Audi cœlum

*Antienne*

Lauda Jerusalem (Psaume 147)

**Giovanni Paolo Cima**

Sonata à 3 en la mineur (*Concerti Ecclesiastici*, 1610)

Duo Seraphim

Sonata sopra Sancta Maria

Ave Maris stella, Hymnus à 8

*Antienne*

Magnificat

*Antienne*



## DOMINE AD ADIUVANDUM

*Domine ad adiuvandum me festina.  
Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.  
Sicut erat in principio,  
Et nunc et semper,  
Et in secula seculorum  
Amen. Alleluia.*

Seigneur, hâte-toi de venir à mon aide.  
Gloire au Père, et au Fils, et au Saint Esprit.  
Ainsi en était-il dès le commencement,  
Comme il en est aujourd'hui, et toujours,  
Et dans les siècles des siècles.  
Amen. Alleluia.



## DIXIT DOMINUS (Psaume 109)

*Dixit Dominus Domino meo :  
Sede a dextris meis,  
Donec ponam inimicos tuos scabellum  
[pedum tuorum].*

Le Seigneur a dit à mon Seigneur :  
Asseyez-vous à ma droite,  
Jusqu'à ce que je réduise vos ennemis à vous  
[servir de marche-pied].

*Virgam virtutis tuæ emittet Dominus ex Sion :  
Dominare in medio inimicorum tuorum.*

Le Seigneur fera sortir de Sion le sceptre de  
[votre puissance :  
Régnez au milieu de vos ennemis.

*Tecum principium in die virtutis tuæ,  
In splendoribus sanctorum ;  
Ex utero ante luciferum genui te.*

Vous posséderez la principauté et l'empire  
[au jour de votre puissance,  
Et au milieu de l'éclat qui environnera vos saints.  
Je vous ai engendré de mon sein avant  
[l'étoile du jour.

*Iuravit Dominus, et non pœnitebit eum :  
Secundum ordinem Melchisedech.*

Le Seigneur a juré, et son serment  
[demeurera immuable,  
Que vous êtes le prêtre éternel selon l'ordre de  
[Melchisédech.

*Dominus a dextris tuis ;  
Confregit in die iræ suæ reges.*

*Iudicabit in nationibus ;  
Implebit ruinas,  
Conquassabit capita in terra multorum.*

*De torrente in via bibet ;  
Propterea exaltabit caput.*

*Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto  
Sicut erat in principio et nunc est semper*

*Et in sæcula sæculorum.  
Amen.*

Le Seigneur est à votre droite ;  
Il a brisé et mis en poudre les rois au jour de sa  
[colère.

Il exercera son jugement au milieu des nations ;  
Il remplira tout de la ruine de ses ennemis,  
Il écrasera sur la terre les têtes d'un grand  
[nombre de personnes.

Il boira de l'eau du torrent dans le chemin,  
Et c'est pour cela qu'il élèvera sa tête.

Gloire au Père, au fils et à l'Esprit Saint  
Comme il en était dès le commencement,  
[aujourd'hui et toujours  
Et dans les siècles des siècles.  
Amen.

## NIGRA SUM

*Nigra sum sed formosa  
Filie Jerusalem.  
Ideo dilexit me Rex  
Et introduxit in cubiculum suum  
Et dixit mihi :  
Surge amica mea,  
Surge et veni  
Iam hiems transit  
Imber abiit et recessit  
Flores apparuerunt in terra nostra  
Tempus putationis advenit.*

Je suis noire mais je suis belle,  
Filles de Jérusalem !  
C'est pourquoi le roi m'a aimée  
Et m'a fait entrer dans sa chambre  
Et m'a dit :  
Lève-toi mon amie  
Lève-toi et viens,  
Déjà l'hiver est passé  
La pluie s'en est allée, s'est éloignée,  
Les fleurs ont éclos sur notre terre.  
Voici venir le temps de l'élagage.



Lae-va e - ius sub ca - pi - te me - o, et dex - te - ra il - li - us am-plex-a - bi - tur me.

## LAUDATE PUERI (Psaume 112)

*Laudate, pueri, Dominum ;  
Laudate nomen Domini.*

Louez le Seigneur, vous qui êtes ses serviteurs ;  
Louez le nom du Seigneur.

*Sit nomen Domini benedictum  
Ex hoc nunc et usque in saeculum.*

Que le nom du Seigneur soit béni  
Dès maintenant, et dans tous les siècles.

*A solis ortu usque ad occasum  
Laudabile nomen Domini.*

Le nom du Seigneur doit être loué  
Depuis le lever du soleil jusqu'au couchant.

*Excelsus super omnes gentes Dominus,  
Et super caelos gloria eius.*

Le Seigneur est élevé au-dessus de toutes les  
[nations,  
Et sa gloire au-dessus des cieus.

*Quis sicut Dominus Deus noster, qui in altis  
[habitat,*

Qui est semblable au Seigneur notre Dieu, qui  
[habite les lieux les plus élevés,

*Et humilia respicit in caelo et in terra ?*

Et qui regarde ce qu'il y a de plus abaissé dans  
[le ciel et sur la terre ?

*Suscitans a terra inopem,*

Qui tire de la poussière celui qui est dans  
[l'indigence,

*Et de stercore erigens pauperem :*

Et qui élève le pauvre de dessus le fumier,

*Ut collocet eum cum principibus,  
Cum principibus populi sui.*

Pour le placer avec les princes,  
Avec les princes de son peuple ;

*Qui habitare facit sterilem in domo,*

Qui donne à celle qui était stérile la joie de se  
[voir dans sa maison

*Matrem filiorum letantem.*

La mère de plusieurs enfants.

## PULCHRA ES

*Pulchra es amica mea suavis  
Et decora filia Jerusalem  
Terribilis ut castrorum acies ordinata.  
Averte oculos tuos a me  
Quia ipsi me avolare fecerunt.*

Tu es belle ma douce amie,  
Et gracieuse, fille de Jérusalem,  
Terrible comme une armée en ordre de bataille.  
Détourne de moi tes yeux  
Car ils me font m'envoler.

Ni - gra sum sed for - mo - sa, fi - li - ae Je - ru - sa - lem: i - de - o di - lex - it me rex  
 et in - tro - dux - it me in cu - bi - cu - lum su - um.

## LÆTATUS SUM (Psaume 121)

*Lætatus sum in his quæ dicta sunt mihi :  
 In domum Domini ibimus.*

Je me suis réjoui à cause de ce qui m'a été dit,  
 Que nous irons en la maison du Seigneur.

*Stantes erant pedes nostri  
 In atriis tuis, Ierusalem.*

Nos pieds se sont autrefois trouvés  
 Dans tes demeures, ô Jérusalem.

*Ierusalem, quæ ædificatur ut civitas,  
 Cuius participatio eius in idipsum.*

Jérusalem, que l'on bâtit comme une ville,  
 Et dont toutes les parties sont dans une parfaite  
 [union entre elles.

*Illuc enim ascenderunt tribus, tribus Domini,  
 Testimonium Israel,  
 Ad confitendum nomini Domini.*

Car c'était là que montaient toutes les tribus,  
 [les tribus du Seigneur,  
 Selon le précepte donné à Israël,  
 Pour y célébrer les louanges du nom du Seigneur.

*Quia illic sederunt sedes in iudicio,  
 Sedes super domum David.*

Car c'est là qu'on éte établis les trônes de la  
 [justice,  
 Les trônes de la maison de David.

*Rogate quæ ad pacem sunt Ierusalem,  
 Et abundantia diligentibus te.*

Demandez à Dieu tout ce qui peut contribuer à  
 [la paix de Jérusalem,  
 Et que ceux qui t'aiment, ô ville sainte, soient  
 [dans l'abondance.

*Fiat pax in virtute tua,  
 Et abundantia in turribus tuis.*

Que la paix soit dans ta force,  
 Et l'abondance dans tes tours.

*Propter fratres meos et proximos meos,  
 Loquebar pacem de te.*

À cause de mes frères et de mes proches,  
 J'ai parlé de paix et je te l'ai souhaitée.

*Propter domum Domini Dei nostri,  
 Quæsivi bona tibi.*

À cause de la maison du Seigneur notre Dieu,  
 J'ai cherché à te procurer toute sorte de biens.

Iam hi - ems tran - si - it, im - ber a - bi - it, et re - ces - sit: sur - ge a - mi - ca  
me a, et ve - ni.

## NISI DOMINUS (Psaume 126)

*Nisi Dominus ædificaverit domum,  
In vanum laboraverunt qui ædificant eam.  
Nisi Dominus custodierit civitatem,  
Frustra vigilat qui custodit eam.*

Si le Seigneur ne bâtit une maison,  
C'est en vain que travaillent ceux qui la bâtissent.  
Si le Seigneur ne garde une ville,  
C'est en vain que veille celui qui la garde.

*Vanum est vobis ante lucem surgere.  
Surgite postquam sederitis,  
Qui manducatis panem doloris.  
Cum dederit dilectis suis somnum,*

C'est en vain que vous vous levez avant le jour.  
Levez-vous après que vous vous serez reposés,  
Vous qui mangez d'un pain de douleur.  
Lorqu'il aura accordé le repos comme un  
[sommeil à ses bien-aimés,

*Ecce hæreditas Domini, filii ;  
Merces, fructus ventris.*

Ils jouiront de l'héritage du Seigneur,  
Et auront pour récompense le fruit des  
[entrailles.

*Sicut sagittæ in manu potentis,  
Ita filii excussorum.*

Les enfants des opprimés  
Seront comme des flèches entre les mains du  
[puissant.

*Beatus vir qui implevit desiderium suum ex  
[ipsis :  
Non confundetur cum loquetur inimicis suis in  
[porta.*

Heureux est l'homme qui accomplit son désir  
[en eux.  
Il ne sera point confondu lorsqu'il parlera à ses  
[ennemis à la porte de la ville.

## AUDI CÆLUM

*Audi cœlum, verba mea,*

*Plena desiderio*

*Et perfusa gaudio.*

— *Audio.*

*Dic, quæso mihi :*

*Quæ est ista,*

*Quæ consurgens ut aurora rutilat,*

*Et benedicat ?*

— *Dicat.*

*Dic ! Nam ista pulchra*

*Ut luna electa,*

*Ut sol replet lætitia*

*Terras cœlos : Maria.*

— *Maria.*

*Maria Virgo illa dulcis*

*Predicata a Prophetis Ezechiel*

*Porta Orientalis.*

— *Talis.*

*Illa sacra et felix porta,*

*Per quam mors fuit expulsa,*

*Introducta autem vita.*

— *Ita.*

*Quæ semper tutum est medium*

*Inter hominem et Deum*

*Pro culpâs remedium.*

— *Medium.*

*Omnes hanc ergo sequamur,*

*Qua cum gratia mereamur*

*Vitam æternam consequamur.*

— *Sequamur.*

*Præstet nobis Deus,*

*Pater hoc et Filius*

*Et Mater, cuius nomen invocamus dulce*

*Miseris solamen.*

— *Amen.*

*Benedicta es, Virgo Maria,*

*In seculorum secula.*

Ciel, entends mes paroles

Pleines d'amour

Et baignées de joie.

— J'entends.

Réponds-moi :

Qui est celle qui,

Apparaissant comme l'aurore, répand la lumière

Et la bénédiction ?

— Je vais le dire.

Réponds ! Cette élue belle

Comme la lune,

Insigne comme le soleil, qui remplit d'allégresse

Les terres et les cieus : c'est la Vierge Marie.

— Marie.

C'est elle, Vierge Marie,

La douce Porte Orientale

Prédite par le prophète Ezéchiël.

— C'est elle.

Elle est cette Sainte et Bienheureuse porte

Par laquelle la mort fut bannie

Et la vie fut accueillie.

— Oui.

Et c'est elle qui est à jamais l'intercesseur

Entre homme et Dieu,

Le sûr remède à ses péchés.

— L'intercesseur.

Soyons donc tous ses fidèles, elle qui,

Si nous méritons sa grâce,

Nous vaudra la vie éternelle.

— Suivons-là.

Et que se tiennent devant nous

Le Père, et le Fils

Et la Mère, dont nous invoquons le nom,

Douce consolation de nos misères.

— Amen.

Tu es bénie, Vierge Marie,

Dans les siècles des siècles.



Spe-ci - o - sa fa-cta es, et su - a - vis in de - li - ci - is tu - is, san-cta De - i ge - ni - trix.

## LAUDA JERUSALEM (Psaume 147)

*Lauda, Ierusalem, Dominum ;  
Lauda Deum tuum, Sion.*

Jérusalem, loue le Seigneur ;  
Sion, loue ton Dieu ;

*Quoniam confortavit seras portarum tuarum,  
Benedixit filiis tuis in te.*

Parce qu'il a fortifié les serrures de tes portes,  
Et qu'il a béni tes fils avec toi.

*Qui posuit fines tuos pacem,  
Et adipe frumenti satiat te.*

Il a établi la paix jusqu'aux confins de tes États,  
Et il te rassasie du meilleur froment.

*Qui emittit eloquium suum terræ,  
Velociter currit sermo eius.*

Il envoie sa parole à la terre,  
Et cette parole court vite.

*Qui dat nivem sicut lanam,*

Il fait que la neige tombe partout comme de la  
[laine ;

*Nebulam sicut cinerem spargit.*

Il répand la nuée comme de la cendre.

*Mittit crystallum suum sicut buccellas :*

Il envoie sa glace divisée en une infinité de  
[parties ;

*Ante faciem frigoris eius quis sustinebit ?*

Qui pourra soutenir la rigueur extrême de son  
[froid ?

*Emittet verbum suum, et liquefaciet ea ;  
Flabit spiritus eius, et fluent aquæ.*

Il enverra son Verbe, et le gel disparaîtra.  
Son esprit soufflera, et les eaux couleront.

*Qui annuntiat verbum suum Iacob,  
Iustitias et iudicia sua Israel.*

Il annonce sa parole à Jacob,  
Ses jugements et ses ordonnances à Israël.

*Non fecit taliter omni nationi,*

Il n'a point traité de la sorte toutes les autres  
[nations,

*Et iudicia sua non manifestavit eis.  
Alleluia.*

Et il ne leur a point manifesté ses préceptes.  
Alleluia.

## DUO SERAPHIM

*Duo Seraphim clamabant alter ad alterum :  
Sanctus Dominus Deus Sabaoth.  
Plena est omnis terra gloria eius.  
Tres sunt qui testimonium dant in cœlo :  
Pater Verbum et Spiritus,  
Et hic tres unum sunt.*

Deux Séraphins se répondaient clamant :  
Saint est le Seigneur Dieu Sabaoth.  
Toute la terre est pleine de sa gloire.  
Trois sont ceux qui en témoignent dans le ciel :  
Le Père, le Verbe et l'Esprit,  
Et ces Trois sont Un.

## SONATA SOPRA SANCTA MARIA

*Sancta Maria, ora pro nobis.*

Sainte Marie, priez pour nous.

## AVE MARIS STELLA

*Ave maris stella  
Dei Mater alma,  
Atque semper virgo  
Felix cœli porta.*

Salut étoile de la mer,  
Douce Mère de Dieu  
Toujours vierge,  
Bienheureuse porte du Ciel.

*Sumens illud  
Ave Gabrielis ore,  
Funda nos in pace  
Mutans Evæ nomen.*

Toi qui reçus le présage  
De la bouche de Gabriel ;  
Garantis notre paix  
En changeant le nom d'Eve.

*Solve vincla reis  
Profer lumen cæcis  
Mala nostra pelle  
Bona cuncta posce.*

Brise les chaînes des condamnés,  
Rends la lumière aux aveugles,  
Chasse nos maux,  
Prie pour notre bien.

*Monstra te esse matrem,  
Sumat per te preces,  
Qui pro nobis natus  
Tulit esse tuus.*

Montre que tu es mère :  
Il accueille, grâce à toi, nos prières  
Celui qui a consenti pour nous  
À être ton enfant.

*Virgo singularis  
Inter omnes mitis  
Nos culpæ solutos  
Mites fac et castos.*

Vierge unique  
Douce entre toutes,  
Libérées de nos fautes,  
Rends-nous doux et chastes.

*Vitam præsta puram  
Iter para tuum :  
Ut videntes Iesum  
Semper collatetur.*

Garantis-nous une vie pure,  
Ouvre-nous ton chemin,  
Pour que, voyant Jésus,  
Toujours nous nous réjouissons ensemble.

*Sit laus Deo Patri,  
Summo Christo decus.  
Spiritus Sancto,  
Tribus honor unus. Amen.*

Louange au Père,  
Au Christ suprême,  
À l'Esprit Saint,  
À tous Trois un seul et même hommage. Amen.



San - cta Ma - ri - a suc - cur - re mi - se - ris, iu - va pu - sil - la - ni - mes,  
re - fo - ve [fle]-bi - les: o - ra pro po - pu - lo, in - ter - ve - ni pro cle - ro, in - ter - ce - de  
pro de - vo - to fe - mi - ne - o sex - u: sen - ti - ant om - nes tu - um iu - va - men,  
qui - cun - que ce - le brant tu - am san - ctam fe - sti - vi - ta - tem. Magnificat.

## MAGNIFICAT

*Magnificat anima mea Dominum.  
Et exultavit spiritus meus : in Deo salutari  
[meo.  
Quia respexit humilitatem ancillæ suæ :  
Ecce enim ex hoc beatam me  
Dicent omnes generationes.  
Quia fecit mihi magna qui potens est :*

Mon âme exalte le Seigneur.  
Et mon esprit est transporté de joie par mon  
[Dieu sauveur.  
Parce qu'il a daigné regarder son humble servante :  
Et voici qu'à cause de cela  
Toutes les générations la proclament heureuse.  
Parce qu'il a fait pour moi de grandes choses,  
[celui qui est puissant

*Et sanctum nomen eius.  
Et misericordia eius  
A progenie in progenies : timentibus eum.  
Fecit potentiam in brachio suo :*

Et dont le nom est saint.  
Et sa miséricorde va, de génération en  
générations, à ceux qui le craignent.  
Il a fortifié son bras



## 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 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.



Photo Michel SZABO

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<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> 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 ; il y enseigne jusqu'en 1995. 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, le *Requiem* et *La Flûte Enchantée* de Mozart, *La Descente d'Orphée aux Enfers* de Charpentier, *Orlando* de Handel, *Il Sant'Alessio* de Landi, *Les Plaisirs de Versailles* de Charpentier, *Hippolyte & Aricie* de Rameau et les *Leçons de Ténèbres* de Couperin.

Sa fidélité aux Arts Florissants ne l'empêche pas de répondre occasionnellement aux invitations de grands orchestres (Paris, Lyon, Londres, Genève, Boston, San Francisco...). Il a dirigé en mai-juin 1996 *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. Il a par ailleurs publié dans la collection Découvertes/Gallimard un livre consacré à Purcell, écrit en collaboration avec Marielle D. Khoury.

William Christie s'est vu décerner la Légion d'Honneur en janvier 1993 et a obtenu la nationalité française en 1995.

## Sophie MARIN-DEGOR, *soprano*

Une triple formation : musicale et vocale à la Maîtrise de Radio-France et depuis 1984 avec Nicole Fallien, théâtrale à l'École d'Art Dramatique Charles Dullin et de claquettes au Centre du Marais. C'est ce qui a permis à Sophie Marin-Degor d'aborder toutes formes d'expression scénique (théâtre, comédie musicale, opéra) dès l'âge de 12 ans. En 1978, elle est Louison dans *Le Malade Imaginaire* de Molière avec Marcel Maréchal ; en 1984, jeune première d'une comédie musicale mise en scène par J. L. Tardieu.

De 1986 à 1988, elle chante et joue à la Comédie Française ainsi qu'en tournée mondiale dans *Le Bourgeois Gentilhomme* de Molière et dans *Esther* de Racine. Elle participe également à de nombreuses créations musicales d'opéras de G. Aperghis, C. Prey, L. Berio, T. M. Macchover à l'IRCAM et de J. Komives à l'Opéra de Tours en 1993.

En 1988, le rôle de l'Amour dans *Orphée et Eurydice* de Gluck au Théâtre des Champs-Élysées sous la direction de Sir Charles Mackerras avec Marilyn Horne lui ouvre les portes du répertoire baroque et classique et cela particulièrement grâce à Jean-Claude Malgoire. Sous sa direction elle chante Bach, Handel en récital d'airs d'opéra, en oratorio (*La Resurrezione*) et sur scène dans *Hercules* (Iole) en 1993. Elle chante également Mozart (*Requiem*), Barberine dans *Les Noces de Figaro*, Servilie dans *La Clémence de Titus*, Bastienne dans *Bastien et Bastienne* dirigé par D. Debart ; Virginie dans *Paul et Virginie*, Procris dans Céphale et Procris, *Les Fêtes Vénitiennes* de Campra, Céphyse dans *Alceste* de Lully au TCE mis en scène par J.L. Martinoty en 1992 et enregistré. En 1995/1996, elle a participé à l'opéra de Salieri *Falstaff* et chanté Rosine dans *Le Barbier de Séville* de Paisiello.

Elle a également chanté avec d'autres chefs tels que J.E. Gardiner (*Les Pèlerins de la Mecque*, de Gluck), René Jacobs, Marc Minkowski (*Les Amours de Ragonde* et *Armide* de Gluck), Gérard Lesne (*Stabat Mater* de Pergolèse), H. Arman (*Alcina* de Handel au Festival de Innsbruck et de Halle, la *Messe en Si* de Bach à Salzburg), D. Robertson (*Le Nozze di Figaro* à l'Opéra de Montpellier), T. Gushlbauer (Papagena dans *La Flûte Enchantée* à Strasbourg en 1995) et William Christie avec qui elle enregistre *Les Troqueurs* de Dauvergne et interprète Belinda dans *Didon & Énée* de Purcell (tournée mondiale et CD). En 1995, elle a participé à la superbe production de *Sant'Alessio* de Landi, dont l'enregistrement est paru en 1996. En 1997, elle enregistre également *Les Vêpres* de Monteverdi.

Sous forme de récitals, concerts et spectacles, elle est accompagnée au piano par G. Tacchino (*Lieder* de Mozart), M. Giardelli (Schumann), M. Berof (*Petite messe solennelle* de Rossini), D. Abramovitz et S. Cyferstein (Poulenc, Satie, Messager, etc.) avec qui elle s'est aussi produite en juin 1997 à la Villa Médicis de Rome.

Une incursion dans le domaine du cinéma lui permet de tenir le rôle principal dans l'opéra-film *La jeune fille au livre* réalisé par J.L. Comolli sur une musique d'André Bon diffusé en 1996 sur Arte.

Au cours de la saison 1994-1995, Sophie Marin-Degor a tenu les rôles de Suzanne, Zerlina, Despina dans la trilogie Mozart/Da Ponte à Tourcoing et à Lille sous la baguette de J.C. Malgoire ; ce spectacle ayant obtenu le Prix du meilleur spectacle lyrique de l'année 1995, a été repris brillamment au cours de la saison 1996-1997 à Paris (Théâtre des Champs-Élysées) et en province, et a fait l'objet d'un disque paru fin 1996.

Au cours de la saison 1997, elle chante pour la première fois Pamina dans *La Flûte Enchantée* au Grand Théâtre de Tours.

En 1998, elle sera Nadia dans *La Veuve Joyeuse* de F. Lehar sous la direction de M. Plasson à l'Opéra de Bordeaux. Elle travaillera aussi sous la direction de J. Nelson avec l'ensemble orchestral de Paris dans une œuvre de Messager au Théâtre des Champs-Élysées.



## Maryseult WIECZOREK, *mezzo-soprano*

Après l'étude de la flûte à bec et une formation au clavecin, Maryseult Wiczorek s'oriente à 17 ans vers le chant et reçoit les enseignements de Greta de Reighere, Charles Brett, Christophe Rousset, William Christie, Jané Berbié ; elle se perfectionne actuellement auprès de Nicole Fallien.

Elle est membre des Arts Florissants depuis 1994, et a déjà participé avec cet ensemble à de nombreuses productions, dont certaines enregistrées pour Erato.

Elle se produit régulièrement en France comme à l'étranger lors de récitals de musique sacrée et profane et participe à des productions d'opéra : *Didon & Énée* de Purcell (sorceress et witches), *Eugène Onéguine* de Tchaïkowsky (Madame Larina), *L'enfant et les Sortilèges* de Ravel (bergère, chatte, écureuil) avec l'orchestre National de Sicile dirigé par Gabriele Ferro, *L'Amour des trois oranges* de Prokofiev (Clarisse) mis en scène par Andrei Serban, et dirigé par Scott Sandmeier, *Il Sant'Alessio* de Landi (Religione, Roma) en tournée française dirigé par William Christie, *Fairy Queen* de Purcell et *Le Malade Imaginaire* de Charpentier/Molière (Daphné, Toinette et de la Troisième femme more) en tournée en Australie, au Japon et aux États-Unis, dirigé par William Christie, *Dialogues parmi les eaux mortes* de David Ducros (la vieille, une suivante de la reine) lors de la création dirigée par G. Bourgogne et mise en scène par A.C. Tinel, *Anacréon* de Cherubini (Amour) dirigé par G. Ferro, *Les Fêtes d'Hébé* de Rameau sous la direction de William Christie.

Parmi ses activités récentes, signalons l'interprétation en récital avec orchestre de *Lieder eines fahrenden Gesellen* de Mahler et la préparation du rôle de Charlotte dans *Werther* de Massenet.



Artur STEFANOWICZ, contre-ténor



Artur Stefanowicz fait ses études à la Chopin Academy of Music de Varsovie, où il étudie le chant avec Jerzy Artysz, et d'où il sort diplômé en 1991. Il poursuit depuis ses études auprès de Paul Esswood et Jadwiga Rappé.

En 1990, il remporte le Venanzio Rauzzini Prize (meilleur contre-ténor) au cours de la Mozart Singing Competition de Vienne, et gagne l'année suivante le second prix du concours international de 's-Hertogenbosch.

Depuis 1991, il s'est produit avec de nombreux orchestres et ensembles de renommée internationale, comme l'Orchestre du Teatro la Fenice, le Lithuanian NSO, le Dublin NSO, the Prague National Theatre Orchestra, le Clemencic Consort, etc. et a travaillé sous la direction de chefs comme Karol Teusch, Leopold Hager, Rudolf Bibl, Christophe Coin, Paul

Dombrecht...

Artur Stefanowicz a enregistré les airs d'opéra de Mozart, le *Stabat Mater* de Pergolèse et de Vivaldi, et le rôle d'Orlofsky dans *Die Fledermaus*. Artur Stefanowicz s'est produit à l'Opéra Comique (*Ascanio in Alba*), aux Pays-Bas (*Le Couronnement de Poppée*, rôle d'Ottone), au Festival International du Massachusetts, en récital dans de nombreuses salles du monde entier. En 1997, Artur Stefanowicz reprend le rôle d'Ottone dans *Le Couronnement de Poppée* pour Florida Grand Opera à Miami et sera Baba the Turk dans *The Rake's Progress* à Rotterdam.

En 1998, il interprétera le rôle d'Arsamenes (*Serse*) pour ENO à Londres et celui d'Unulfo (*Rodelinda*) à Glyndebourne, sous la direction de William Christie.

Paul AGNEW, ténor



Né à Glasgow en 1964, Paul Agnew commence ses études musicales au Magdalen College d'Oxford auprès de Janet Edmonds, puis devient membre du Consort of Musicke pendant une longue période. Très demandé en tant que soliste, il a notamment chanté dans *Pulcinella* de Stravinsky avec Sinfonietta 21, les Cantates de Bach avec l'Orchestra of the Age of Enlightenment, *Médée* de Charpentier (rôle de Jason) avec Les Arts Florissants en France, au Portugal et aux États-Unis. Paul Agnew travaille régulièrement avec the English Concert (arias de Handel et Arne au King's Lynn Festival, *The Fairy Queen* à Lisbonne, *Dioclesian*, *Timon of Athens*, *Bonducca*, *King Arthur* en Allemagne, en Argentine et en Finlande). Il enregistre également pour BBC Radio 3 (concerts avec le Purcell Quartet, Taverner Consort, St James's Baroque Players, Orchestra of the Age of Enlightenment).

Parmi ses prestations les plus récentes, notons *King Arthur* avec John Eliot Gardiner, les *Chandos Anthems* de Handel au Festival de Bruges, la *Messe du Couronnement* de Mozart et les *Cantates* de Bach enregistrées par Erato avec l'Amsterdam Baroque Orchestra dirigé par Ton Koopman, le *Messie* avec le Royal Liverpool Philharmonic Orchestra et *Dioclesian* de Purcell avec Tafelmusik à Toronto. Avec Les Arts Florissants, Paul a enregistré *La Descente d'Orphée aux Enfers* de Charpentier et les *Grands Motets* de Rameau.

Cette saison, il chante *The Fairy Queen* de Purcell avec le Gabrieli Consort, *Canticles and Folk Songs* de Britten avec Musique Oblique au Festival de Normandie, l'*Indian Queen* de Purcell au Barbican Centre de Londres et à la Cité de la Musique avec the Academy of Ancient Music, la *Passion selon Saint-Jean* de Bach avec le Brandenburg Consort et le King's College Choir de Cambridge (qu'il enregistrera en CD et en vidéo), le rôle d'Hippolyte dans la nouvelle production d'*Hippolyte et Aricie* à Paris, Nice, Caen, Montpellier et à la Brooklyn Academy of Music de New York avec William Christie et Les Arts Florissants, ainsi que *Les Fêtes d'Hébé* de Rameau. Il enregistrera également les *Cantates* de Bach avec l'Amsterdam Baroque Orchestra.

François PIOLINO, ténor



Après avoir obtenu un Diplôme d'enseignement du Chant au Conservatoire de Musique de Lausanne, François Piolino se rend à Londres, où il étudie à la Guildhall School of Music and Drama. Revenu sur le continent, il obtient, au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, un Premier Prix d'Interprétation de la musique Vocale Ancienne. C'est lors de son séjour à Londres qu'il rencontre William Christie, qui lui demande de se joindre à son ensemble, Les Arts Florissants. Avec eux, il a participé à de très nombreuses productions : on a pu l'entendre notamment dans *Didon et Énée* de Purcell (dans les rôles du marin et de l'esprit), les *Grands Motets* de M. R. Delalande, ou des œuvres de Marc-Antoine Charpentier, comme le *Te Deum*, *Historia Esther* (Assuerus) ou le *Reniement de Saint-Pierre* (dans le rôle-titre), *Médée* (un Corinthien et la Jalousie), *La Descente d'Orphée aux Enfers* (Tantale). Cette saison,

il a débuté à l'Opéra de Paris, au Palais Garnier, dans le rôle de Tisiphone d'*Hippolyte & Aricie* de Jean-Philippe Rameau. Avec Christophe Rousset, il enregistre un disque de *Motets en dialogue* de H. Dumont et participe à de nombreux concerts de musique italienne ; et sous la direction d'Henri Farge, il se produit dans un répertoire allant de Monteverdi (il enregistre un disque de madrigaux) à Offenbach (*Monsieur Choufleuri...*, dans le rôle de Babybas), en passant par J. S. Bach (nombreuses cantates, *Passion selon Saint-Luc*), Mozart (*Thamos*), Telemann ou Handel (il chante Damon dans *Acis et Galatée*) ou des créations contemporaines.

Avec d'autres chefs, il se consacre à un répertoire plus récent : c'est ainsi qu'on a pu l'entendre dans *Les Sept Dernières paroles du Christ en Croix* de C. Franck, le *Spanisches Liederbuch* de R. Schumann ou les *Liebeslieder-Walzer* de J. Brahms.

À l'étranger, François Piolino a travaillé avec le Tölzer Knabenchor, sous la direction de son chef G. Schmidt-Gaden (*Musikalische Exequien* de H. Schütz, *Passion selon Saint-Jean* et motets de J. S. Bach), ou de Nikolaus Harnoncourt (lors de l'enregistrement de l'intégrale des cantates de J. S. Bach), et il est régulièrement demandé par M. Radulescu pour interpréter des œuvres de J. S. Bach, notamment l'Évangéliste de la *Passion selon Saint-Matthieu* ou, prochainement, de la *Passion selon Saint-Jean*.

Joseph CORNWELL, ténor

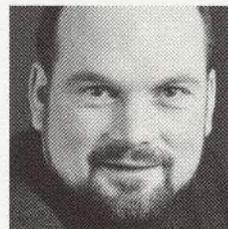
Après des études de musique à l'université de York, Joseph Cornwell commence sa carrière de chanteur avec le Consort of Musicke et le Taverner Consort. Il fait ses débuts aux Prom's dans les *Vêpres* de Monteverdi sous la direction de Andrew Parrott, œuvre également enregistrée.

Parmi les concerts qu'il a donnés, notons *Le Messie* et *Acis & Galatée* avec Trevor Pinnock et l'English Concert aux festivals de Bruges et Stuttgart, les *Passions* de Bach avec Ton Koopman et l'Amsterdam Baroque Orchestra en France et aux Pays-Bas, *Solomon* de Handel avec John Eliot Gardiner au festival de Göttingen, la *Passion selon Saint-Mathieu* avec Eric Ericson en Espagne, en Suède et en Italie, la *Passion selon Saint-Jean* en Allemagne, en Autriche et aux Pays-Bas. Il a par ailleurs participé au *Fairy Queen* de Purcell avec Roger Norrington, au *Messie* de Handel et au *Te Deum* de Teixeira avec The Sixteen et Harry Christophers pour BBC Radio 3 ; il a également enregistré l'*Oratorio de l'Ascension* de Bach pour Channel 4 avec Peter Seymour et les Yorkshire Baroque Soloists.

À l'opéra, il a incarné Pylades dans *Iphigénie en Tauride*, le rôle-titre dans *Orfeo* de Monteverdi pour l'Opéra d'Oslo sous la direction de Andrew Parrott, Agenore dans *Il re pastore* de Mozart sous la direction de Leopold Hager pour Radio Television Luxembourg, Lurcanio dans *Ariodante* de Handel pour l'Opéra de Saint-Gallen en Suisse. Notons également *Orfeo* au Boston Early Music Festival et *Euridice* de Peri à l'Opéra de Rouen.

Joseph Cornwell a enregistré de nombreux disques : *Le Messie*, la *Messe d'Action de Grâce* de Monteverdi avec Andrew Parrott, le *Requiem* de Campra avec le Concert Spirituel, la *Petite Messe solennelle* de Rossini avec Jos van Immerseel et la *Passion selon Saint-Mathieu* avec Eric Ericson et le Drottningholm Baroque Ensemble. Son premier enregistrement en tant que soliste (chansons d'amour du XVIII<sup>e</sup> siècle avec la luthiste Dorothy Linell) est sorti récemment.

Parmi ses engagements récents, citons *King Arthur* de Purcell avec The Sixteen et Harry Christophers à Lisbonne, *Davidde Penitente* de Mozart à Las Palmas, des cantates de Homilus et Kuhnau pour la West Deutsche Rundfunk, *Joseph and His Brethren* de Handel, le *Messie* en Belgique et aux Pays-Bas avec I Fiamminghi. En Grande-Bretagne, il a interprété récemment la *Passion selon Saint-Jean* de Bach et le *Messie* de Handel à St John's Smith Square avec Stephen Layton, des cantates de Bach et *Nun komm der Heiden Heiland* de Praetorius avec Paul McCreesh et le Gabrieli Consort (diffusé à la BBC Radio 3) et *Dies Natalis* de Finzi avec le Britten Sinfonia.



Thierry FÉLIX, baryton-basse

Premier Prix à l'unanimité du Concours Reine Élisabeth de Belgique au printemps 1992, Thierry Félix 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 au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris dans la classe de Jane Berbié 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 Salle Pleyel 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 est à Orange en 1995 dans *Rigoletto*, à St Gallen en 1996 (*Sancho Pança*) et au TMP en 1997 (*Salome*). En septembre 1996, il a interprété le rôle de Thésée dans *Hippolyte & Aricie* de Rameau, sous la direction de William Christie.

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 Paribas.



Clive BAYLEY, basse

Premier Prix à l'unanimité du Concours Reine Élisabeth de Belgique au printemps 1992, Clive Bayley chante avec la plupart des opéras et donne de nombreux concerts, dans un répertoire que va de Monteverdi à Verdi, Puccini et Berg.

Clive Bayley a fait ses débuts au Royal Opera en 1991 dans la première exécution mondiale de Gawain, de Harrison Birtwistle, puis dans *La Bohème* (rôle de Colline), *Die Meistersinger* (Hans Foltz) et *Fanciulla del West* (Castro).

Il a également chanté dans *Jerusalem* de Verdi avec Opera North, sous la direction de Paul Daniels, dans *Billy Budd*, *Wozzek* et *Dr Faust* avec l'English National Opera et *Don Giovanni* avec Opera Factory.

On peut aussi noter ses interprétations dans *Rigoletto*, *Don Carlos*, *Gloriana* et *Trovatore*.

Clive Bayley se produit aussi régulièrement en concert ; il a notamment chanté *Candide* sous la direction de Leonard Bernstein avec le London Symphony Orchestra.

Ses projets comprennent notamment *The Bear* de Walton avec le Northern Sinfonia.



## 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<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> 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/Favart (direction musicale Christophe Rousset, Opéra Comique 1991), *Médée* de M.-A. Charpentier (coproduction Opéra Comique, Théâtre de Caen, Opéra du Rhin 1993, également présentée à Lisbonne et New York en 1994) et *Hippolyte & Aricie* de Rameau (coproduction Opéra National de Paris, Opéra de Nice, Opéra de Montpellier, Théâtre de Caen, Brooklyn Academy of Music 1996).

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), *Die Zauberflöte* de Mozart en 1994 et 1995 et *Sémélé* de Handel en 1996 (mises 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, *Hippolyte & Aricie* en 1997), 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 les derniers titres, *Hippolyte & Aricie* de Rameau et *Les Leçons de Ténèbres* de Couperin viennent de paraître. Les Arts Florissants ont remporté le Gramophone Award «Early Opera» pour l'enregistrement de *King Arthur* de Purcell ainsi que le Gramophone Award dans la catégorie «Baroque Vocal» pour les *Grands Motets* de Rameau.

Réclamé dans le monde entier, l'ensemble visite pendant la saison 1996/97 la Grande-Bretagne, la Suisse, les États-Unis, le Canada, le Mexique, la Belgique et l'Autriche, 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, et le Conseil Régional de Basse-Normandie. **PECHINEY** parraine Les Arts Florissants depuis 1990.

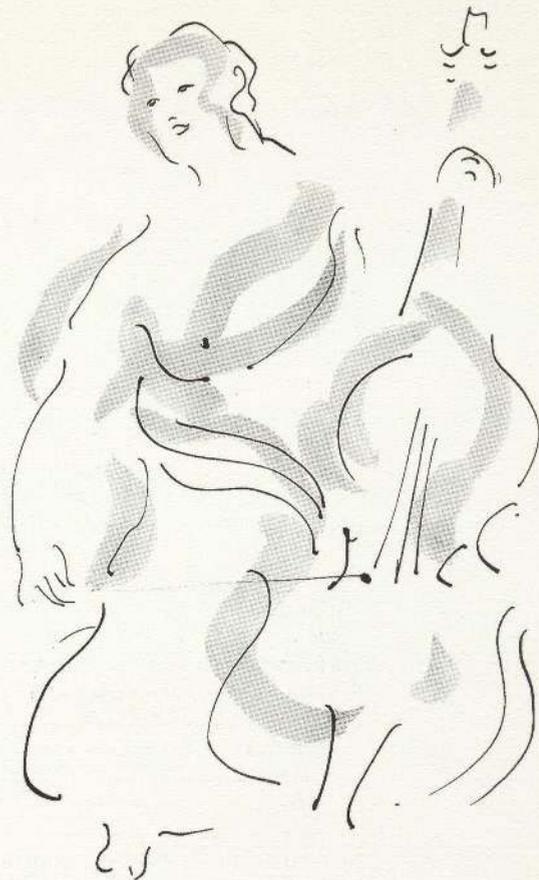
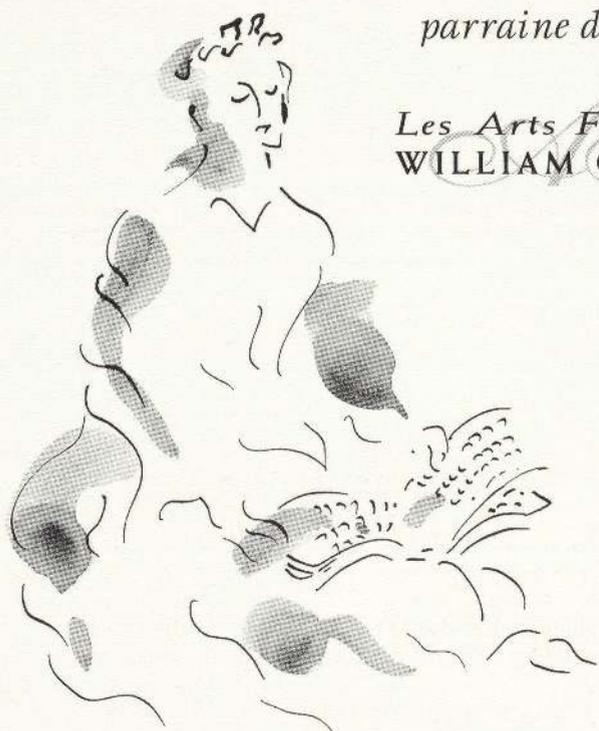


*Grands Motets* de Mondonville — Aix-en-Provence, Palais de l'Archevêché - 18/07/1996 — Photo Michel SZABO

# PECHINEY

*parraine depuis 1990*

*Les Arts Florissants*  
**WILLIAM CHRISTIE**



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

**PECHINEY**  *et Les Arts Florissants*

*Les Arts Florissants*  
WILLIAM CHRISTIE

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

**PECHINEY** 