

SAMEDI 23 JANVIER - 20H

Henry Purcell

King Arthur

Semi-opéra en cinq actes sur un livret de **John Dryden**

Version de concert d'après la production du Théâtre du Capitole de Toulouse

Acte I

Acte II

Acte III

entracte

Acte IV

Acte V

Les Talens Lyriques

Christophe Rousset, clavecin et direction

Judith Van Wanroij, soprano (Philidel, une bergère, une sirène, une nymphe, une femme, Vénus)

Céline Scheen, soprano (Cupidon, une bergère, une sirène, une nymphe, une femme, la néréide, Elle)

Pascal Bertin, alto (une nymphe, une femme)

Emiliano Gonzalez-Toro, ténor (un homme)

Magnus Staveland, ténor (un berger, Comus)

David Lefort, ténor (un homme)

Christophe Gay, basse (Grimbald, un homme, Éole, Lui)

Douglas Williams, basse (le Génie du froid, Pan)

Olivier Simonnet, récitant

Ce concert est surtitré.

Fin du concert vers 22h.

Les personnages

Les acteurs : rôles parlés

King Arthur (le roi Arthur), roi chrétien breton
Merlin, enchanteur allié aux Bretons
Conon, duc de Cornouailles, vassal du roi Arthur
Aurelius (Aurélius), ami du roi Arthur
Albanact, capitaine de la garde d'Arthur
Emmeline, fille de Conon
Matilda (Mathilde), suivante d'Emmeline
Oswald, roi païen saxon du Kent
Osmond, magicien maléfique allié aux Saxons
Guillamar, ami d'Oswald
Officiers, soldats, chanteurs et danseurs... [Un fragment de la partition a sûrement été perdu.]

Les acteurs-chanteurs

Philadell (Philidel), Esprit de l'air, d'abord serviteur d'Osmond, puis allié des Bretons,
serviteur de Merlin / Soprano
Gimbald, Esprit de la Terre, démon d'Osmond, allié des Saxons / Basse

Les chanteurs

Prêtres et chanteurs saxons
Soldats bretons et saxons
Esprits de Philidel et de Gimbald
Bergers et bergères
Cupid (Cupidon), dieu de l'amour / Soprano
Génie du froid / Basse
Un homme
Peuple du froid
Deux sirènes / Sopranos
Nymphes et sylvains
Aeolus (Éole), dieu du vent / Basse
Pan / Basse
Une néréïde / Soprano
Comus / Basse ou ténor
Trois paysans
Venus / Soprano
Elle / Soprano
Lui / Basse
Honour (Honneur) / Soprano

Cette représentation ne comprend que les rôles chantés, les passages parlés étant résumés par le récitant Olivier Simonnet.

L'argument et l'organisation structurelle du drame

First Music (fa majeur)

Ouverture (ré mineur)

Air (ré mineur)

Ouverture (ré majeur)

Prologue

Lu par Thomas Betterton, interprète du rôle-titre, le prologue en décasyllabes est un ardent manifeste, à la fois théâtral, social et politique, où Dryden condamne les pièces ineptes en vogue et se moque des parieurs qui misent sur le succès d'une œuvre. Sûr que King Arthur est vraiment une « nouvelle pièce », il aspire à ce que sa création ne dépende ni de la presse, ni de la mode et vaille davantage qu'un simple billet d'ordre.

ACTE I

Scène 1, au camp breton

Conon, Aurélius et Albanact évoquent le conflit entre Arthur, roi des Bretons et Oswald, roi des Saxons. Après dix batailles, les envahisseurs barbares ont été repoussés jusqu'au combat ultime qui doit se dérouler le jour de la Saint Georges. Redoutable guerrier, fier et généreux, le roi païen, vaincu en amour, a déclaré la guerre à son rival chrétien, tant pour la conquête de la Bretagne que pour le cœur d'Emmeline, princesse aveugle, fille de Conon, duc de Cornouailles. Alors que les vassaux d'Arthur évoquent les vertus de leur souverain, clément, brave et serein dans la tourmente, il apparaît, lisant une lettre de Merlin l'enchanteur qui l'assure de soutenir son bras de ses légions aériennes. Remerciant Conon de lui avoir enseigné l'art de la guerre et accordé la main de sa fille, il évoque l'imminence de la bataille tandis que la belle Emmeline entre, éteignant, un instant, fureur et vengeance au profit de flammes amoureuses, métaphoriques et passionnées. Le son de la trompette engage néanmoins Arthur à quitter son aimée dont il baise la main en gage de victoire.

Scène 2, scène du sacrifice au temple saxon

Osmond le magicien maléfique et le roi Oswald prient les dieux païens Wotan, Thor et Freia. Surgissant des profondeurs, Grimbald, l'esprit démoniaque de la terre, affirme avoir endurci le cœur de six benêts prêts à sacrifier leur vie pour leur pays et informe Osmond que Philidel, farfadet geignard et sensible, a pris peur des étendards frappés de la croix rouge.

Soli de basse, ténor, contreténor et soprano, et chœur « *Woden, first to thee* » (fa majeur)

Orchestrées par Grimbald, les invocations du rituel commencent : prêtres et chœurs annoncent successivement le sacrifice de trois coursiers.

Duo de ténor et contreténor, et chœur « The white horse neigh'd aloud » (fa majeur)

Action de grâce : louanges de Wotan, le protecteur.

Récit de soprano « The lot is cast » (do majeur/mineur)

Chœur « Brave souls » (fa majeur/mineur)

Exaltation des braves âmes menées au supplice et délivrées des tracas mortels.

Solo de contre-ténor « I call, I call » et chœur « To Woden's hall » (fa majeur)

Les Saxons sont invités à se livrer à une beuverie orgiaque tandis que les élus sont conduits à l'immolation.

Défendant l'ambition, un défaut digne des dieux, Oswald prévient la Bretagne qu'elle se prépare à changer de nation pour devenir saxonne.

Bataille et chant de victoire

Symphonie, solo de ténor et chœur « Come if you dare » (do majeur)

La bataille se déroule au loin : tambours, trompettes, cris et sonneries précèdent le chant de victoire des Bretons se réjouissant de retrouver leurs femmes.

First act tune (do majeur)

ACTE II

Scène 1, la nuit près des marais

Devant le champ ensanglanté, Philidel, esprit de l'air enclin à la compassion, cherche à se soustraire aux cruautés d'Osmond qui a lancé ses chiens de l'enfer à sa poursuite pour n'avoir pas abattu des brouillards de mort sur les têtes baptisées. Merlin lui offre alors sa protection et lui confie la mission de protéger les troupes bretonnes des marais mouvants, aidé d'une armée d'esprits.

Solo de Philidel, soprano et double chœur des Esprits de Philidel et des Esprits de Grimbold « Hither, this way » (ré mineur)

Déguisés en bergers, Grimbold et ses démons tentent d'entraîner l'armée d'Arthur vers les terres putrides tandis que Philidel et ses esprits neutralisent sa malice.

Solo de Grimbold, basse « Let not a moonborn elf » (la majeur)

Furieux et désappointé, Grimbold cherche à duper à nouveau les Bretons et à les égarer en insinuant qu'ils se font abuser par l'elfe lunaire.

Double chœur des Esprits de Philidel et des Esprits de Grimbold « Hither, this way » (ré mineur)

Reprise

Septuor de Philidel, soprano, des esprits de Philidel, trois sopranos, un contreténor, un ténor, une basse, et chœur « Come, follow me » (ré majeur)

Scène 2, à l'avant-camp

Pendant ce temps, Emmeline s'inquiète et s'enquiert auprès de Mathilde, sa suivante, de savoir reconnaître son amour parmi les anges. Un visage fait d'or lui rendrait ma foi triste allure mais le noir, plus pur et plus doux, ne serait guère mieux. Entrent alors une compagnie de jouvenceaux et de damoiselles du Kent venus distraire de leurs chants et de leurs danses le cœur d'Emmeline jusqu'au retour du roi.

Divertissement pastoral

Solo de ténor et chœur « How blest are shepherds » (sol majeur)

Divertissement pastoral sur les bénéfices de la jeunesse et de l'amour.

Duo de sopranos « Shepherd, shepherd leave decoying » (sol mineur)

Invitation au mariage.

Chœur « Come, shepherds, lead up, a lively measure » (sol majeur)

Chacun loue les charges de l'hymen qui sont charges de plaisir et le mariage qui apportera joie ou tristesse, couronné par des danses au son d'un hornpipe.

Égaré dans la nuit, Oswald échoue à l'avant-poste breton et, dupant Emmeline et Mathilde, les enlève malgré leur résistance. Albanact, capitaine de la garde d'Arthur, s'indigne de voir le camp déserté par une armée plus encline à boire et festoyer. La trompette des pourparlers résonne : Arthur et Oswald se remémorant leurs batailles communes contre les Pictes délaissent vite les enjeux guerriers pour ceux du cœur. Oswald refuse par deux fois les offres d'Arthur : partager son royaume en échange d'Emmeline ou la gagner au cours d'un combat singulier. Arthur promet à Oswald sa fin pour demain tandis que ce dernier, sûr des magies d'Osmond, annonce son mariage.

Second act tune, air (la mineur)

ACTE III

Scène 1, à l'orée d'une forêt enchantée

Alors qu'Aurélius, ami d'Arthur, abandonne tout espoir de vaincre, notamment en raison des maléfices de la forêt, le roi y décèle l'œuvre d'Osmond. Merlin avoue ne pas connaître encore le moyen de rompre les charmes funestes, mais assure que, grâce à une potion magique, les yeux d'Emmeline verront bientôt le soleil et que Philidel, qui a déjà contré bien des sortilèges, permettra d'en découvrir l'origine. Malheureusement, Grimbald s'empare de l'elfe aérien, l'enchaîne et le maudit. Par la ruse, Philidel tente d'abord d'amadouer le démon, puis réussit à le piéger par

un charme avant de se libérer de ses propres entraves. Merlin confie à Philidel la fiole magique afin qu'il en verse quelques gouttes sur les yeux d'Emmeline. Suite au rituel, la jeune aveugle recouvre la vue, s'émerveille du monde, du soleil, découvre son apparence dans un miroir, s'enchant et rencontre enfin le noble visage d'Arthur qu'elle identifie grâce à ses mots d'amour. Craignant qu'Osmond soit également son rival, Emmeline lui certifie sa haine du démon. Pour célébrer le prodige de la vue, Philidel convoque les créatures de l'air qui apparaissent sous forme humaine, célébrant la joie nouvelle de découvrir les couleurs du monde.

Retenue par de trop puissants charmes, Emmeline ne peut être délivrée par Arthur, même avec l'aide de Merlin. Osmond décide de faire sienne son esclave, tout en exaltant son pouvoir maléfique. Il a réduit Oswald aux fers : il est le nouveau maître. Emmeline gèle alors d'effroi, pétrifiée. Osmond lui confie que seul l'amour pourrait la faire fondre.

Scène 2, Masque du froid, paysage glacé

D'un coup de baguette, Osmond transforme le décor en paysage d'hiver et de glace.

Prélude (do majeur)

Descente de Cupidon, dieu de l'Amour.

Récit de Cupidon, soprano « *What ho, thou genius of this isle* » (do majeur)

Cupidon exhorte le Génie du lieu à se réveiller.

Prélude et solo du Génie du froid, basse « *What power art thou* » (do mineur)

Se dressant des profondeurs, le Génie du froid préfère geler de nouveau à en mourir.

Solo de Cupidon, soprano « *Thou doting fool* » (do majeur)

Cupidon l'enjoint à se taire.

Solo du Génie du froid, basse « *Great love* » (do majeur)

Le Génie du froid reconnaît le dieu de l'amour et la puissance de sa loi.

Récit de Cupidon, soprano « *No part of my dominion* » (do majeur)

Cupidon convoque un nombre infini d'amants.

Prélude (do majeur)

Ils apparaissent sous forme de danseurs et de chanteurs, d'hommes et de femmes dans un paysage glacé.

Chœur du peuple du froid « *See, see, we assemble* » et danse (do mineur)

Le peuple du froid déplore de claquer des dents et de frémir.

Solo de Cupidon, soprano, ritournelle et chœur « *Tis I, that have warm'd ye* » (do majeur)

C'est l'amour qui réchauffe.

Duo de Cupidon, soprano et du Génie du froid, basse « Sound a parley » (do majeur)

Cupidon et le Génie du froid exaltent l'amour créé pour être un plaisir et non un tourment.

Fascinée par le spectacle, Emmeline déplore la présence d'Osmond qui enrage et tente de la violer tandis que, dans les coulisses, Grimbald le supplie de le délivrer du sort que Philidel lui a jeté. Emmeline s'en remet au ciel pour la protéger.

Third act tune, hornpipe (sol mineur)

ACTE IV

Divertissement des sortilèges, forêt enchantée

Alors qu'Osmond jouit de la puissance de son Empire, Grimbald le prévient de la ruse de Merlin pour conjurer les sortilèges. Furieux, le sorcier décide de transformer l'horreur en un piège plus astucieux : les vils espoirs enjôleurs.

Merlin prévient Arthur des visions qu'il risquerait de rencontrer dans sa quête et confie à Philidel sa baguette magique afin qu'il protège le roi des maléfices de la forêt : l'enfer le divertit de musique, un fleuve d'argent lui interdit l'autre rive tandis qu'un pont l'invite à traverser. Alors qu'il s'apprête à franchir l'obstacle, deux sirènes surgissent des flots l'enjoignant à quitter l'épée au profit des jeux amoureux.

Duo de deux filles, sopranos « Two daughters of this aged stream are we » (sol mineur)

Chant ensorceleur des sirènes.

Arthur leur signifie son congé avant que son honneur soit bafoué par un désir grandissant.

Passacaille pour orchestre suivie des chants des nymphes et des sylvains (sol mineur)

Nymphes et Sylvains sortent de derrière les arbres en chantant et en dansant un menuet consacré aux plaisirs de l'amour.

Prélude

Solo de contreténor et chœur « How happy the lover »

Duo de soprano et basse et chœur « For love ev'ry creature »

Trios de trois femmes, sopranos / trois hommes, contreténor, ténor et basse / trois femmes, sopranos et chœur

Arthur congédie les féeries fantastiques. Frappant de son épée un arbre majestueux, témoin d'un sabbat orgiaque, du sang jaillit suivi d'un cri : Emmeline, le bras ensanglanté, le supplie d'arrêter son geste tout en se dégageant de l'arbre où elle a été enfermée par Osmond. Arthur, médusé, craint d'être la proie d'une nouvelle illusion et alors qu'Emmeline l'enjoint de la serrer dans ses bras, Philidel frappe l'aimée de sa baguette qui reprend les couleurs infernales de Grimbald. Horrifié, Arthur comprend sa méprise et, au nom de la vérité, assène d'autres coups à l'arbre

qui s'abat sous un roulement de tambour et d'horribles hurlements. La route est désormais libre ; Philidel traîne derrière lui Grimbald enchaîné pour le conduire à sa perte.

Fourth act tune, air (ré mineur)

ACTE V, au château

Trumpet tune (do majeur)

Frappé de terreur par son anéantissement, Osmond, alors qu'il entend les sonneries de trompettes et les roulements de tambours des gardes d'Arthur, pense reconquérir les grâces d'Oswald.

Alors que Conon, Aurélius et Albanact cherchent à couronner leur journée par la prise du château, Oswald paraît et, reconnaissant la victoire à Arthur, lui propose un combat singulier pour régler leur différend. Aidés de leurs magiciens respectifs, ils s'affrontent dans un corps à corps sans merci dont Arthur sort vainqueur. Magnanime, le roi chrétien rend grâce à Oswald et lui rend vie, honneur, liberté bien qu'il ne reconnaisse d'autres maîtres que les dieux païens. Arthur et Emmeline sont enfin réunis. Osmond, monstre d'ingratitude, est jeté au cachot. Les ténèbres de l'horreur disparues, Merlin consacre les richesses des amours et des gloires telles les moissons d'or qui éclosent à la lumière et espère l'union des Bretons et des Saxons en une paix éternelle.

Masque final, au bord de l'océan

Merlin dévoile l'océan agité par une tempête.

Solo d'Éole, basse « Ye blust'ring brethren of the skies » (do majeur/mineur)

Éole ordonne aux vents rugissants de se retirer pour laisser place à Britannia triomphante au-dessus des flots.

Symphonie (do majeur)

Éole et ses quatre Vents s'éloignent à tire-d'aile pour laisser place à une mer calme. Une île s'élève, Britannia y trône, des pêcheurs à ses pieds.

Duo de Nereid et Pan, soprano et basse, et chœur « Round thy coast » (la mineur)

Louange de la nymphe de Bretagne et convocation de Protée afin que les troupeaux paissent sur les prairies marines.

Trio de contreténor, ténor et basse « For folded flocks » (ré mineur)

Louange de la nymphe de Bretagne et des vertus de la laine, or qui protège du froid, telle la toison de Jason et qui revêt les couleurs pourpres de Tyr.

Solo de Comus, ténor, et trio de Comus, ténor, et de 2 paysans, basses « Your hay it is mow'd » (fa majeur)

Invitation à fêter la fin des abondantes moissons par des chansons : « Pourquoi un nigaud volerait-il une dîme ? », « Pains et gâteaux brûlent aux fours » tant il jacasse, « Et boirons en l'honneur de la vieille Angleterre ».

Solo de Venus, soprano « Fairest isle » (si bémol majeur)

Louange de la plus belle des îles que Vénus choisit pour demeure afin d'y louer la beauté et la gloire de l'amante et d'y nommer l'amant, amour.

Dialogue entre Elle, soprano, et Lui, basse « You say, 'tis love » (sol mineur/majeur)

Amour engendre la douleur car les plaisirs sont vite détrônés par l'absence ou la peur jalouse qui submerge les joies sous des flots de larmes. Mais cependant, un tendre moment suffit à racheter l'ensemble des tourments. « Tu seras fidèle », « je serai tendre ».

Trumpet tune (do majeur)

Merlin loue la vaillance des guerriers Bretons et leurs gloires futures.

L'Honneur, soprano, « Saint George » et chœur « Our natives not alone appear » (do majeur)

L'honneur vénère saint Georges, patron de l'île, guerrier et saint, et les rois étrangers adoptés. Le Souverain suprême, en son siège céleste, accordera ses marques d'honneur.

Arthur s'adressant à Merlin loue la sagesse, les triomphes guerriers et amoureux et incite à savourer le temps présent plutôt que de questionner le destin.

Épilogue

Lu par Mrs Bracegirdle, interprète du rôle d'Emmeline, l'épilogue est un envoi spirituel et galant en décasyllabes où la chanteuse lit quelques-uns des douze billets doux qu'elle dit avoir reçus dans la journée. Aux déclarations d'amour niaises et autre invitation intéressée, elle préfère la scène et les bons sentiments de son époque ; plus encore, « celui qui aura aimé la musique et la pièce sera l' élu » des prétendants, du moins pour ce soir.

Sous-titré *The British Worthy* (« Le preux breton »), *King Arthur* (« Le roi Arthur »), représenté pour la première fois en mai ou juin 1691 au Dorset Garden Theatre de Londres, est un « *Dramatick opera* » ou, plus exactement, un semi-opéra en cinq actes, encadré par un prologue et un épilogue, fruit d'une exceptionnelle collaboration entre le poète, dramaturge et critique John Dryden (1631-1700) et l'Orphée anglais, génie musical, Henry Purcell (1659-1695).

Genèse

Pleine d'aléas, la genèse de l'œuvre révèle autant les soubresauts politiques que les difficultés des Anglais à souscrire au genre réel de l'opéra (entièrement chanté). Admiratif de l'art français (depuis son exil à la cour du Roi Soleil durant le Commonwealth et de par ses liens familiaux), le roi Charles II aurait dépêché, en 1683, le grand acteur londonien Thomas Betterton à Paris dans le but de ramener Lully et sa troupe en Angleterre. Le compositeur déclinant l'invitation, l'envoyé spécial aurait regagné l'île avec le musicien catalan Louis Grabu, rompu à l'opéra français, et donc capable d'en composer un similaire « *pour le divertissement de sa Majesté* ». En dépit du désir du roi, le poète « *Laureat* » et « *Historiographe Royal* » Dryden écrivit plutôt une œuvre de type anglais, sur le modèle de *The Tempest* de 1674 : une pièce de théâtre « *ornée de scènes, machineries, chants et danses* ». Sans titre, le projet est augmenté d'un prologue de propagande politique prévu pour être entièrement chanté, consacrant la Restauration de Charles II (dont l'anniversaire était proche) par une série de tableaux emblématiques. Pour des raisons inconnues, mais sûrement dans le but de satisfaire au goût du roi, Dryden laissa de côté sa pièce et accrut son prologue qui devint le premier acte d'un véritable opéra en trois actes sur une musique de Grabu. Dans une lettre à Tonson datée d'août 1684, il relate qu'il songe à un projet en deux parties : un opéra chanté « *pour être joué immédiatement après la Michaelmasse* » le 29 septembre, tandis qu'il écrit un acte d'un « *opéra [King Arthur ?] qu'[il] n'est pas pressé de finir* ». Malheureusement, Dryden reste très flou sur cette intention première et l'histoire n'a pas encore véritablement éclairci le mystère de cette note. Dans sa préface, Dryden stipule cependant que le poème de *King Arthur* est la dernière œuvre qu'il eut l'honneur d'écrire pour Charles II : « *bien qu'il ne la vît pas représentée sur scène* » ! Quels furent les « *incidents intervenus* » qui firent obstacle à la représentation ? Quoi qu'il en soit, à la mort de Charles II, en 1685, l'idée de représenter un opéra entièrement chanté (auquel les Anglais sont plutôt rétifs) aurait pu s'effondrer si Jacques II, catholique et francophile convaincu, n'avait fait programmer le premier pan (l'opéra en trois actes) sous le titre de *Albion and Albanus* au Dorset Garden Theatre, le 13 juin 1685. L'opéra irrita les Anglais au point d'être aussitôt retiré de l'affiche : les contemporains relatent que cet échec cuisant fut dû autant aux circonstances politiques - le roi perdait chaque jour de son crédit jusqu'à l'arrestation du comte d'Argyle et du duc de Montmouth... - qu'à la médiocrité de la musique et au désastre financier de la production. Saint-Evremond, qui assista à la représentation, eut d'ailleurs ce mot cinglant : « *une sottise chargée de Musiques, de Danses, de Machines, de Décorations, est une sottise magnifique, mais toujours sottise* ».

L'œuvre fut donc oubliée et la tempête politique dissipée grâce au règne de Guillaume III d'Orange et Marie II Stuart qui montèrent sur le trône en 1689, suite à la Glorieuse Révolution de 1688 et à l'abdication de Jacques II. Les activités musicales à la cour étant réduites, Purcell conquiert une liberté nouvelle dont le théâtre recueille les fruits : en à peine plus de cinq ans, il compose la musique de près de quarante-cinq œuvres scéniques. Déjà impressionné par les contributions de Purcell pour la scène, Dryden est définitivement conquis par son génie à l'écoute de *Dioclesian* (1690), qui impose une forme singulière d'opéra en Angleterre. Incitant Purcell à écrire la partie musicale (une ouverture et trois chansons) de son *Amphitryon*, adapté de l'œuvre éponyme de Molière, il inaugure leur fructueuse collaboration. Dryden tire alors profit de l'échec de *Albion and Albanus* et se remet à la tâche. Dans sa préface, il loue « *l'île la plus belle, qui surpasse toutes les îles* » et relate qu'il a été forcé « *de modifier le premier dessein* » afin de ne pas « *offenser les temps présents, ni le gouvernement, lesquels [l'avaient] jusqu'ici protégé* ». De quel ordre furent les modifications ? Robertaz Florence Brinkley suggère que « *la réelle substance de l'histoire avait été éliminée* » au profit du récit fantastique de la bataille d'Arthur avec les Saxons. Selon les lois allégoriques en vigueur, sous l'intrigue immédiate, les personnages reflètent néanmoins certainement les événements majeurs et les figures célèbres du temps - encore faut-il ne pas extrapoler sur les correspondances. Pour Dryden, *King Arthur* comporte des personnages surnaturels, dieux et déesses, et des héros. L'action, qui se déroule dans le Kent, répond au goût de l'époque pour les grandes scènes d'invocation, de cérémonies païennes, scènes de magie, de sorcellerie ou de séduction..., scènes de violence et de tensions guerrières, et surtout vénère un roi soldat, exalté dans la louange finale : « *Les hommes nés sur cette terre ne sont pas seuls / À convoiter cette récompense martiale ; / Mais des rois étrangers, ici adoptés, / Dédaignent la couronne qui les attend chez eux [Guillaume d'Orange ?]* ».

L'histoire légendaire et fantaisiste offre un climat propice aux prolongements musicaux. Tout inspiré par cette atmosphère, Purcell compose alors son second et seul semi-opéra envisagé d'emblée comme tel. Si, dans un premier temps, Dryden remanie l'œuvre, il révisé également son poème afin de le rendre chantable. Dans sa préface, il s'agace même d'avoir à maints endroits dû rendre des vers « *irréguliers pour le lecteur, afin qu'ils soient harmonieux pour l'auditeur* ». Il conclut néanmoins que, « *malgré tous ces désavantages* », il y reste quand même un peu de « *l'esprit original* » dans lequel il les avait écrits. Doué d'un sens aigu de la musicalité de la langue, il enrichit son texte de verbes énergiques, de monosyllabes d'origine anglo-saxonne et de doubles rimes jugées plus adéquates. La première édition (perdue) de 1691 fut aussitôt publiée avec la précision « *Dramatick opera* » sur la page de titre ; l'œuvre connut un succès immédiat et durable : elle « *plut tant à la cour qu'à la ville, et étant bien jouée, fut très avantageuse pour la troupe* », précise l'historien contemporain John Downes. Reprise en 1692, 1698, 1701, 1706, 1735 (sous les titres successifs de *Merlin or The British Enchanter* ou *King Arthur, the British Worthy* pour une quarantaine de représentations), puis entre 1747 et 1842, remaniée par divers auteurs, elle revient à l'affiche en 1897 pour ne plus la quitter.

L'opéra en Angleterre

« Une tragédie mixée avec un opéra ou un drame écrit en vers blancs, orné de scènes, machines, chansons et danses : de sorte que la fable est entièrement parlée et jouée par les meilleurs comédiens ; l'autre partie de la réjouissance devant être représentée par les chanteurs et danseurs. On ne peut pas parler de pièce parce que l'action est supposée être dirigée par des esprits surnaturels ou magiques, non plus d'opéra parce que l'histoire n'est pas chantée », confie Dryden en relatant sa conception de l'opéra en Angleterre. Si l'histoire de l'opéra anglais tire en partie ses origines du masque (ou ballet de cour), la tentation d'introduire un opéra à l'imitation des Italiens ou des Français n'avait guère trouvé d'expression acceptable jusqu'ici. Férés de théâtre, les Anglais en avaient été privés entre 1642 et 1660, du fait de la guerre civile et de la politique du Commonwealth qui jugeait tout spectacle tendancieux. Grâce à Charles II, les scènes londoniennes connurent une restauration somptueuse. Par tradition (voir Shakespeare), les pièces parlées intégraient de la musique, tel un surgenne ornemental, sous forme d'ouverture et de chansons, avec ou sans rapport avec l'intrigue. La vocation de la musique, d'ailleurs parfois écrite par plusieurs compositeurs, n'était pas la mise en valeur du texte mais l'apport d'une variété divertissante, d'où l'abondance des vieilles chansons à succès que l'on pouvait y rencontrer.

L'augmentation de la participation musicale finit par donner naissance à de véritables pièces mixtes et surtout à un genre hybride, spécifiquement anglais, que Roger North (diariste célèbre du début du XVIII^e siècle) nomma semi-opéra et dont le premier exemple original fut *Psyché* (1675), écrit par Shadwell en imitation de la comédie-ballet de Molière et de Lully. Ainsi, la Restauration anglaise affectionne une sorte de spectacle dramatique dont les livrets sont soit des adaptations de pièces existantes (d'auteurs élisabéthains ou de dramaturges contemporains), tels la version de Shadwell de *The Tempest* (qui apparut la première fois en 1674 et fut fréquemment adaptée sur des musiques de Banister, Humfrey, Reggio, Draghi, Locke et Purcell), *Dioclesian* et *The Fairy Queen*, soit des textes spécialement écrits pour ces représentations opératiques, tel le *King Arthur* de Dryden. Suite instrumentale pour le lever du rideau ou entre les actes, ballets, scènes de genre ou chansons, voire même masque final de divertissement avec nombre de danses composaient la musique qui s'insérait naturellement dans le fil de l'intrigue de la pièce parlée. Les personnages principaux y étaient acteurs (et ne chantaient pas), la musique étant réservée aux rôles secondaires qui, par coutume, étaient souvent des êtres surnaturels. Dryden précise d'ailleurs que seul ce type de personnages (ou les héros) et leurs sujets ainsi que bergers et nymphes peuvent s'exprimer en chantant.

La volonté de réalisme que le chant ne peut, par définition, remplir et surtout la passion anglaise pour le théâtre furent les raisons majeures qui conduisirent cette nation vers un genre atypique (bien que le même public, quelques années plus tard, fût subjugué par l'opéra italien, notamment celui de Haendel, dont *Rinaldo* qui déferle sur la scène anglaise en 1711). Dent (un critique renommé) suggère que, pour un Italien, la musique est un moyen d'auto-expression tandis que, pour un Anglais, elle est « *une chose à part, un message*

provenant d'un autre monde », au point d'être perçue comme l'anéantissement, voire l'annihilation de la personnalité.

Grâce à la plume de Purcell, la vogue du semi-opéra connaît une splendeur inégalée durant l'époque baroque de la seconde partie du XVII^e siècle pour s'éteindre aussitôt au XVIII^e siècle, dès lors que le principe monarchique est acquis et le Royaume-Uni établi.

Les tableaux musicaux de King Arthur

Dans sa lettre dédicatoire, Dryden déclare : « *Il n'y a rien de meilleur que ce que j'ai envisagé, mais l'art de la musique qui, grâce au génie de Mr Purcell, est parvenu à sa plus grande perfection en Angleterre... n'a rien à craindre que d'un ignorant ou d'un jugement défectueux du public.* » Malheureusement, la partition de Purcell n'a pas été imprimée de son vivant et les manuscrits ne contiennent pas toute la musique suggérée dans le texte de Dryden (ainsi manquent peut-être l'air de la Première Sirène, la fin de l'air d'Éole, la descente de Merlin, la *Soft music* mêlée de chants d'oiseaux, les « batailles » et la *Grande Danse* finale...); de même, nous ne sommes pas toujours certains de la place des mouvements instrumentaux ultérieurement imprimés dans *Ayres for the Theatre*.

La musique intervient donc de manière fragmentaire au sein de la pièce de théâtre écrite en cinq actes : elle se compose d'une ouverture et de sept tableaux, dont deux masques, équivalent anglais du ballet de cour français dont la trame impulse un changement de décor et file une action métaphorique qui se dit, se chante et se danse. Comme il se doit, les principaux personnages « historiques » parlent, mais ne chantent pas, Merlin l'enchanteur et Osmond le démon également - la musique n'intervenant que sous l'augure de personnages secondaires et dans le cadre d'une manifestation magique ou pastorale. Seule exception à la règle : Philidel et Grimbald qui parlent et chantent. En revanche, l'image collective du chœur joue un rôle fondamental dans les tableaux chantés - à l'imitation du coryphée de la tragédie grecque.

L'orchestre comprenait une famille de flûtes à bec, une de hautbois, deux trompettes, les cordes (à quatre parties selon le modèle italien) et la basse continue traditionnelle (cordes pincées, instruments à archet et clavecin ou épinette) peut-être étoffée de bassons (sur le modèle français) ; à cet ensemble faut-il ajouter les timbales sans lesquelles les « *trumpet tunes* » et la fin du premier acte avec ses « *Double beat of the thund'ring drum* » (« doubles roulements de tambour ») n'auraient aucun sens. L'ensemble des cordes est bien évidemment le plus sollicité mais il peut aussi être défectif pour inspirer une atmosphère intime, tel dans le duo de Cupidon et du Génie du froid (Masque du froid, Acte III), accompagné par le petit chœur instrumental (premier violon, second violon et basse continue).

Comme de coutume dans les théâtres londoniens, *King Arthur* débute avec ses *First and Second Music* précédant l'« ouverture ». Plus rare, la *First Music* (*fa* majeur) se déroule en une chaconne de seize variations tirée du *Welcome song* « *Sound the trumpet, beat the drum* », écrit en 1687 pour Jacques II. Plus traditionnelle, la *Second Music* (*ré* mineur),

également titrée « ouverture », se présente à la française en deux parties : un « Grave », avec jeu d'échos, et un « Fugatto » d'allure martiale. L'air (*ré mineur*), un menuet à quatre parties de cordes, précède la seconde ouverture flamboyante (*ré majeur* ; sûrement la réelle ouverture ?) avec trompettes, dont le thème est issu de l'ode d'anniversaire à la reine Mary *Arise my muse* (1690). Également à la française, elle dénote une polyphonie subtile tandis que le « Fugatto » emprunte un mouvement de gigue.

Comme le veut la tradition, les « *act tunes* » concluent les actes, accompagnant les changements de décors - seul le premier sonne comme un réel postlude au chant de victoire des Bretons, en reprenant le thème aux simples cordes. Par ailleurs, Purcell truffe son opéra de ritournelles et de « Symphonies », en ouverture d'acte, en guise de prélude, ou de postlude, allant jusqu'à composer une seconde symphonie dans le chant de victoire final de l'acte I où l'orchestre brille de tous ses feux sous l'éclat des trompettes et des hautbois. Dans ce cadre purement instrumental, la danse est à l'honneur jusqu'à la *Country-Dance* qui parfume Britannia sortie des eaux (Masque final, Acte V) : leste gavotte introduisant le duo de soprano dans la scène pastorale (Acte II, scène 2), avec flûtes et hautbois ; *hornpipe* suivant et celui de l'*act tune* de l'Acte III ; danse infernale de Grimbald empruntant le rythme d'un menuet syncopé (Acte II, scène 1) ; « danse » imageant le peuple du froid réchauffé au cœur du paysage glacé (Acte III)...

Chaque tableau musical semble avoir été construit comme un *Tout*. La scène du sacrifice (Acte I, scène 2) se présente tel un *verse anthem* en négatif (par ses invocations païennes), avec alternance de soli et chœur enchaînés, de même que la scène où Philidel et Grimbald guident chacun à sa manière les Bretons égarés dans la nuit et les marais (Acte II, scène 1) lie récits, airs, ritournelles orchestrales et chœurs sans césure ainsi que le divertissement pastoral qui suit (Acte II, scène 2). Évitant les cadences, le Masque du froid (Acte III) se présente également comme une large fresque ; mais la plus considérable de toutes dans l'art d'avancer sans rupture est certainement le Divertissement des sortilèges (Acte IV), qui déploie ses attraits dans la tonalité de *sol mineur*, la plus chère à Purcell et la « *presque plus belle* » qui « *unit au sérieux un charme passionné, et propage aussi bien une grâce et une séduction sans égales* » selon le théoricien Mattheson. L'unité de la scène ressort en partie de la passacaille qui suit le duo séducteur des sirènes dans la même tonalité, inspirée par Grabu ou par la célèbre grande passacaille de l'*Armide* de Lully, dont elle emprunte la basse descendante *sol-fa-mi* bémol-*ré* que Purcell décline cinquante-neuf fois (à trois variations près). Le chevalier devant être prisonnier de ses sens, la force de suggestion de la basse tente effectivement d'avoir raison de lui. Ce lien sémantique permet à Purcell de broder une grande scène avec ritournelle - solo - chœur - duo - chœur - trio des nymphes (sans orchestre, ni réelle basse continue, telle une prière litannique) - trio des hommes - trio des nymphes - chœur et symphonie. Comme il se doit, l'Acte V paraît tel un grand divertissement sous forme de masque final.

Mais avant tout, *King Arthur* est un opéra de chœurs (souvent doublés par les cordes) dont la variété ne laisse de surprendre. Tantôt homophones : « *Woden, first to thee* » ou « *Woden's hall* », chœurs des festivités païennes (Acte I, scène 2), chœur du peuple du

froid... ; tantôt en contrepoint imitatif : les exclamations « *thanks* » qui rendent grâce à Wotan (Acte I, scène 2), le chœur des esprits de Philidel et de Grimbald qui guident et perdent dans la nuit avec réponse du double chœur en écho (Acte II, scène 1)... ; tantôt vraie fugue, tel « *Brave souls* » (Acte I, 2) qui loue les âmes prêtes au sacrifice. Les chœurs interviennent seuls, en chœurs d'action ou purement décoratifs, ou parfois accompagnent les airs qu'ils magnifient par leur polyphonie : tantôt strophique avec reprise note à note par le chœur, tantôt large panneau en deux volets soli / chœur.

Les airs, duos et trios multiplient également les registres à l'infini : simple chanson ou cantilène strophique du berger soliste dans le divertissement pastoral (Acte II, scène 2) ; air à boire en rondo (couplet / dernier vers refrain) de Comus et des trois paysans (Masque final, Acte V) ; danse chantée, en forme de rondo à deux couplets, de Cupidon dans le Masque du froid (Acte III) ; nombreux airs binaires à reprise ou petits airs italiens avec ornementation profuse (en doubles croches continues ou en rythmes pointés qui sont devenus la marque de Purcell)... Mais le plus admiré et le plus connu de tous est certainement « *Fairest isle* » (Masque final, Acte V), véritable hymne à Britannia chanté par Vénus, sans aucun effet patriotique ostentatoire, mais au son des « *murmures* », des « *soupirs* » et des « *douces plaintes* », accentuant le contraste avec le *song* « à boire » précédent. De forme AAB - AAB, en *si* bémol majeur, cette plainte d'un lyrisme achevé fut néanmoins l'objet de querelles autour d'un *la*, bémol ou non (les manuscrits sont en désaccord), selon qu'il s'agisse d'un simple ornement (bémol ajouté, fréquent à l'époque sur le septième degré du ton) ou d'un véritable contour mélodique (*la* naturel). Les duos et trios, de même, reflètent ce large éventail et distillent leur lyrisme homophonique, gracieux et charmant, ou tressent leur contrepoint imitatif en canon ou à l'italienne.

Purcell use également de la forme récitative, mais dans un esprit tout anglais. Celle-ci ne sert pas obligatoirement à introduire les airs, mais bien souvent se substitue à eux. Le ton déclamatoire y est de rigueur et les *passaggi* en doubles croches véloces ou alanguies fréquents, tel celui du dieu Éole (Masque final, Acte V) et ceux de Cupidon (Masque du froid, Acte III), qui offre aussi dans sa troisième intervention une basse harmonique recherchée et expressive provoquant modulations, retards et appoggiatures. Le dialogue de Elle et Lui dans le Masque final (Acte V) favorise également un *recitar cantando* subtil avant quelques petits *solis* et un réel petit duo.

« *Musique et poésie ont toujours été reconnues pour sœurs, qui vont main dans la main, chacune soutenant l'autre ; comme la poésie est l'harmonie des mots, la musique est celle des notes : et comme la poésie est un essor au-dessus de la prose et du discours, la musique de même est une exaltation de la poésie* », telle est la déclaration de Purcell, via la plume de Dryden dans la préface de son *Dioclesian* (1690). L'âge baroque met effectivement en avant une esthétique de l'expression propre à rendre en sons les images véhiculées par le poème. Ce figuralisme musical est tout à fait prégnant dans *King Arthur*, qui déroule ses tableaux musicaux comme de vastes fresques cinématographiques.

Ainsi, dans l'Acte I, scène 2, pour imager la foudre de Thor, le dieu du tonnerre, ou les fronts couronnés entend-on les vocalises usuelles sur « *thund ring* » ou « *temples round* ». Le destin fabuleux des âmes prêtes à être sacrifiées module soudain du *do* majeur vers le *do* mineur dans le récit de soprano « *The lot is cast* » dénonçant le visage sombre de la mort malgré l'enthousiasme général. Cette même silhouette transparait également sur « *Death dispazing* » (dédain de la mort) qui bascule en *sol* mineur, s'habille de lignes descendantes, avant que sourdent dans un tempo plus lent les « *Die* » (« mourir ») lugubres, en *fa* mineur (le fameux ton qui, selon Mattheson, fait frémir d'horreur, comme dans *Dido and Æneas* pour introduire les sorcières), truffés d'harmonies dissonantes, telles que des quintes diminuées, dans le chœur funèbre « *Brave souls* » (« Braves âmes »). Changeant de climat, le chant de victoire des Bretons sonne dans le ton gai d'*ut* majeur accompagné par les trompettes et les hautbois tandis que le double roulement de tambour « *double beat* » est évoqué par des battements rapides sur deux notes répétées à la voix et aux instruments.

À l'Acte II, scène 1, l'esprit aérien de Philidel est d'emblée caractérisé par une instrumentation légère (deux dessus et basse) et sa marche dans la nuit illustrée par une basse régulière en croches. Si le *ré* mineur évoque la brume, l'optimisme dégage par Philidel afin que les Bretons égarés dans la nuit le suivent vers de meilleurs auspices bascule au ton relatif de *fa* majeur. En revanche, pour mieux tromper les Bretons, les esprits perfides de Grimbald empruntent note pour note le contrepoint imitatif des esprits de Philidel tandis que les « *hurry* » (« dépêchez-vous ») dans l'air du démon sont répétées à satiété. Pour conclure et gagner la partie, les esprits de Philidel forment une sorte de serpent, fil d'Ariane qui, en plusieurs sections liées, figure une chaîne où chaque acteur du septuor se tient la main. Dans le divertissement pastoral suivant (Acte II, scène 2) le « *lead up, a lively measure* » (« donnez la mesure ») des bergers est simulé par la répétition obsessionnelle (trente-quatre fois) de la même formule rythmique : on ne peut s'y perdre !

Le prélude du Masque du froid (Acte III) s'installe sur une simple formule rythmique répétée obstinément figurant autant la descente de Cupidon que la banquise gelée, et donc figée. Cette célèbre scène (peut-être inspirée à Dryden par la rigueur exceptionnelle de l'hiver 1683-1684) tient son succès de l'effet produit par les « *tremolandos* » (tremblements) que Purcell a indiqués pour les cordes, le soliste et plus tard le chœur ; mais l'artifice n'était pas nouveau : le *vibrato* était courant dans l'opéra italien et avait déjà été pratiqué par Lully dans le quatrième acte de son *Isis* en 1677, où la scène représentait « *l'endroit le plus glacé de la Scythie* ». En revanche, si la méthode d'exécution n'est pas extraordinaire, la progression harmonique de l'air du Génie du froid, dont la basse glisse par demi-ton descendant tandis que la voix, en une langue glacée et uniforme de croches, monte (allant jusqu'au *mi* bémol) puis descend à grand peine sa gamme accidentée de chromatismes, demi-ton par demi-ton, pour se figer un instant en *fa* mineur (tonalité lugubre) jusqu'à la mélancolie dissonante de « *Let me, let me, freeze again so death* » (« laisse-moi à nouveau gelé jusqu'à en mourir »), l'est davantage. Repris par le chœur du peuple du froid, l'effet magnifie ces gelures par des frottements de septièmes sur les « *chatter* » (« claquer des dents »).

Le Divertissement des sortilèges (Acte IV) débute par l'épisode des deux sirènes séductrices, tout inspiré à Dryden par la soixantième strophe du quatorzième chant de la *Jérusalem délivrée* du Tasse, échangeant Renaud contre Arthur. À l'italienne, le duo, en contrepoint imitatif très mobile, épouse l'énergie et le sens du texte jusqu'à être trahi par des dissonances de neuvièmes et de secondes mineures lorsque celles-ci prétendent que leur nudité est exempte du danger ; leurs souples arabesques (dont celles en rythmes pointés, chères à Purcell) finissent par former des cercles musicaux à l'image de leurs douces ondulations aquatiques comme le plus désirable des pièges.

À l'Acte V, le combat singulier des rivaux et le concert martial final sont évidemment illustrés par des « *trumpet tunes* » : des instruments guerriers et solennels qui couronnent tant la victoire définitive des Bretons que la majestueuse gloire de l'île sainte Britannia, délivrée des intempéries par une guirlande de doubles croches à toutes les cordes de laquelle surgit le dieu du vent Éole. Pour apaiser ses aquilons en un grand récitatif, il multiplie les valeurs de notes de l'accompagnement : croches, noires, puis blanches, jusqu'à s'évanouir en rondes. L'hymne solennel à Britannia s'élève alors sur deux larges octaves et la légèreté aérienne de deux flûtes à bec. Le *soft tune* élevant Britannia hors des flots, à trois parties, exalte un *ground* fantaisiste, si cher à Purcell, sur une musique intimiste et délicate, mais non moins vaillante.

Pascale Saint-André

Céline Scheen

Grâce à l'appui de la Fondation Nany-Philipart, Céline Scheen a complété sa formation à la Guildhall School of Music and Drama de Londres auprès de Vera Rószka. Elle est lauréate de plusieurs concours, dont celui des Voix Nouvelles. Elle s'est régulièrement produite avec Musica Antiqua Köln et Reinhard Göebel en Allemagne, en France et en Italie. Avec ce même ensemble, elle a enregistré la musique du film *Le Roi danse* de Gérard Corbiau. À l'opéra, Céline Scheen a incarné Vespèta dans *Pimpinone* de Telemann, Grilletta dans *L'Apothicaire* de Haydn et Zerlina dans *Don Giovanni* mis en scène par Gérard Corbiau. À La Monnaie en 2004, elle est le Coryphée dans *Alceste* de Gluck (mis en scène par Bob Wilson et dirigé par Ivor Bolton) et Atilia dans *Eliogabalo* de Cavalli (mis en scène par Vincent Boussart et dirigé par René Jacobs) - ce spectacle est repris au Festival d'Innsbruck. En 2005, elle chante Papagena dans *La Flûte enchantée* sous la direction de René Jacobs dans une mise en scène de William Kentridge, production reprise à Lille et à Caen en février et mars 2006. Elle se produit à de nombreuses reprises avec Les Talens Lyriques et Christophe Rousset, interprétant l'Amour dans *Scylla et Glaucus* de Leclair à Versailles, la cantate *Orphée* de Rameau, la *Pastorale* de Noël de Charpentier, le *Requiem* de Campra en tournée à Essen et Athènes ainsi que dans les festivals d'Aix-en-Provence, de Beaune et de Saint-Denis, un programme Campra et Charpentier à Amsterdam, Madrid et Versailles... Elle chante également, avec Christophe Rousset au clavecin, un programme baroque dédié à Lambert, Montéclair et Rameau. Céline Scheen

se produit également avec Musica Antiqua Köln (festivals de Halle et de la Rhéingau), le Ricercar Consort et Philippe Pierlot (*Didon et Énée* de Purcell à Nantes et à Lisbonne), Le Concert des Nations et Jordi Savall (rôle de Gilade dans le *Farnace* de Vivaldi à la Salle Pleyel), Café Zimmermann, l'Ensemble La Fenice, l'ensemble B'Rock et Skip Sempé (madrigaux de Monteverdi), Capriccio Stravagante et Skip Sempé (*La Pellegrina* à Ambronay et Purcell à Helsinki), La Fenice et Jean Tubéry (plusieurs productions autour de Purcell à Auxerre, Beaune et Ambronay), L'Arpeggiatta (*Rappresentazione* de Cavalieri à Sablé) et La Simphonie du Marais (*Atys* de Lully). Elle collabore également avec Paolo Pandolfo pour un enregistrement d'improvisations - disque primé par un Diapason d'or - et des concerts. En 2007, elle incarne la Musique et Euridice dans *l'Orfeo* de Monteverdi à Crémone sous la direction d'Andrea Marcon, participe à une reprise de *La Flûte enchantée* à New York et interprète Papagena dans une production du Capitole de Toulouse. En juillet 2008, elle chante les *Vêpres* de Monteverdi avec Philippe Herreweghe en Toscane et, en novembre de la même année, des œuvres de Bach, Schütz et Schein. Céline Scheen renouera avec la scène à l'Opéra du Rhin dans *Platée* de Rameau (l'Amour et Clarine) avec Les Talens Lyriques et Christophe Rousset en mars 2010. Ses projets d'enregistrements incluent le *King Arthur* de Purcell avec Les Talens Lyriques, *A Serenading Song* de Purcell avec l'Ensemble La Fenice, un disque d'airs de cour avec Eduardo Egué et les *Vêpres* de Monteverdi.

Judith Van Wanroij

Après avoir obtenu son diplôme en droit hollandais, la soprano Judith van Wanroij commence l'étude du chant au Conservatoire d'Amsterdam avec Margreet Honig, où elle obtient, en février 2004, le certificat de la Nieuwe Opera Akademie. En 2003, elle est lauréate des Auditions Erna-Spoorenberg. Judith van Wanroij prend immédiatement part à de nombreux concerts d'oratorios en Europe, notamment avec Frans Brüggen, Edo de Waart, William Christie, Kenneth Weiss, Jesús López Cobos, Emmanuel Krivine, Christophe Rousset, Jaap van Zweden et Skip Sempé. Elle fait ses débuts à l'opéra avec le rôle-titre de *La Périochole* d'Offenbach, puis interprète Musetta dans *La Bohème* de Puccini, la Chauve-souris dans *L'Enfant et les Sortilèges* de Ravel, Criside dans *Satyricon* de Maderna, Papagena dans *La Flûte enchantée* de Mozart, Karolina dans *Les Deux Veuves* de Smetana, Drusilla et la Vertu dans *Le Couronnement de Poppée* de Monteverdi (Opéra de Lyon), Julia dans *Der Vetter aus Dingsda* de Künneke (De Nieuwe Nederlandse Operette), Belinda dans *Didon et Énée* (Wiener Festwochen et Festival d'Aix-en-Provence), Écho dans *Ariane à Naxos* (Teatro Real de Madrid), Menica dans *La Madrileña o el Tutor Burlado* de Martín y Soler avec Les Talens Lyriques (Christophe Rousset), Rossweisse dans *La Walkyrie* (Vlaamse Opera), Thisbé dans *Pirame et Thisbé* de Rebel et Francœur (Angers-Nantes Opéra), ainsi que des madrigaux de Monteverdi (Festival d'Aix-en-Provence). Au Nederlandse Opera d'Amsterdam, elle chante Euridice (*l'Orfeo*), Valetto

(*Le Couronnement de Poppée*) et *l'Ingrata (Il Ballo dell'Ingrate)* dans le cadre d'un cycle Monteverdi, ainsi que Cléone, la suivante d'Hébé et une Ombre dans *Castor et Pollux* de Rameau. Au Teatro Real de Madrid, elle interprète Psyché dans *Orfeo und Eurydike* de Krenek. En 2005, elle est invitée à participer au Jardin des Voix, le programme pour jeunes chanteurs solistes de William Christie, dans le cadre duquel elle effectue une tournée en Europe et aux États-Unis avec Les Arts Florissants. Parmi ses projets récents ou à venir, mentionnons *l'Ode à sainte Cécile* de Purcell à Innsbruck, Utrecht et Anvers avec l'ensemble B'Rock, *King Arthur* au Capitole de Toulouse avec Les Talens Lyriques, le *Requiem* de Mozart au Concertgebouw d'Amsterdam avec l'Orchestre du Mozarteum de Salzbourg, Belinda dans *Didon et Énée* sous la direction de David Stern au Théâtre des Champs-Élysées, des concerts avec I Virtuosi Delle Muse à l'Opéra de Nantes et à Orléans, Despina dans *Così fan tutte* au Festival d'Aix-en-Provence et à l'Opéra du Luxembourg, Servilia dans *La Clémence de Titus* à l'Opéra de Lyon, Belinda à l'Opéra-Comique de Paris, à Vienne et à Amsterdam avec William Christie, la Vertu et Damigella dans *Le Couronnement de Poppée* au Gran Teatre del Liceu à Barcelone, Ilia dans *Idomeneo* à l'Opéra de Nancy, le rôle-titre d'*Andromaque* de Grétry au Festival de Schwetzingen et au Festival de Montpellier-Radio France sous la direction de Hervé Niquet, *Platée* à l'Opéra du Rhin (Strasbourg), Don Chisciotte dans *Sera Morena* de Conti à Amsterdam et à La Monnaie de Bruxelles sous la direction de René Jacobs, Sidonie et Licinde dans *Armide* de Gluck

pour Opera Lafayette au Lincoln Center de New York et à Washington, le Chœur Féminin dans *Le Viol de Lucrece* de Britten à Angers-Nantes Opéra, Elvira dans *Don Giovanni* et Ilia au De Nederlandse Opera à Amsterdam.

Pascal Bertin

Pascal Bertin commence le chant dès l'âge de 11 ans au sein du Chœur d'Enfants de Paris (dirigé par Roger de Magnée), maîtrise avec laquelle il se produira comme soliste dans le monde entier et sous la direction de chefs prestigieux. En 1988, il obtient un premier prix d'interprétation de musique vocale baroque au Conservatoire de Paris (CNSMDP) dans la classe de William Christie. Il se produit avec différents ensembles de polyphonie médiévale ou renaissance - Huelgas, Mala Punica, Daedalus, Unicorn, Clément Janequin, A Sei Voci, Gilles Binchois. Il interprète également des oratorios ou des opéras baroque avec, entre autres, Jordi Savall, Christophe Rousset, Philippe Herreweghe, Marc Minkowski, Emmanuelle Haïm, Masaki Suzuki, John Eliot Gardiner, Sigiswald Kuijken, Jean Tubery, Joël Suhubiette, Konrad Junghänel, Michel Corboz, Thomas Hengelbrock, Paul Dombrecht, Martin Gester, Eduardo López Banzo, Marcel Ponseele, Hervé Niquet, Jean Maillet, Pierre Cao, Reinhard Goebel, Concerto Köln, le Freiburger Barockorchester ou l'Academy of Ancient Music. Sur scène, il se produit à Genève (*L'Orfeo* de Monteverdi, *Le Ballet comique de la Reyne* de Beaujoyeux et *La Calisto* de Cavalli), Anvers (*Tolomeo* de Haendel), Halle (*Admeto* de Haendel), Lausanne (*L'Orfeo* de Monteverdi), Marseille (*San Giovanni Baptista* de Caldara),

Bologne (*Aura ingannata* de Giacobbi), Amsterdam (*Giulio Cesare* de Haendel, *L'Orfeo* de Monteverdi et *Rage d'amour* de Zuidam), Chicago (*Agrippina* de Haendel), Tokyo (*Un songe d'amour*, extraits opéras baroques français), Lille, Strasbourg, Paris (*L'Orfeo* de Monteverdi), Salzbourg (*Mitridate* de Mozart), Nice (*Teseo* de Haendel), Caen, Paris, Genève, New York et Nancy (*Il Sant'Alessio* de Landi avec William Christie), ainsi qu'au Festival de Schwetzingen (*Niobe* de Steffani avec Thomas Hengelbrock). Depuis 1996, Pascal Bertin fait partie, avec Monique Zanetti et Yasunori Imamura, de l'ensemble Fons Musicae, avec lequel il enregistre des compositions de Lambert, Bononcini, Steffani, Caldara et Gasparini. Sa production discographique, dont on peut souligner l'éclectisme, comprend actuellement plus de 70 enregistrements (intégrale des cantates de Bach avec Masaaki Suzuki, jazz avec Indigo ou pastiche avec les trois contre-ténors).

Emiliano Gonzalez-Toro

Né à Genève de parents chiliens, Emiliano Gonzales-Toro étudie le chant, le piano et le hautbois au Conservatoire de Genève, puis au Conservatoire de Lausanne, où il obtient un prix de virtuosité avec les félicitations du jury. En 1998 et 1999, il obtient la bourse de la fondation Ernst-Göhner (Migros) et se perfectionne auprès d'Anthony Rolfe-Johnson à Londres. Depuis octobre 2001 il étudie avec le ténor espagnol Ruben Amoretti. Il a débuté sous la direction de Michel Corboz à l'Ensemble Vocal de Lausanne comme choriste professionnel, puis comme soliste dans des œuvres telles que le *Requiem* de Mozart, les messes de Haydn, *Le Messie*

de Haendel, les *Vêpres* de Monteverdi, et a été invité dans des festivals comme La Chaise-Dieu, Noirlac, Beaune, les Folles Journées de Lisbonne et Nantes, ou encore Utrecht. Il a notamment participé aux enregistrements des *Vêpres* de Monteverdi avec l'ensemble Orlando Fribourg sous la direction de Laurent Gendre (Cascavelle), de *La Capricciosa coretta* de Martín y Soler (chez Naïve) et de *Roland* de Lully (pour Ambrosie). À l'opéra, il a interprété les rôles de Flûte (*Le Songe d'une nuit d'été* de Britten), d'un Marin (*Didon et Énée* de Purcell), de Valerio (*La Capricciosa coretta* de Soler), de Nathanaël (*Les Contes d'Hoffmann* d'Offenbach), de Monostatos (*La Flûte enchantée* de Mozart), de Gaston (*La Traviata* de Verdi), de Tersandre (*Roland* de Lully), d'un Paladin et de La Fée Manto (*Les Paladins* de Rameau), du Premier Berger (*L'Orfeo* de Monteverdi au Grand Théâtre de Genève) et du Remendado (*Carmen* de Bizet à Lausanne). Plus récemment, il a chanté des madrigaux de Monteverdi à Bordeaux et au Théâtre du Châtelet sous la direction de Christophe Rousset, Lucano (*Le Couronnement de Poppée*) à Toulouse et Eurimaco (*Le Retour d'Ulysse dans sa patrie*) au Grand Théâtre de Genève, où il a également interprété Lucano. Le ténor fait ses débuts à l'Opéra d'Amsterdam dans les rôles d'Arnalta dans *Le Couronnement de Poppée*, de Testo dans *Le Combat de Tancrede et Clorinde* et de Spirito dans *Il Ballo delle Ingrate* de Monteverdi. Au concert, il interprète Adrast dans *Sémélé* de Marin Marais sous la direction d'Hervé Niquet à Beaune, à Montpellier et au Théâtre des Champs-Élysées. Il collabore régulièrement avec Christophe Rousset et Les Talens

Lyriques (*Il Tutore Burlato* de Soler, la *Pastorale* de Charpentier, l'*Oratorio de Noël* de Bach, etc.). Il a fait ses débuts à la Staatsoper de Berlin dans les *Vêpres* de Monteverdi sous la direction de René Jacobs, avec Jean-Claude Malgoire pour Iro dans *Le Retour d'Ulysse dans sa patrie* en tournée, Cristina Pluhar et L'Arpeggiata dans les *Vêpres* au Théâtre de Poissy. Il a interprété *Le Triomphe du temps* de Haendel avec l'Akademie für Alte Musik de Berlin, la *Messe en si* de Bach, le *Requiem* de Gilles, le *Te Deum* de Campra avec Le Concert Spirituel dirigé par Hervé Niquet à Montpellier, le *Requiem* de Campra et une tournée des *Saisons* de Haydn avec Les Talens Lyriques. Récemment, au Théâtre du Capitole de Toulouse, il a incarné le Berger dans *Cœdipe* d'Enesco, l'Abbé et l'Incroyable d'*Andrea Chénier* de Giordano, Tisiphone dans *Hippolyte et Aricie* de Rameau, Panatellas dans *La Périchole* d'Offenbach, le Premier Juif dans *Salomé* de Strauss, le Remendado dans *Carmen* de Bizet. Il vient d'interpréter Arnalta à Den Norske Opera à Oslo. Il chantera également Piquillo dans *La Périchole* d'Offenbach et Pomponnet dans *La Fille de Madame Angot* de Lecocq à l'Opéra de Lausanne, ainsi que le rôle-titre de *Platée* de Rameau à l'Opéra National du Rhin.

David Lefort

En même temps que le piano, David Lefort a débuté l'apprentissage du chant au sein de la maîtrise de son collège. À 12 ans, il chante la partie d'alto soliste dans le *Requiem* de Mozart à l'église Saint-Eustache. Après avoir bénéficié de l'enseignement de Margreet Honig pendant plusieurs années, il décide en

2000 de se lancer dans une carrière lyrique. Il est lauréat de plusieurs concours : Concours d'interprétation de la mélodie française de Toulouse, Concours d'interprétation de la mélodie française « Le Triptyque » à Paris, Académie de Musique Maurice-Ravel à Saint-Jean-de-Luz, Concours de chant baroque à Chimay et Concours de chant de Clermont-Ferrand. Il a participé à des masterclasses avec Thomas Hampson, Rinaldo Alessandrini, Ruben Lifschitz et Éric Tappy. Il a été récompensé par l'Académie du Disque Lyrique, qui lui a décerné un Orphée d'or 2006 (Prix Ravel) pour son disque de mélodies de Poulenc. Au sein de l'opéra-studio de l'Opéra de Lyon, il se produit en récital et participe à des productions scéniques comme *L'Île de Tulipatan* d'Offenbach (Hermosa), mis en scène par Laurent Pelly, *Philémon et Baucis* de Haydn (Aret) « mis en marionnettes » par Émilie Valantin, en tournée notamment à l'amphithéâtre de l'Opéra Bastille et à l'Opéra de Rouen avec Les Musiciens du Louvre dirigés par Jérémie Rohrer, *Le Docteur Miracle* de Bizet (Silvio) et *L'Orfeo* de Monteverdi (Deuxième Berger). Il a abordé les rôles d'Eumete dans *Le Retour d'Ulysse* de Monteverdi, avec Christophe Rousset et Les Talens Lyriques au Théâtre du Capitole de Toulouse et à la Cité de la musique à Paris, Bajazet dans *Tamerlano* de Haendel à l'Opéra de Lille avec Emmanuelle Haïm et Le Concert d'Astrée, le Moine Poète dans *Le Jongleur de Notre-Dame* de Massenet à l'Opéra de Metz avec Jacques Mercier, Loustot dans *Véronique* de Messager au Théâtre du Châtelet dans une mise en scène de Fanny Ardant et Mathan dans *Athalia* de Haendel avec Paul

McCreesh. Il chante également le rôle-titre de *Alys* de Lully, Jason dans *Médée* de Charpentier, Hippolyte dans *Hippolyte et Aricie* de Rameau, Don Ottavio dans *Don Giovanni* de Mozart, Basilio et Don Curzio dans *Les Noces de Figaro* de Mozart, le Remendado dans *Carmen* de Bizet ou encore Raphaël dans *Là-bas peut-être* de Graciane Finzi. David Lefort s'est produit en tant que soliste dans des répertoires très variés, allant de la musique de la Renaissance à la musique contemporaine, sous la direction de chefs comme Sylvain Cambreling, Christophe Rousset, János Fürst, Emmanuelle Haïm, Christophe Coin, Paul McCreesh, Sébastien Rouland, Jérôme Correas, Joël Suhubiette. Il est régulièrement invité à donner des récitals de mélodies et lieder, et à interpréter les grands oratorios de Bach, Haendel, Mozart, Schubert, Gounod, Dvorák... En 2008, il se produit notamment à l'Opéra de Damas en Syrie dans *La Tragédie de Carmen* de Bizet/Constant (Don José). En 2009, il est la Deuxième Tante dans *Yvonne, princesse de Bourgogne* de Philippe Boesmans (création à l'Opéra de Paris, repris au Theater an der Wien à Vienne) dirigé par Sylvain Cambreling et mis en scène par Luc Bondy. Il chante également Tony dans *West Side Story* de Bernstein, d'abord à la Salle Gaveau à Paris avec Les Percussions de Lyon, puis au Summum de Grenoble dans une mise en scène de Jeanne Roth. Au Festival de Feldkirch en Autriche, il interprète Lacouf et le Fils dans *Les Mamelles de Tirésias* de Poulenc, mis en scène par Philippe Arlaud et dirigé par Sébastien Rouland).

Magnus Staveland

Le jeune ténor norvégien Magnus Staveland est né à Stavanger. Il a fait ses études à l'Académie de Musique d'Oslo et, avec Susanna Eken, à l'Académie Royale d'Opéra de Copenhague (où il a obtenu son diplôme en 2008). En l'espace de quelques années, il s'est imposé comme l'un des chanteurs scandinaves les plus prometteurs de sa génération. Il a été applaudi dans des opéras en un acte de Gluck (*Ariste*, *Philémon et Baucis*) à l'Opéra Garnier de Paris, à l'Opéra du Rhin de Strasbourg, au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, à l'Opéra Garnier de Monaco et au Corum de Montpellier, dans *La Didone* de Cavalli (rôle d'Énée) à La Fenice de Venise et au Teatro Regio de Turin, dans *La Flûte enchantée* de Mozart (Tamino) à l'Opéra de Norvège, dans *Le Couronnement de Poppée* (Lucano, Premier Soldat et Deuxième Disciple) à l'Opéra Royal du Danemark, dans *Pierrot lunaire* à Stavanger et dans *Aurora* d'Arne Nordheim à Oslo. Magnus Staveland a travaillé avec des chefs aussi renommés que René Jacobs, Fabio Biondi, Christophe Rousset, Alessandro De Marchi, Rinaldo Alessandrini, Andrew Parrot, Marc Soustrot, Rafael Frühbeck de Burgos, Simon Carrington, Gary Cooper, Eric Ericsson et Cristoph Kühlwein. Il compte à son répertoire de concert les Passions, l'*Oratorio de Noël* et plusieurs cantates de Bach, *Le Messie*, *Le Triomphe du Temps* et *La Résurrection* de Haendel, le *Requiem*, la *Messe en ut mineur* et la *Messe du couronnement* de Mozart, *Marie-Madeleine aux pieds du Christ* de Caldara, la *Messe des timbales* de Haydn, la *Brockes-Passion* de Telemann, *Elias* de Mendelssohn et les *Vêpres de la*

Vierge Marie de Monteverdi. À l'automne 2008, il a fait ses débuts à La Scala de Milan avec le rôle d'Énée (*La Didone* de Cavalli). Il a aussi incarné le Temps dans *Le Triomphe du Temps* de Haendel et donné un concert d'arias de Mozart à l'Opéra National de Norvège, interprété le Christ dans *Marie-Madeleine aux pieds du Christ* de Caldara et, au Festival de Musique Ancienne d'Innsbruck, la *Messe en si* de Bach (il partageait l'affiche avec Barbara Bonney et Monica Groop). Magnus Staveland a entamé l'année 2009 en interprétant la Nature et Pan dans *La Calisto* de Cavalli (Monnaie de Bruxelles), Medoro dans *Orlando paladino* de Haydn (Staatsoper de Berlin, Festival de Musique Ancienne d'Innsbruck), Aret dans *Philémon et Baucis* de Haydn (Sienne, Potsdam), *Elias* de Mendelssohn avec l'Orchestre Symphonique de Göteborg et Tamino dans *La Flûte enchantée* avec René Jacobs (Festival d'Aix-en-Provence). Parmi ses projets récents ou à venir, mentionnons *Così fan tutte* (Ferrando) à Paris et à Lisbonne avec René Jacobs, *Don Giovanni* (Don Ottavio) au Festival de Drottningholm avec Mark Tatlow, *Norma* (Flavio) à Grenade avec Fabio Biondi, *Philémon et Baucis* de Haydn (Aret) à Madrid avec Fabio Biondi, *Le Couronnement de Poppée* (Lucano, Premier Soldat et Deuxième Disciple) à l'Opéra National de Norvège avec Alessandro De Marchi, la *Symphonie n° 9* de Beethoven avec Jukka-Pekka Saraste et la *Missa Solemnis* de Beethoven à Oslo avec Andrew Manze. Il donnera également plusieurs concerts à Barcelone et enregistrera *Il Sogno* et *La Dora Festeggiante* avec Juan Bautista Otero.

Christophe Gay

Originaire d'Anjou, Christophe Gay est élève du Conservatoire National de Région de Nancy en chant et en musique de chambre dans la classe de Christiane Stutzmann. Il a été lauréat du concours « Les Symphonies d'Automne » de Mâcon en 2001 dans la catégorie opéra. Il s'est produit dans *Le Messie* de Haendel, la *Symphonien*° 9 de Beethoven, le *Requiem* de Fauré, la *Misa Tango* de Luis Bacalov, notamment avec l'Orchestre National de Lorraine. Il a débuté à l'Opéra de Nancy dans *Il Prigioniero* de Luigi Dallapiccola. En 2003, il chante au Festival de Montepulciano (Toscane) dans la création mondiale d'*Enigma* de Detlev Glanert le rôle du Re Cefalo. Au cours de la saison 2003/2004, il incarne le rôle-titre dans *Der Kaiser von Atlantis* de Viktor Ullmann à Nancy, puis à la Cité de la musique à Paris. Par ailleurs, il interprète les rôles de Yamadori et du Commissaire Impérial dans *Madame Butterfly* à Lille, Amiens, Nantes et Angers. Par la suite, il chante à l'Opéra de Nancy *Iphigénie en Tauride* de Gluck sous la direction de Jane Glover et *Wozzeck* de Berg (le Deuxième Apprenti - rôle qu'il reprendra ensuite à l'Opéra de Lille et à Caen), *Andrea Chénier* (Mathieu), *L'Oie du Caire* de Mozart à l'Opéra-Comique et en concert, *Mors et Vita* de Gounod avec l'Orchestre Colonne, *L'Orfeo* (Apollon) au Festival d'Aix-en-Provence sous la direction de René Jacobs, *Candide* (Maximilian) à l'Opéra de Rouen et Hérisson dans *L'Étoile* de Chabrier sous la direction de John Eliot Gardiner à l'Opéra-Comique et à Nîmes, *Der Kaiser von Atlantis* (rôle-titre) à Caen et à Luxembourg. Récemment,

on a pu l'entendre dans *Carmen* (Moralès) au Festival de Glyndebourne dans la production de David McVicar, *Rigoletto* (Marullo) à Toulon, *Les Contes d'Hoffmann* (Hermann et Schlemil) à l'Opéra d'Avignon, *Così fan tutte* (Guglielmo) en tournée en France, *La Flûte enchantée* (Papageno) à Saint-Céré. Récemment, il a chanté dans la *Pastorale* de Charpentier à Hambourg et Brunswick avec Les Talens Lyriques de Christophe Rousset, ainsi que lors d'un concert Mozart au Festival de Lacoste. Il a également donné un récital à l'Opéra de Nancy. Parmi ses projets scéniques récents ou à venir, mentionnons *Lakmé* à Rouen, *Carmen* à Toulon, Avignon, Caen, Reims, Massy, *Platée* à Strasbourg, *Les Contes d'Hoffmann* à Massy.

Douglas Williams

Douglas Williams a étudié la musique au Conservatoire de la Nouvelle-Angleterre, à l'École de Musique et à l'Institut de Musique Sacrée de Yale. Il s'est également formé au jeu d'acteur avec Shakespeare & Company (Lenox, Massachusetts). Au concert comme à l'opéra, il se produit avec des chefs d'orchestre comme Sir Neville Marriner, Sir David Wilcocks, Bruno Weil, Manfred Schreier, Helmuth Rilling, Paul O'Dette, David Hoose ou Stephen Stubbs, et des formations comme les orchestres du Festival Bach de Carmel (Californie), de la Société Clarion de New York, du Festival de Musique Ancienne de Boston, l'Orchestre Baroque de Seattle et le Concerto Palatino. La saison dernière, il s'est produit dans *L'Orfeo* de Monteverdi (rôle d'Apollon) dans le cadre du Baroque Opera Project de l'Université Yale, *Le Retour d'Ulysse*

dans sa patrie produit par William Kentridge à Seattle et San Francisco, ainsi que *Le Couronnement de Poppée* à Boston. Cette saison, il fait ses débuts comme soliste avec l'Orchestre Symphonique de Houston. Il a participé à l'enregistrement de *Psyché* de Lully au Festival de Musique Ancienne de Boston, nommé aux Grammy Awards dans la catégorie « meilleur enregistrement d'opéra » en 2008.

Olivier Simonnet

Comédien à ses débuts et co-fondateur du Théâtre de la Pleine Lune, Olivier Simonnet poursuit parallèlement une formation en arts graphiques. Il réalise à partir de 1989 de nombreux films scientifiques et publicitaires, en particulier pour l'industrie du luxe (Cartier, Chanel...). Il commence dès 1997 à réaliser régulièrement des émissions pour la télévision. Passionné de musique en général, et de musique classique en particulier, il réalise depuis 2002 des captations de concerts et d'opéras. Enfin, Olivier Simonnet a entrepris en 2005 de passer à la mise en scène d'opéra. Après plusieurs mises en espace à l'Opéra Royal de Versailles à la demande du Centre de Musique Baroque de Versailles, il réalise sa première mise en scène en janvier 2007 à l'Opéra National de Montpellier : *Sémélé*, tragédie lyrique inédite de Marin Marais, avec Le Concert Spirituel sous la direction d'Hervé Niquet. Puis il met en espace une œuvre inédite de Manuel Garcia, *Le Calife de Bagdad*, présentée en juin 2007 avec Les Talens Lyriques de Christophe Rousset à l'Alhambra de Grenade, en Espagne. En 2009, il réalise les nouveaux films des salles des XVII^e et XVIII^e siècles du Musée de la musique de la Cité de la

musique et tourne pour la chaîne Arte un documentaire sur le compositeur de Louis XIV, Jean-Baptiste Lully. Il réalise également la captation de *Werther* de Jules Massenet à l'Opéra de Paris, avec Rolando Villazón et Susan Graham, *Teatro d'amore* avec Christina Pluhar et Philippe Jaroussky et *Sacrificium, l'art des castrats* avec Cecilia Bartoli. Il prépare actuellement son premier film de fiction pour France 2, autour du compositeur Haendel.

Christophe Rousset

C'est en grandissant à Aix-en-Provence que Christophe Rousset développe une passion pour l'esthétique baroque. Dès l'âge de 13 ans, il décide d'assouvir son goût prononcé pour la découverte du passé par le biais de la musique en étudiant le clavecin, ce qui le mène à La Schola Cantorum de Paris avec Huguette Dreyfus, puis au Conservatoire Royal de La Haye dans la classe de Bob van Asperen. À 22 ans, il remporte le premier prix et le prix du public du septième Concours de clavecin de Bruges (1983). C'est aussi à Aix qu'il développe son amour de la scène et de l'opéra, en assistant aux répétitions du Festival d'Art Lyrique ; il vit là ses premières émotions à l'opéra, qui le guident encore aujourd'hui. Remarqué par la presse internationale et les maisons de disques comme claveciniste, il débute sa carrière de chef avec Les Arts Florissants puis Il Seminario Musicale, ce qui l'amène à fonder son propre ensemble, Les Talens Lyriques, en 1991. Grâce à son enthousiasme, l'ensemble compte rapidement dans le paysage musical français et international. Invité à diriger dans les festivals spécialisés du monde

entier, il participe à de nombreux enregistrements (Harmonia Mundi, L'Oiseau-Lyre, Fnac Music, Emi-Virgin, Decca, Naïve et Ambrosio), dont celui de la bande-son de *Farinelli* (1994). En quelques saisons, Christophe Rousset impose son image de jeune chef doué, soliste et chambriste toujours au plus haut niveau, pédagogue permanent et infatigable. Travailleur méticuleux, amoureux de la voix et de l'opéra, Christophe Rousset est aussi un chercheur, inlassable découvreur de partitions inédites : *Antigona* de Traetta, *La Capricciosa Corretta* de Martín y Soler, *Armida abbandonata* de Jommelli, *La Grotta di Trofonio* de Salieri, *Temistocle* de Johann Christian Bach. Son projet : explorer l'Europe musicale des XVII^e et XVIII^e siècles (opéra, cantate, oratorio, sonate, symphonie, concerto), éclairer sans relâche toutes les formes qui ont contribué à l'histoire de la musique avant Rossini et, enfin, une façon très personnelle de « servir » la musique. Ses intégrales des œuvres pour clavecin de François Couperin, Jean-Philippe Rameau, Jean-Henri d'Anglebert et Antoine Forqueray, ses régulières incursions dans la musique de Johann Sebastian Bach (partitas, *Variations Goldberg*, concertos pour clavecin, suites anglaises, suites françaises, *Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann*) sont des références. À la tête des Talens Lyriques, il compte de grands succès discographiques : le *Stabat Mater* de Pergolèse, *Mitridate* de Mozart, les ouvertures de Rameau, *Persée et Roland* de Lully. Christophe Rousset est officier dans l'ordre des Arts et des Lettres et chevalier dans l'Ordre national du Mérite.

Les Talens Lyriques

L'ensemble de musique instrumentale et vocale Les Talens Lyriques a été créé en 1991 par Christophe Rousset, qui choisit ce nom en référence au sous-titre d'un opéra de Rameau : *Les Fêtes d'Hébé* (1739). Il témoigne ainsi de son attrait pour le répertoire du XVIII^e Siècle, qu'il contribue à faire découvrir avec bonheur, sans pour autant que son intérêt pour les compositeurs du siècle précédent en soit diminué. Le répertoire des Talens Lyriques s'étend de Monteverdi (*L'Incoronazione di Poppea*) à Haendel (*Scipione, Riccardo Primo, Rinaldo, Admeto, Giulio Cesare, Serse, Tamerlano, Alcina, Ariodante*) en passant par Lully (*Persée, Roland*), Cimarosa (*Il Mercato di Malmantile, Il Matrimonio segreto*), Traetta (*Antigona, Ippolito ed Aricia*), Jommelli (*Armida abbandonata*), Martín y Soler (*La Capricciosa Corretta*), Mozart (*Mitridate, re di Ponto, L'Enlèvement au Sérail*) et bien évidemment Rameau (*Zoroastre, Castor et Pollux*). L'attention portée à l'opéra est parallèle à l'exploration d'autres formes musicales françaises de la même époque (le motet, le madrigal, la cantate et les airs de cour), ainsi qu'au répertoire sacré (oratorio, *Stabat Mater*, Leçons de Ténèbres, litanies). La création des Talens Lyriques représente l'aboutissement d'une passion pour l'art lyrique. Pour Christophe Rousset, l'approche scénique est indissociable de l'interprétation musicale, ce qui l'a amené à collaborer avec des metteurs en scène tels que Jean-Marie Villégier, Philippe Lénaël, Jean-Claude Berutti, Pierre Audi, Jean-Pierre Vincent, Lindsay Kemp, Marco Arturo Marelli et Éric Vigner, Jérôme Deschamps et Macha

Makeïeff, Marcial di Fonzo Bo ou Nicolas Joël. Les Talens Lyriques se produisent sur les plus grandes scènes, à l'instar de l'Opéra de Lausanne (*Die Entführung aus dem Serail, La Grotta di Trofonio*), du Nederlandse Opera (*Alcina, Tamerlano, Zoroastre, Castor et Pollux*), du Théâtre des Champs-Élysées (*Giulio Cesare, Ariodante*), du Théâtre du Capitole de Toulouse (*Temistocle, L'Incoronazione di Poppea*), du Théâtre du Châtelet (*Mitridate*), du Théâtre de la Monnaie de Bruxelles (*Médée*), du Barbican Centre, du Carnegie Hall, de la Philharmonie de Essen, du Theater an der Wien (*Ariodante, Partenope*) ou de l'Opéra-Comique (*Zoroastre*). La foisonnante discographie des Talens Lyriques comprend de grands succès gravés chez Erato, Fnac Music, Auvidis, Decca, Naïve, Ambrosie ou Virgin Classics. En 1994, l'ensemble a notamment réalisé la bande-son du film *Farinelli*. La qualité de l'ensemble a été récompensée en 2001 par l'obtention d'une Victoire de la Musique Classique. *Les Talens Lyriques sont soutenus par le Ministère de la Culture et de la Communication, la Ville de Paris et la Fondation Annenberg. L'ensemble est membre de la FEVIS et du PROFEVIS (Fédération et Syndicat des Ensembles Vocaux et Instrumentaux Spécialisés).*

Violons I

Gilone Gaubert-Jacques
Charlotte Grattard
Christophe Robert
Cécile Mille
Jonathan Guyonnet

Violons II

Virginie Descharmes
Marie-Hélène Landreau

Jean-Marc Haddad
Bérengère Maillard
Anne Millischer

Altos

Lucia Peralta
Sarah Brayer

Violoncelles

Emmanuel Jacques
Emmanuel Girard
Arianne Lallemand

Contrebasse

Ludek Brany

Hautbois et flûtes à bec

Gilles Vanssons
Anna Starr

Basson

Catherine Pépin

Trompettes

Dave Hendry
Paul Sharp

Continuo

Viole de gambe

Isabelle Saint-Yves

Théorbe

Laura-Monica Pustilnik

Clavecin et orgue

Stéphane Fuget

Clavecin et direction

Christophe Rousset

Salle Pleyel | Opéras en version de concert

DU MARDI 9 FÉVRIER AU LUNDI 7 JUIN

MARDI 9 FÉVRIER, 20H

VENDREDI 12 FÉVRIER, 20H

DIMANCHE 14 FÉVRIER, 13H

Georg Friedrich Haendel

Giulio Cesare

Les Arts Florissants

William Christie, direction

Cecilia Bartoli, Cleopatra

Andreas Scholl, Giulio Cesare

Nathalie Stutzmann, Cornelia

Philippe Jaroussky (9 et 12 février), Sesto

Christophe Dumaux, Tolomeo

Umberto Chiummo, Achila

Andreas Wolf, Curio

MARDI 1^{er} JUIN, 20H

Piotr Ilitch Tchaïkovski

Eugène Onéguine

Orchestre National du Capitole de Toulouse

Chœur du Capitole de Toulouse

Tugan Sokhiev, direction

Garry Magee, Onéguine

Daniil Shtoda, Lensky

Anna Kiknadze, Olga

Mikhaïl Kolelishvili, Grémine

Eduard Tsanga, Zaretski, Le Capitaine

Coproduction Orchestre National du Capitole de
Toulouse, Salle Pleyel.

LUNDI 7 JUIN, 20H

Robert Schumann

Genoveva

Orchestre National de Lyon

Chœur de l'Orchestre de Paris

Jun Märkl, direction

Anne Schwanewilms, Genoveva

Matthias Goerne, Siegfried

Matthias Klink, Golo

Birgit Remmert, Margarethe

Didier Bouture, Geoffroy Jourdain, chefs de
chœur

Coproduction Orchestre National de Lyon, Salle Pleyel.

DIMANCHE 30 MAI, 16H

Claudio Monteverdi

Le Couronnement de Poppée

Les Arts Florissants, chœur et orchestre

William Christie, direction

Danielle de Niese, Poppea

Anna Bonitatibus, Ottavia

Philippe Jaroussky, Nerone

Max Emanuel Cencic, Ottone

Robert Burt, Arnalta

VENDREDI 4 JUIN, 20H

Ludwig van Beethoven

Concerto pour piano n° 2

Béla Bartók

Le Château de Barbe-Bleue

Orchestre Philharmonique de Radio France

Philippe Jordan, direction

François-Frédéric Guy, piano

Petra Lang, Judith

Peter Fried, Barbe-Bleue

Salle Pleyel

Président : Laurent Bayle

Notes de programme

Éditeur : Hugues de Saint Simon

Rédacteur en chef : Pascal Huynh

Rédactrice : Gaëlle Plasseraud

Correctrice : Angèle Leroy

Maquettiste : Elza Gibus

Stagiaires : Laure Lalo et Nicolas Deshoulières

Les partenaires média de la Salle Pleyel

