

COMITÉ D'HONNEUR

Gustav Leonhardt
(1928-2012)

Louis Thiry
(1935-2019)

Vincent Berthier de Lioncourt
Fondateur du Centre de Musique Baroque de Versailles

Gilles Cantagrel
Musicologue & écrivain

Eugène Green
Écrivain, réalisateur & metteur en scène

Pierre Hantaï
Claveciniste

Kei Koito
Organiste, directrice artistique du Festival Bach de Lausanne

Yves Lescroart
Inspecteur général honoraire des Monuments Historiques

Lionel Meunier
Directeur artistique de l'ensemble Vox Luminis

En ce mois d'août 2022 ce sera donc la vingt-cinquième fois que nous nous retrouverons pour fêter la musique en Normandie. Nous ne savions pas, en mai 1998, que les concerts organisés pour marquer l'inauguration du nouvel orgue d'Arques-la-Bataille seraient appelés à devenir un des principaux festivals européens dédiés à la musique ancienne, lieu de naissance de nombre de projets artistiques aujourd'hui présents dans le monde entier, comme le Poème Harmonique, l'Arpeggiata, Café Zimmermann, l'Armée des Romantiques ou les Musiciens de Saint-Julien.

Mais si nous ne savions pas ce que serait l'avenir, nous savions très bien, Philippe Gautrot et moi (puisque l'Académie Bach a cette double paternité), quelle ligne artistique nous souhaitions suivre en invitant lors des premiers concerts Michel Chapuis, Louis Thiry, Jean Tubéry, Pierre Hantaï, Dominique Visse, Jan Willem Jansen et Gustav Leonhardt. Peu d'appétence pour les « grands noms » et les as de la communication médiatique, mais un goût, jamais démenti, pour les chemins moins pratiqués, pour l'exigence, la recherche, la création. Une curiosité à l'égard des univers sonores originaux, des prises de risques en matière de répertoire ou d'interprétation. Dans un paysage festivalier souvent conformiste, l'Académie Bach fait entendre sa petite musique, avec vous et grâce à vous.

Le programme de cette XXVe édition fait la part belle à la musique de Bach, vous n'en serez pas surpris. Marc Meisel (organiste) et Saskia Salembier (soprano) ont conçu à notre demande un cycle de trois concerts du matin composé de transcriptions d'airs puisés dans l'ensemble monumental des plus de deux cent cantates sacrées, comme le compositeur le fit lui-même dans le recueil qu'il fit publier et que nous connaissons aujourd'hui sous le nom de

Chorals Schübler. Nous resterons dans l'univers de la transcription avec le formidable programme de Concertos pour orgue réalisé et interprété par Bart Jacobs à partir de pièces concertantes empruntées elles aussi à des cantates ou à partir de concertos pour clavecin. De grands chefs-d'œuvre aussi : *l'Offrande Musicale*, pour laquelle les Musiciens de Saint-Julien nous semblaient être désormais la formation idéale, mais aussi les *Variations Goldberg*, qui sonneront sous les doigts de Jean-Luc Ho. Et encore, avec Bertrand Cuiller, un programme de concertos qui nous rappellera que Goldberg était aussi un excellent compositeur et que les variations qui portent son nom sont la source de 14 Canons absolument étonnants mais quasiment jamais joués en concert ni enregistrés !

Nous avons regroupé sous le label « claviers historiques » les concerts mettant en valeur la diversité et la continuité qui caractérisent l'histoire de ces instruments, qu'il s'agisse du clavecin, du piano ou de l'orgue, sous forme d'originaux ou de copies. Ils sont à l'origine de l'Académie Bach et nous souhaitons en faire la colonne vertébrale de nos projets futurs, artistiques et pédagogiques. Tout un monde sonore à explorer, passionnant !

De ce qu'on peut imaginer de la musique précolumbienne jusqu'à celle de Camille Saint-Saëns, mort en 1921, c'est un immense continent musical que nous vous invitons à parcourir ensemble.

Ce festival est dédié à la mémoire de Gustav Leonhardt, claveciniste, organiste et chef d'orchestre, qui nous a quittés il y a dix ans, le 16 janvier 2012.

Jean-Paul Combet
directeur de l'Académie Bach

Leonhardt, l'anti-classique

Gustav Leonhardt est venu jouer à plusieurs reprises pour l'Académie Bach, dès la première série de concerts de mai 1998. Il tenait toujours à loger au même endroit, un hôtel sans prétention installé dans un manoir fortifié du XVII^e siècle, en belles briques rouges. Un endroit que beaucoup de musiciens auraient éliminé avec dédain : pas d'étoiles, pas de « standing », un côté un peu défraîchi et suranné. Mais Leonhardt s'y sentait bien, car il aimait d'abord ce qui avait une âme. Nous avons fixé une nouvelle date pour un concert de clavecin en août 2012. La maladie en décida autrement, l'emportant le 16 janvier de cette même année. En lieu et place du concert prévu, le dernier jour du festival, l'Académie Bach organisa une exécution d'une cantate de Bach qui lui était particulièrement chère, l'*Actus Tragicus*, rassemblant dans un même élan des amateurs et des professionnels désirant lui rendre un dernier hommage.

Dix ans plus tard, nous avons demandé à l'ensemble Correspondances de faire entendre à nouveau cette même cantate, qui commence par ces mots : *le temps de Dieu est le meilleur des temps*. Dans le texte qu'il écrivit pour être lu durant son service funéraire dans l'église wallonne d'Amsterdam, Leonhardt reprit cette phrase, non comme une citation, mais comme une affirmation exempte de doute. Elle prolongeait ce qu'il m'avait dit lors de notre dernière rencontre, quelques jours avant sa mort, évoquant un autre passage de cette cantate : *aujourd'hui tu seras avec moi au Paradis*. Sachant qu'il quitterait bientôt la vie terrestre, il avait la certitude tranquille d'accéder à la vie éternelle, certitude à la fois admirable et inquiétante pour ceux qui ne la partagent pas.

L'hommage que nous rendrons à Leonhardt se manifestera à travers plusieurs autres concerts de l'édition 2022 du festival. Celui des Variations Goldberg, bien sûr, œuvre qu'il considérait comme majeure, puisque c'est la seule qu'il enregistra trois fois durant sa vie. C'est avec elle qu'il commença sa carrière à l'âge de 25 ans, en 1953, à un moment où la quasi-totalité des musiciens et mélomanes ignoraient l'idée même de « musique ancienne ». Wanda Landowska avait enregistré les Variations en 1933, sur un clavecin Pleyel, et une poignée d'autres interprètes avaient suivi, un peu au clavecin, mais surtout au piano. Glenn Gould viendrait ensuite, en 1955. Depuis, des centaines d'autres leur ont succédé, plus ou moins inspirés. Les « Goldberg » sont aujourd'hui un Graal musical, point de passage obligé pour toute carrière bien menée. Autre œuvre emblématique, l'*Offrande musicale* composée pour le roi de Prusse Frédéric II en 1747, enregistrée par Leonhardt en 1974, avec les trois frères Kuijken. Ensemble d'une approche difficile, car composé de segments très différents les uns des autres, canons, fugue, ricercari, sonate. Il faut, pour l'exécuter, des instrumentistes solidement rôdés à la musique de chambre, riches d'une réelle connivence artistique comme le sont aujourd'hui les membres des Musiciens de Saint-Julien. L'ombre bienveillante de Leonhardt accompagnera aussi, je l'espère, les trois concerts de « Cantates imaginaires » recomposées par Saskia Salembier et Marc Meisel. Leonhardt fut le premier à réaliser l'enregistrement complet des cantates sacrées de Bach, sur instruments anciens, entreprise colossale partagée avec son ami Harnoncourt. Enfin Pierre Hantäi, qui fut son élève, évoquera au clavecin son souvenir à travers la musique qui lui était chère.

Les pages qui suivent vous permettront également de rencontrer Leonhardt à travers les photographies de Robin .H. Davies, dont il appréciait grandement le travail. Je crois qu'il y retrouvait une rigueur artistique semblable à la sienne, loin de tout ce qui aurait pu ressembler à une recherche de médiatisation, qui lui faisait horreur (le mot n'est pas trop fort).

Vous trouverez aussi sur le site internet de l'Académie Bach, sous le titre « Gustav Leonhardt, une discographie », une présentation par Philippe Houbert, très documentée, des centaines d'enregistrements réalisés par Leonhardt tout au long de sa vie, à raison d'un chapitre par mois. Une façon de mesurer l'immensité et la diversité du travail accompli au service de la musique.

De quoi Leonhardt est-il le nom ?

Dans le parcours de redécouverte de la musique ancienne, de la fin du XIXe siècle à aujourd'hui, sa place a été essentielle. Avec une autorité unanimement reconnue, y compris par ceux qui craignaient son jugement intransigeant, Leonhardt exerça un rôle moteur en matière d'exploration du répertoire et d'exécution de la musique. Exécution plus qu'interprétation, car il n'aimait guère ce terme mettant en avant la subjectivité et l'égo de celui qui n'était, selon lui, qu'un rouage entre la pensée du compositeur et l'auditeur. Comme il l'a dit et écrit à de nombreuses reprises, il souhaitait disparaître derrière la musique, considérant le compositeur avec le plus grand respect (terme qui revenait souvent dans ses propos) et la transmettre au public avec une extraordinaire concentration d'énergie. J'ai toujours vécu avec

tristesse certaines critiques du public à son égard : austérité, froideur, arrogance même. Reproches absurdes, conséquences d'une éducation artistique fondée sur le paraître. Un grand artiste devrait se *montrer* inspiré, donnant parfois plus à voir qu'à entendre combien il ressent la musique et que c'est son *ressenti* qui est le gage de la qualité de l'exécution. Pour Leonhardt, Herbert von Karajan représentait le pire de ce qui lui semblait une imposture. Sa direction ne s'adressait pas aux musiciens de l'orchestre, disait-il, mais au public : « il avait un charisme du dos »... C'est cette culture du *voir* qui s'impose plus que jamais aujourd'hui, accentuée encore par le déferlement d'images sur les réseaux sociaux au détriment de l'expression musicale. Pourtant, on n'entend rien par les yeux. Je veux dire par là qu'il n'est pas de signe visible de la musique. La musique c'est d'abord du son, tout le reste n'est qu'illusion et esbrouffe. Le public désormais conditionné par les écrans numériques s'est coupé de la culture du son, il ingurgite des objets musicaux d'une qualité extraordinairement faible, sans esprit critique, et réagit, au concert, selon des critères visuels et non musicaux : untel a fait des milliers de vues sur internet, donc c'est bien. C'est cette primauté du *voir* que Leonhardt dénonçait, même s'il est mort bien avant l'arrivée du torrent d'images qui nous inonde aujourd'hui.

J'ai mis des années à comprendre ce que Leonhardt représentait vraiment pour moi au-delà de son influence sur le développement de la musique ancienne. J'ai découvert son travail vers l'âge de 15 ou 16 ans à travers ses enregistrements, qui constituèrent une absolue révélation. À un moment où je m'interrogeais

sur le côté très conventionnel de la musique classique, qui me semblait paralysée par son conservatisme, un claveciniste et organiste hollandais faisait exploser toutes les idées reçues et apportait la preuve que rien n'était gravé dans le marbre et qu'il était possible, nécessaire même, de se placer en situation de recherche permanente. Et cela uniquement par la force de son éloquence musicale, sans effet de manche ni gadget médiatique. Il m'a longtemps semblé que le rôle historique de Leonhardt était de faire reconnaître l'univers de la musique ancienne, ses instruments, ses techniques de jeu, de lui donner sa place légitime à l'intérieur du champ musical classique et de favoriser son intégration au sein du domaine déjà occupé par les musiciens « modernes ». Mais c'était une erreur, car aucune intégration n'est finalement possible sans compromission de la démarche artistique. Le message de Leonhardt s'appuyait sur le constat objectif d'une rupture entre les esthétiques. C'est une rupture radicale qui avait transformé en objet inanimé, à partir du XIXe siècle, toute la musique antérieure et ses substrats théoriques, la réduisant à une fonction secondaire d'annonce de la modernité à venir. Seule une autre rupture radicale pouvait lui redonner vie. Leonhardt n'était en rien un musicien classique.

Dix ans après sa mort, j'observe avec une certaine perplexité ce qu'est devenu le monde de la musique ancienne : un milieu (le lecteur donnera à ce terme le sens qui lui plaira) fait d'arrangements, de règlements de comptes et de rapports de pouvoir. Avec des artistes bien en cour, confortablement installés dans de grandes institutions et largement financés et d'autres, souvent plus audacieux et inventifs, relégués aux marges de la vie musicale. La récupération par les structures officielles d'enseignement est un baiser qui tue. Née dans une semi-clandestinité (ce que Leonhardt nommait « les catacombes »),

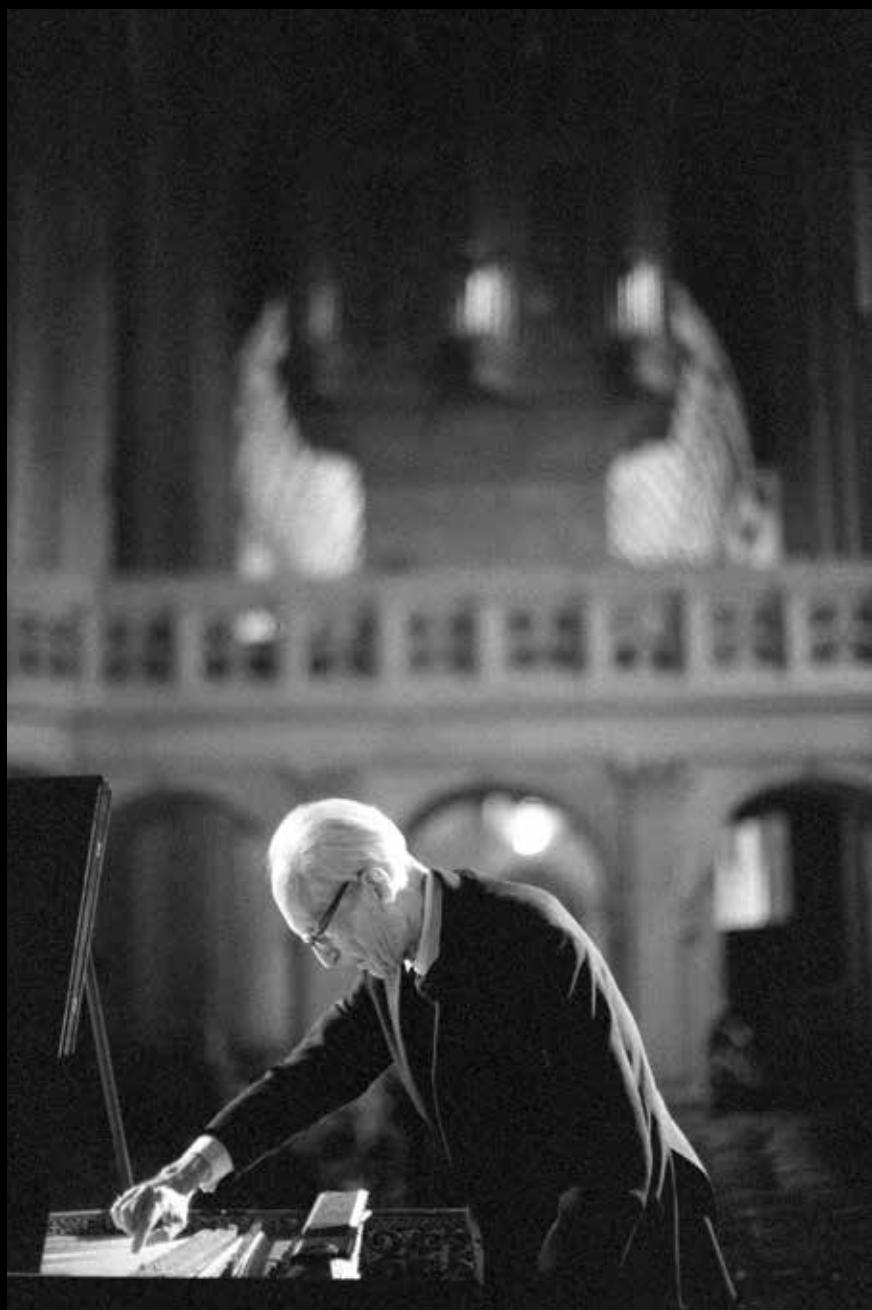
la musique ancienne est désormais normalisée par la dimension administrative des conservatoires, antinomique avec sa nature profonde. La position dominante, voire hégémonique, de la musique classique « moderne » dans les infrastructures et dans l'opinion générale lui a permis d'opérer un spectaculaire retour en force réduisant de plus en plus sa concurrente « ancienne » au statut de simple option. C'est encore plus vrai pour les maisons d'opéra qui, disposant de moyens disproportionnés, exercent une très forte pression artistique sur les rares projets lyriques baroques qu'elles accueillent pour imposer des « grosses voix » incompatibles avec l'esthétique vocale de la musique ancienne, des orchestres hétéroclites et des mises en scène à la mode éphémère du jour.

Cependant, face à ce reflux brutal, nombre de musiciens ne se résignent pas à abdiquer leur indépendance et leur intégrité. C'est à nous de dialoguer avec eux, de les accueillir, de les soutenir. Ils sont les héritiers de Leonhardt et de son message : la musique ancienne est une contre-culture.

Jean-Paul Combet
juillet 2022

Toutes les photographies de Gustav Leonhardt sont l'œuvre de Robin .H. Davies, qui suit l'aventure artistique de l'Académie Bach depuis 1999, toujours en Noir & Blanc.

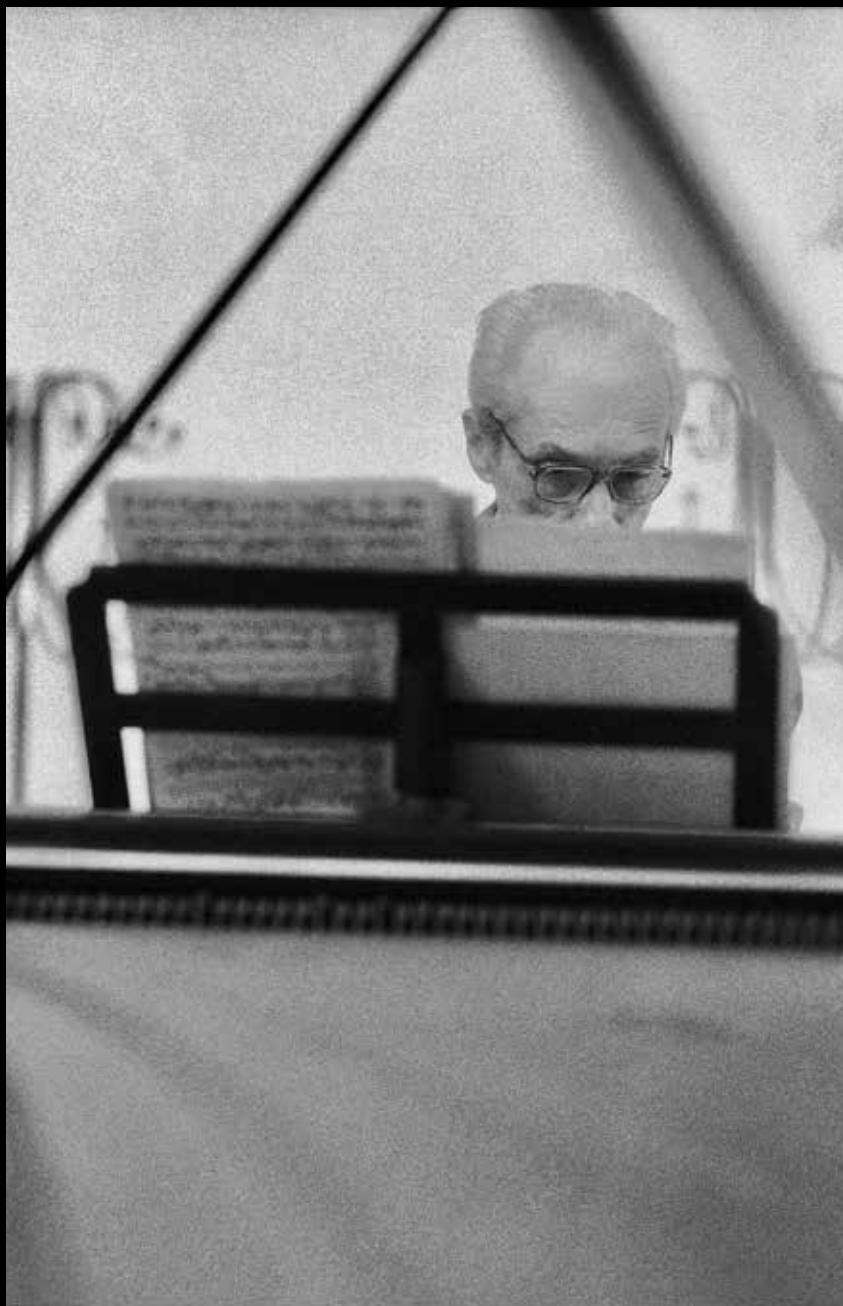














Sarabande









Sommaire

Mozart, Haydn & Schubert	Lundi 22 – 18h – Église d'Arques-la-Bataille	17
Autour de Bach, les élèves & le maître	Lundi 22 – 21h – Église d'Arques-la-Bataille	20
Chantez l'amour ! airs de cour	Mardi 23 – 20h – Église d'Arques-la-Bataille	23
Johann Sebastian Bach - Variations Golberg	Mardi 23 – 22h – Église d'Arques-la-Bataille	27
Les Cantates imaginaires, 1er volet	Mercredi 24 – 11h – Église d'Arques-la-Bataille	37
Felix & Fanny Mendelssohn	Mercredi 24 – 18h – Musée Michel Ciry - Varengeville ..	43
Incas & Conquistadors	Mercredi 24 – 21h – Église d'Arques-la-Bataille	46
Les Cantates imaginaires, 2e volet	Jeudi 25 – 11h – Église Saint-Rémy de Dieppe	52
Saint-Saëns & Liszt	Jeudi 25 – 18h – Musée Michel Ciry - Varengeville	56
Johann Sebastian Bach - L'Offrande musicale	Jeudi 25 – 21h – Église Saint-Ouen d'Offranville	58
Les Cantates imaginaires, 3e volet	Vendredi 26 – 11h – Église d'Arques-la-Bataille	60
Johann Sebastian Bach - Concertos pour orgue	Vendredi 26 – 20h – Église d'Arques-la-Bataille	65
Hommage à Gustav Leonhardt	Vendredi 26 – 22h – Église d'Arques-la-Bataille	68
Dietrich Buxtehude, Johann Sebastian Bach	Samedi 27 – 20h – Église d'Arques-la-Bataille	69
Conférences		76
Concerts de fin des stages		77
L'orgue de jubé de l'église d'Arques-la-Bataille		78
L'orgue de l'église Saint-Rémy de Dieppe		80
Exposition		82
L'Académie Bach		83
Voyage en Thuringe		84

Mozart, Haydn & Schubert

Lundi 22 août à 18h

Église Notre-Dame-de-l'Assomption - Arques-la-Bataille

Andreas Staier, *piano Erard n°18643 (1845)*

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Fantaisie en do mineur, K475

Joseph Haydn (1732-1809)

Sonate en mi bémol majeur, Hob XVI/49

Allegro

Adagio e cantabile

Finale : Tempo di menuet

Joseph Haydn

Variations en fa mineur, Hob XVII/6

Franz Schubert (1797-1828)

Sonate en si bémol majeur, D960

Molto moderato

Andante sostenuto

Scherzo : Allegro vivace con delicatezza

Allegro ma non troppo

Andreas Staier est sans doute aujourd'hui la figure principale parmi les spécialistes des instruments à claviers historiques. Invité à se produire pour la première fois pour l'Académie Bach il a construit un programme consacré à trois grandes personnalités viennoises de la fin du XVIIIe siècle et du début du XIXe : Joseph Haydn (1732-1809), Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) et Franz Schubert (1797-1828).

Trois styles, trois approches différentes de l'écriture pour piano, alors en plein essor, aboutissant à l'immense architecture de la dernière sonate de Schubert, composée peu de temps avant la mort du musicien.

Pour ce récital, Andreas Staier a choisi de jouer sur un piano Érard de 1845, récemment restauré, qui est venu enrichir la collection d'instruments historiques de l'Académie Bach.



Piano Érard n°18643

Collection Académie Bach

L'instrument date de 1845 et a été vendu à M. Martin-Deslandes à Saint Brieuc en 1846.

Alphonse Martin-Deslandes est né en 1799 à Saint-Malo et mort en 1889 à l'âge de 90 ans. Il fait ses débuts dans l'administration préfectorale comme chef de cabinet du préfet. À 31 ans il est directeur du Mont Saint-Michel, 10 ans après il est inspecteur général des prisons. Il est fait Officier de la légion d'honneur le

7 août 1852. Le 25 avril 1836 il épouse à Doullens Delphine Delapalme née en 1811. Le registre comptable confirme l'achat par Martin-Deslandes mais pour Mlle Martin-Deslandes, probablement sa fille.

Ce piano a été acquis par l'Académie Bach en 2021 avec le soutien de la Région Normandie.



© Josep Molina

Vous avez choisi de jouer Haydn, Mozart et Schubert dans un même programme ; seraient-ils liés par un même « esprit viennois » ?

Andreas Staier : Oui bien sûr, ils ont une connexion géographique mais ils sont aussi liés entre eux.

Mozart était l'élève de Haydn, et on voit leur lien de façon évidente notamment dans le genre du quatuor à cordes où Mozart a vraiment pris les œuvres de Haydn comme exemple. On pourrait nommer beaucoup d'autres influences. Et dans un sens moins direct mais pas si différent, Schubert est souvent perçu comme héritier de Mozart.

Mais la raison pour laquelle j'ai assemblé ce programme ainsi, c'est plutôt pour une raison émotionnelle : la dernière sonate de Schubert a un côté à la fois paisible et profondément triste, mais il y a aussi du soleil dedans. Et ce mélange de tristesse et de soleil est très évident, pour moi, dans les *Variations* en fa mineur de Haydn, où il y a une alternance, comme dans un cycle de doubles variations où s'alternent une section en mineure et une en majeur.

Cette alternance, surtout dans l'œuvre tardive de Schubert, joue un rôle de plus en plus important.

On peut dire des choses similaires avec la fantaisie de Mozart, qui utilise aussi ce mélange très spécial entre un début très tragique et presque menaçant en do mineur, suivi par un adagio idyllique en ré majeur. Donc là aussi il y a ce côté viennois, cette proximité de la dépression et de la joie : c'est dans cet esprit que j'ai assemblé ces pièces ensemble.

Vous donnerez ce récital sur un Erard de 1845 ; que vous inspire ce type d'instrument en tant qu'interprète ? Et quelle est aujourd'hui votre position sur la question claviers anciens-claviers modernes ?

Andreas Staier : C'est une grande question, je vais essayer d'y répondre brièvement ! Je suis perçu comme quelqu'un qui joue et s'intéresse aux instruments historiques. C'est vrai, mais je n'ai jamais voulu exprimer par cet intérêt que je n'aimais pas le piano moderne. J'ai tout simplement une grande curiosité pour les claviers anciens et leurs différentes sonorités.

Évidemment, pour un programme viennois, le piano Erard n'est pas le premier choix auquel on pourrait penser, mais par exemple Liszt jouait des transcriptions des œuvres de Schubert en France sur un Erard ou sur un Pleyel. Ces pianos sont des instruments de facture française qui sonnent de manière différente des pianos viennois de la même époque. Je voulais donc essayer de jouer ce programme avec une sonorité différente de ce que l'on peut attendre, et j'espère que le public appréciera.

Gustav Leonhardt a disparu il y a dix ans cette année, et l'Académie Bach lui rend hommage sur son site internet et dans sa programmation. Que représente-t-il pour vous aujourd'hui ?

Andreas Staier : Pour moi, il a vraiment été d'une grande influence. Après mes examens d'étude, il m'a invité chez lui pour lui poser des questions et parler de tout ce qui touchait aux claviers. C'était une offre très généreuse, je suis allé trois fois chez lui et on a surtout parlé de l'importance de l'improvisation dans le genre de la toccata italienne et dans les préludes non mesurés de Couperin. Ces leçons sont vraiment gravées dans ma mémoire, je ne les oublierai jamais. Je ne joue pas ces pièces-là de la même manière que Leonhardt, mais ce n'était pas le but, il m'a appris beaucoup et ça a révélé beaucoup de choses dans mon style et ma façon de penser la musique.

Entretien avec Anne-Claire Louis pour l'Académie Bach, mars 2022

Autour de Bach, les élèves & le maître

Johann Gottfried Goldberg, Wilhelm Friedemann,
Johann Christian & Johann Sebastian Bach

Lundi 22 août à 21h

Église Notre-Dame-de-l'Assomption - Arques-la-Bataille

LE CARAVANSERAIL

Frank Theuns, Barbara Ferraz, *traverso*
Yoko Kawakubo, Louis Créac'h, Anne Pekkala,
Myriam Mahnane, David Wish, *violons*
Jérôme Van Waerbeke, *alto*
Bruno Cocset, *violoncelle*
Benoît Vanden Bemden, *contrebasse*
Bertrand Cuiller, *clavecin flamand d'après Ioannes*
Rückers & direction

Wilhelm Friedemann Bach (1710-1784)

Adagio & Fugue F.65 en ré mineur
pour cordes et 2 flûtes traversières

Johann Gottlieb Goldberg (1727-1756)

Concerto pour clavecin & cordes DürG 16 en ré mineur
Allegro
Largo
Allegro di molto

Johann Christian Bach (1735-1782)

Concerto pour clavecin en fa mineur
Allegro di molto
Andante
Prestissimo

Johann Sebastian Bach (1685-1780)

14 canons BWV 1087

orchestrés sur la basse des *Variations Goldberg*

1. *Canon simple*, à 2 voix
2. *Canon à rebours*, à 2 voix
3. *Les deux canons précédents ensemble*
4. *Mouvement contraire & droit*
5. *Canon double*, à 4 voix
6. *Canon simple sur ladite basse fondamentale*
7. *Idem*
8. *Canon simple, le Sujet à l'alto*, à 3 voix
9. *Canon à l'unisson, à la double-croche*, à 3 voix
10. *Canon d'un autre genre, par syncopes & liaisons*, à 2 voix
11. *Canon double sur la basse*, à 5 voix
12. *Canon double sur lesdites notes de la basse*, à 5 voix
13. *Canon triple*, à 6 voix
14. *Canon à 4 voix, par augmentation & diminution*



Clavecin flamand à 2 claviers de Marc Ducornet (2011)

d'après le Ioannes Ruckers du musée de Colmar (1624). Collection privée.

Les Ruckers ont constitué une des plus importantes familles de l'histoire de la facture de clavecin, active à Anvers aux XVIe et XVIIe siècles sur au moins quatre générations. Déjà renommés au moment de leur fabrication, ces instruments ont connu une longévité exceptionnelle du fait de leur qualité de conception et de réalisation. La plupart d'entre eux ont été transformés en profondeur au XVIIIe siècle, pour augmenter leur étendue (ce qu'on nomme « ravèlement ») et les mettre au goût du jour.

Le Ruckers qui se trouve actuellement au musée de Colmar est probablement arrivé en France vers 1680, date à laquelle on

lui a attribué un nouveau piètement de style Louis XIV, puis une nouvelle décoration de couvercle vers 1700. C'est sans doute vers cette période qu'il fut ravalé. Il est longtemps resté au château de Condé-en-Brie, avant d'être acquis en 1980 par le musée Unterlinden de Colmar et restauré par Christopher Clarke.

La copie réalisée par Marc Ducornet s'inspire de l'état actuel de l'instrument, après ravèlement.

« Anciennement on ne me demandait pour une composition que deux choses, à savoir : *melodiam et harmoniam*. Au jour d'aujourd'hui on ne peut se tirer d'affaire qu'en y adjoignant une troisième chose, à savoir : la galanterie, qui ne laisse en aucune manière enseigner ni renfermer en des régules, mais qui ne s'acquiert que par un bon goût et un *judicium sains*. S'il fallait une comparaison, c'est-à-dire si le lecteur n'était pas assez galant pour comprendre ce que la galanterie signifie en la musique, on pourrait se servir d'un habit où le drap représenterait l'indispensable harmonie ; la façon, la mélodie convenable ; et ensuite la borderie ou broderie, les galanteries. »

C'est ainsi que le théoricien et compositeur, Johann Mattheson (1681-1764) tentait de décrire dans sa *Neu-Eröffnete Orchestre* (1713), le nouveau tour que prenait alors la musique allemande et qui allait s'affirmer tout au long du XVIII^e siècle. Wilhelm Friedemann (1710-1784) l'aîné et Johann Christian le benjamin (1735-1782) encadrent la longue descendance musicienne de Johann Sebastian Bach (1685-1750) et incarnent cette mutation des goûts. Tous deux – avec leur frère cadet Carl Philip Emanuel (1717-1788) – surent particulièrement forger leur style propre ; « *sensible* » pour l'un, « *galant* » chez l'autre et tracer des voies singulières, à la fois écartées mais toujours déférentes à l'égard de leur héritage paternel.

L'art du « *grand Bach* » fut celui de la synthèse entre le sévère style contrapuntique et les nouveaux idiomes galants. En dédiant ses *Variations Goldberg* à « *l'intention des amateurs, pour la récréation de leur esprit* », Bach avait invité interprètes et auditeurs à suivre un itinéraire musical et spirituel. C'est peut-être cette expérience que le comte Keyserlingk, ambassadeur russe à Dresde et possible commanditaire de l'œuvre, souhaitait vivre chaque fois qu'il demandait au jeune compositeur et brillant claveciniste, Johann Gottlieb Goldberg (1727-1756), de lui jouer « *ces morceaux [...] afin qu'ils le puissent récréer pendant ses nuits sans repos* » (Forkel).

Près de trois siècles après sa composition, cette prodigieuse élaboration de l'esprit humain nous tient toujours en éveil. L'extraordinaire découverte en 1974, par Olivier Alain (frère aîné de la célèbre organiste Marie-Claire Alain) dans une collection privée strasbourgeoise, de l'exemplaire imprimé ayant appartenu à Bach révéla, outre quelques additifs et corrections, une série de « *quatorze canons sur les huit premières notes fondamentales de l'Aria* » de la main même du maître⁽¹⁾. Ceux-ci offrent un magnifique prolongement à cette savante architecture en se fondant sur la parfaite connaissance de l'alchimie des nombres que possédait Bach au seuil de son âge mûr – on pense à *L'Offrande musicale* et *L'Art de la fugue*.

Peut-être moins complexe mais non moins étonnante et expressive, la *Sinfonia en ré mineur* FK 65 de Wilhelm Friedemann Bach vaut d'être saluée autant pour son sublime *Adagio* initial que pour son énergique et solide *fugue à quatre voix pour cordes*. Quant au *Concerto pour clavecin et cordes en fa mineur* WC 73 qui appartient à l'ensemble des Concertos berlinois du jeune Johann Christian Bach, il semble déjà annoncer par sa véhémence rythmique, ses tensions abruptes et ses atmosphères sombres l'esthétique du *Strum und Drang* (*Tempête et Passion*), bien éloigné de la suavité radieuse qui marque tant d'œuvres du « *Bach de Londres* ». A tel point qu'on se demande parfois s'il est bien de sa plume ou de celle de son aîné... mais n'est-ce pas l'apanage de la jeunesse que de se montrer audacieuse ?

Thomas Vernet

1. cf. dans ce livret le texte sur les *Variations Goldberg*, p. 29

Chantez l'amour !

Airs de cour de Joseph Chabanceau de La Barre

Mardi 23 août à 20h

Église Notre-Dame-de-l'Assomption - Arques-la-Bataille

LES ÉPOPÉES

Claire Lefilliâtre, *soprano*
Luc Bertin-Hugault, *basse*

Agnès Boissonnot Guibault
& Mathias Ferré, *basses de viole*
Pierre Rinderknecht & Nicolas Wattine, *théorbes*
Stéphane Fuget, *clavecin & direction*

Vous demandez pour qui mon cœur soupire

Ah ! Je sens que mon cœur

Plus je pense à ma Maïstresse

Quand une âme est bien atteinte
Pavane d'Angleterre, à deux violes égales

Récit sur la Convalescence du Roy

Sospiri, ohimé

Cessez Climène de faire voir
Prélude, Sarabande & Gigue (clavecin)

Forests solitaires et sombres

Si c'est un bien que l'espérance
Allons revoir l'objet de mon tourment, à deux violes

Tu crois, O beau soleil

Un feu naissant vient d'enflammer mon cœur

Depuis quinze, jusqu'à trente



©Robin H. Davies

Compagnie Les Épopées

Après de nombreuses années à interroger les œuvres et les écrits théoriques des XVII^e et XVIII^e siècles, Stéphane Fuget, décide de créer Les Épopées, avec pour fondement le renouvellement du geste interprétatif baroque.

Deux grands axes de ce renouvellement s'ouvrent alors : celui de l'ornementation, et celui de la déclamation. La partition laissée par les compositeurs n'est qu'une trame, une sorte de trompe-l'œil qui pourrait nous faire croire qu'il suffit de la jouer telle quelle. L'interprétation doit retrouver vie au-delà de cette notation : la mélodie du chant baroque, à la fois habillée d'une extravagante profusion d'ornements, et très déclamatoire.

Côté ornementation, la musique doit être à l'image du monde baroque - architecture, sculpture, peinture, vêtement, art de la table - rempli d'ornements. La musique n'échappe pas à ce goût, mais pour des raisons pratiques, la très grande majorité de ces ornements n'est pas notée.

Côté déclamation, la voix fait sonner le texte en enrichissant la ligne musicale d'une multitude de micro intervalles, d'infimes inflexions. Non plus des hauteurs de notes, mais des hauteurs de déclamation. Le texte passe au premier plan, soudain compréhensible.

D'une grande modernité, le résultat sonore est inattendu, saisissant, et d'une charge émotionnelle à laquelle il est bien difficile de rester insensible... Convaincu que le mélange d'artistes confirmés de renommée internationale et de jeunes artistes est riche de promesses, l'ensemble accueille en son sein parmi les plus brillants musiciens de la jeune génération historiquement informée.

Depuis juillet 2020, Les Épopées sont en résidence au Château de Versailles, tant pour la musique religieuse (intégrale des Grands Motets de Lully) que pour l'opéra (intégrale des opéras de Monteverdi). Des enregistrements pour son label de disque Château de Versailles Spectacles viennent compléter les concerts donnés.

Les Épopées sont également présentes à Arques-la-Bataille pour une résidence d'airs de cour, et au Festival International d'Opéra de Beaune pour la trilogie des opéras de Monteverdi.

Les airs composés par Joseph Chabanceau de La Barre (1633 – 1678) sont parmi les plus virtuoses du XVIIe siècle. Les Épopées ont choisi d'en présenter des versions vocales pour dessus et basse, mais aussi instrumentales, à deux violes égales. S'y adjoindront quelques pièces du compositeur pour clavecin seul, et le fameux air *Tu crois, O beau soleil*, dont les paroles sont attribuées au roi Louis XIII lui-même, inséré par le Père Mersenne dans son *Harmonie Universelle* de 1636.

Vous demandez pour qui mon cœur soupire

Quand vous m'entendez soupirer.
Puisque vous pouvez l'ignorer,
Belle Phillis, je m'en vais vous le dire ;
Mais si nos cœurs avaient même désirs,
Il faudrait moins expliquer mes soupirs.
Le digne objet pour qui mon cœur soupire
A les mêmes grâces que vous ;
Les yeux et l'esprit aussi doux.
Hélas ! Phillis, c'est assez vous en dire,
Et si nos cœurs avaient même désirs,
Il faudrait moins expliquer mes soupirs.

Ah ! je sens que mon cœur

Va mourir de langueur.
L'ingrate Sylvie me manque de foi :
De sa perfidie, Amour, venge moi !
Nymphes, qui dans ces bois
Répondez à ma voix
Vous savez l'outrage qu'ici je reçois
D'un cœur si volage, Amour, venge moi !

Plus je pense à ma maîtresse,

Plus je souffre de tourments :
Je sens croître ma tendresse,
Plus je pense à ma maîtresse,
Et dans mon éloignement,
Plus je pense à ma maîtresse
Plus je souffre de tourments.

Eloigné de ce qu'on aime,
On soupire nuit et jour ;
On sent une peine extrême,
Eloigné de ce qu'on aime
Quand on a beaucoup d'amour
Eloigné de ce qu'on aime
On soupire nuit et jour.

Quand une âme est bien atteinte,

Elle n'est jamais sans crainte
Sans douleurs et sans désirs.
Les soupçons ou la contrainte
Troublent ses plus doux plaisirs.
Tout gémit et tout soupire
Dans l'empire des amours.
Et cependant cet empire
S'accroît tous les jours.

Rien n'est si rare en tendresse
Qu'une sincère maîtresse,
Dont le cœur répond aux yeux.
Tour à tour chacun s'empresse,
A qui trompera le mieux.
C'est là le commun langage
De ceux qui craignent d'aimer.
Et cependant le plus sage
Se laisse enflammer.

Récit sur la Convalescence du Roy

Français, soyez tous réjouis !
Vous reverrez ce grand et charmant Louis,
L'amour du Ciel et de la Terre.
Ce prince ayant soumis le démon de la Guerre
Aidé du Ciel par un puissant effort
A même désarmé la mort.
Célébrons par nos chants cette illustre victoire
Qui nous remplit de joie et le couvre de gloire.
Français, vous reverrez le plus parfait des Rois
Et le Ciel vous le donne une seconde fois !

Sospiri, ohimé,

*Che dal centro del core a l'aura uscite,
Deh, per pietà, il mio morir ridite
Ridite i miei martiri
Alla cagion del mio dolore
Non si negà pietà a chi si more.*

Soupirs, hélas,

Qui sortaient du fond de mon cœur
Ah, par pitié, redites ma peine,
Redites mes tourments
A qui cause ma douleur ;
On ne dénie pas la pitié à celui qui se meurt.

Cessez Climène de faire voir votre pouvoir

Toute ma peine est de savoir
Si vous voulez toujours être inhumaine.

Forests Solitaires et sombres

Séjour du silence et des ombres,
Lieux affreux, stériles déserts :
Apprenez le sujet de ma douleur extrême
Hélas ! Je suis trahi de celle que je sens,
Mon Iris est une infidèle.

Iris, cette beauté charmante,
Qui parut toujours si constante,
Aujourd'hui me manque de foi :
Jugez par le malheur dont mon âme est atteinte ;
Si jamais un amant plus maltraité que moi
Vous est venu faire sa plainte.

Si c'est un bien que l'espérance

Elle devrait adoucir ma souffrance
Et cependant j'espère et je n'en suis pas mieux :
Non, ce n'est du plaisir qu'une vaine apparence.
Hélas ! que l'on demande à ces cœurs amoureux,
Qui pour tout espérer n'en sont pas plus heureux.
Si c'est un bien que l'espérance.

Si c'est un bien que l'espérance,
On le devrait éprouver dans l'absence,
Et jamais il ne fait un mal si rigoureux :
Non, ce n'est du plaisir qu'une vaine apparence.
Hélas ! que l'on demande à ces cœurs amoureux ,
Qui pour tout espérer n'en sont pas plus heureux.
Si c'est un bien que l'espérance.

Tu crois, ô beau soleil,

qu'à ton éclat rien n'est pareil
En cet aimable temps
que tu fais le printemps.
Mais, quoi ! tu pâlis
Auprès d'Amaryllis ?

Ores que le ciel est gai
Durant ce gentil mois de mai !
Les roses vont fleurir,
Les lys s'épanouir.
Mais que sont les lys
Aux yeux d'Amaryllis ?

De ses nouvelles pleurs,
L'aube va ranimer les fleurs.
Mais que fait leur beauté
à mon cœur attristé,
Quand des pleurs
Je lis aux yeux d'Amaryllis ?

Un feu naissant vient d'enflammer mon cœur,

Et j'en ressens une douce langueur.
Hélas ! il ne fait que de naître,
Et je ne puis l'empêcher de paraître.

Déjà mes yeux, en trahissant mon cœur,
En dépit d'eux parlent de ma langueur.
Hélas ! L'Amour y vient de naître,
Et je ne puis l'empêcher de paraître.

Depuis quinze jusqu'à trente,

La nature bienfaisante
N'inspire que le plaisir.
Goûtez la beauté naissante,
Vous en avez le loisir,
Depuis quinze jusqu'à trente.

Aimer et n'oser le dire,
Que c'est un cruel martyr,
Quand on aime tendrement !
De tous les maux, c'est le pire,
Et c'est là tout mon tourment
D'aimer et n'oser le dire.

A cinquante comme à trente,
La vie est toujours plaisante,
A qui la sait bien choisir,
De Phillis ou d'Amaranthe,
Avec un peu de loisir
On peut goûter le plaisir,
A cinquante comme à trente.

Johann Sebastian Bach

Variations Goldberg BWV 988

Mardi 23 août à 22h

Église Notre-Dame-de-l'Assomption - Arques-la-Bataille

Jean-Luc Ho, *clavecin Marc Ducornet (2021), d'après Couchet (1679)*

Aria

Variation 1 à 1 clavier

Variation 2 à 1 clavier

Variation 3 Canon à l'unisson

Variation 4 à 1 clavier

Variation 5 à 1 ou 2 claviers

Variation 6 Canon à la seconde

Variation 7 à 1 ou 2 claviers

Variation 8 à 2 claviers

Variation 9 Canon à la tierce à 1 clavier

Variation 10 Fughetta à 1 clavier

Variation 11 à 2 claviers

Variation 12 Canon à la quarte en mouvement contraire

Variation 13 à 2 claviers

Variation 14 à 2 claviers

Variation 15 Canon à la quinte en mouvement contraire à 1 clavier, Andante

Variation 16 Overture à 1 clavier

Variation 17 à 2 claviers

Variation 18 Canon à la sixte à 1 clavier

Variation 19 à 1 clavier

Variation 20 à 2 claviers

Variation 21 Canon à la septième

Variation 22 Alla breve à 1 clavier

Variation 23 à 2 claviers

Variation 24 Canon à l'octave à 1 clavier

Variation 25 à 2 claviers

Variation 26 à 2 claviers

Variation 27 Canon à la neuvième

Variation 28 à 2 claviers

Variation 29 à 1 ou 2 claviers

Variation 30 Quodlibet à 1 clavier

Aria



Clavecin de Jan Couchet,
vers 1650, Metropolitan Museum New York

La facture anversoise de clavecins a été très réputée dans toute l'Europe aux XVIe et XVIIe siècles grâce à des Maîtres Facteurs qui se sont succédés : les Ruckers et les Couchet.

Leur aura était telle que les facteurs parisiens du XVIIIe siècle transformaient leurs instruments pour les mettre au goût du jour. Ils les élargissaient afin d'ajouter des notes : cette opération s'appelait un « grand ravalement ». Ensuite, il gardaient les noms de Ruckers ou de Couchet, importants pour leurs clients, parfois associés à

leur propre nom : il existe ainsi des clavecins « Ruckers-Taskin », « Couchet-Taskin », « Ruckers-Hensch », etc.

Le clavecin de Marc Ducornet choisi par Jean-Luc Ho est inspiré d'un instrument daté 1679 de Joseph Joannes Couchet, fils de Jan, qui a été également porté de 49 notes à 61 notes (« grand ravalement »).



© E. Dauchy

Jean-Luc Ho a étudié la musique pendant plus de quinze ans. Il se produit aujourd'hui en concert au clavecin, à l'orgue, au clavicorde et en ensemble. Chers sont ses amis – facteurs, chercheurs, musiciens, artisans – qui facilitent et inspirent quotidiennement son travail.

Il a consacré ses premiers enregistrements en solo à Bach, Couperin, Sweelinck et Byrd.

Variations Goldberg, naissance d'un mythe

Une Aria, trente variations, quatorze canons, deux chansons. Tout un monde, celui des *Variations Goldberg*, tient en ces quelques données.

Bach est âgé de 55 ans lorsqu'il fait imprimer à Nüremberg, en 1741, un recueil intitulé «*Exercice de clavier consistant en une Aria avec différentes variations pour le clavecin à deux claviers. Composé à l'intention des amateurs pour la récréation de leur esprit par Johann Sebastian Bach, compositeur de la cour de Pologne et du Prince-Electeur de Saxe, maître de Chapelle et directeur des chœurs de Leipzig*». Un homme mûr, un compositeur en pleine possession de ses moyens, confie aux touches du clavecin une des créations les plus substantielles de l'histoire de la musique, «*une musique qui n'observe ni commencement ni fin, (...) sans véritable point culminant ni véritable résolution, (...) qui, à l'instar des amants de Baudelaire, repose, légère et sans entrave, sur les ailes du vent*» ...¹

Goldberg, un jeune claveciniste alors âgé de 14 ans, n'a peut-être jamais entendu cette musique qui porte son nom.

Organiste remplaçant de Saint-Germain-des-Prés à Paris de 2006 à 2016, il fut l'un des fondateurs du projet «*l'Art de la Fugue*», œuvrant à la restauration, l'installation et la valorisation d'un orgue historique castillan de 1768 en l'église de Fresnes (94). Guillaume Prieur et lui ont été nommés au début de l'année 2022 organistes-adjoints de l'orgue historique de la collégiale de Dole dont le titulaire est Pierre Pfister.

Ses résidences au festival Bach en Combrailles (2017-2019) et à l'abbaye de Royaumont (2018-2021) lui ont offert un cadre idéal pour l'approche des Nations et des Messes de Couperin, ainsi que pour *l'Art de la Fugue*, *l'Offrande musicale* et les *Variations Goldberg* de Bach.

Professeur de clavecin de l'école de musique de Franconville (95) de 2004 à 2011, il enseigne maintenant lors de stages ou masterclasses pour Embarquement Immédiat, la Fondation Royaumont, l'Académie de claviers de Dieppe, Clavecin en France...

Il intervient également depuis plus de dix ans au Musée de la Musique – Philharmonie de Paris, pour un public plus large. En 2021, il a succédé à Émile Jobin comme professeur d'accord, réglages et tempéraments au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris.

Le premier biographe de Bach, Johann Nikolaus Forkel, écrit en 1802, soit plus de 50 ans après la mort du compositeur, la première ligne de la légende en rapportant l'anecdote fameuse : *le Comte Hermann Carl von Keyserlingk, diplomate et grand amateur de musique, aurait commandé à Bach, qu'il admire et protège de longue date, une pièce instrumentale que pourrait lui jouer son claveciniste attiré, le très jeune et très virtuose² Johann Gottfried Goldberg, pour meubler ses insomnies. Bach aurait composé pour lui la série de variations que nous connaissons, désormais liées au nom de leur premier interprète.*

Vrai ? Faux ? Cela importe peu. Car l'œuvre dépasse la légende, qui commence en fait à s'écrire assez tôt. Dès la fin du XVIIIe siècle, les cercles littéraires et artistiques qui se multiplient à Leipzig, Dresde ou Königsberg s'intéressent aux Variations. C'est là que, en dépit des profonds changements du langage musical, le mythe se construit autour du souvenir de Bach entretenu par quelques fervents admirateurs. Parmi eux, Hoffmann, musicien et homme de lettres, qui commence

en 1810 ce qui deviendra sa série de *Fantaisies* dans la manière de Callot pour la *Gazette musicale* de Leipzig. Dans l'une de ses nouvelles, Les souffrances musicales du Maître de chapelle Johannes Kreisler, Hoffmann met en scène de façon très intéressante les *Variations*, qui n'ont pas encore annexé le nom de Goldberg. De toute évidence il connaît cette musique, à travers l'édition publiée en 1802 par Nägeli à Zürich. Lors d'une soirée musicale mondaine, Kreisler est invité à jouer, après force punch, les variations de Bach. Il accepte, contre son gré, car l'auditoire n'est pas à la hauteur de ce qu'il considère comme un chef-d'œuvre : «*Ecoutez, et crevez d'ennui*». Au fil des variations la salle se vide en effet, laissant le pianiste seul face à son verre et à une musique qui provoque en lui une ivresse supérieure lorsqu'il joue la trentième et dernière variation.³

L'art du canon

Difficile d'examiner les *Variations* à la loupe, tant est complexe l'étendue de l'imagination créatrice. Tout part d'une petite danse, que Bach ne prend même pas la peine de qualifier avec précision : une *Aria*, un petit «*air*» de 32 mesures, dans le style des *sarabandes*, ces danses lentes, nobles et retenues qu'affectionnent musiciens et compositeurs de l'Europe baroque. L'auteur devait être satisfait de sa création puisqu'on en trouve une copie manuscrite, postérieure à la parution des *Variations*, dans le *Petit cahier de musique* ouvert pour Anna-Magdalena, sa seconde femme, et leurs nombreux enfants.

Une fois l'*Aria* énoncée, Bach ne retient que les notes de sa partie de basse ; c'est sur cette ligne de basse qu'il construira les trente variations qui vont alors s'enchaîner les unes aux autres. Il ne s'agit donc pas de variations de l'*Aria* proprement dite, sous forme de transformations mélodiques ou rythmiques, mais de l'exploitation de son potentiel harmonique sur le fondement de sa seule basse.

Pour chaque variation, Bach précise s'il faut jouer sur un ou deux claviers. Il donne aussi parfois des titres ou des indications utiles à l'interprète : *tempo de Gigue* (var. 7), *Fugetta* (var. 10), *Andante* (var. 15), *Ouverture* (var. 16), *alla breve* (var. 22), *Adagio* (var.25), *Quodlibet* (var. 30). Mais derrière cette apparente liberté de style se cache un double

ordonnancement très équilibré. En premier lieu, toutes les trois variations (3, 6, 9, etc.), le compositeur place une variation en canon, selon une progression méthodique : canon à l'unisson, puis à la seconde, à la tierce, à la quarte, ainsi de suite jusqu'au canon à la neuvième de la variation 27. Puis, quand tout aura été dit, après la trentième variation, Bach demandera de reprendre l'*Aria*, la fin rejoignant le commencement.

Ensuite, un agencement en deux parties égales de 15 variations apparaît clairement : après la conclusion très suspensive de la variation 15, Bach relance le discours musical avec une pièce intitulée *Ouverture* et construite, en effet, comme une ouverture d'opéra dans le style français⁴. Dans un esprit théâtral habituel pour l'esthétique baroque, le compositeur met ainsi en scène le deuxième acte de ses *Variations*, exactement symétrique du premier.

L'équilibre est ainsi trouvé :

1^{ère} partie : *Aria* + 15 variations

2^{ème} partie : 15 variations + *Aria*,

soit 32 pièces, elles-mêmes miroir arithmétique des 32 mesures de l'*Aria*.

Hors de sa musique, Bach n'est que silence. À part quelques lettres officielles et administratives, des comptes-rendus techniques sur les orgues qu'il expertise, il ne nous laisse que l'incalculable trésor de son œuvre. Parmi les rares clés de compréhension d'une personnalité qui nous échappe, cette petite phrase placée en exergue d'un canon de l'*Offrande Musicale*, «*Quaerendo, invenietis*» (en cherchant, vous trouverez), l'artiste s'inscrivant ainsi dans la longue tradition des musiques à énigme, mais aussi dans celle, encore plus ancienne, de l'herméneutique⁵. Par ce mouvement dialectique, la musique telle qu'elle se présente en première apparence nécessitant un «*décodage*», Bach pourrait bien donner le signe d'une démarche partant du langage artistique pour s'exprimer aussi «*sur de nombreux autres plans, philosophique, théologique, et même sur celui des manifestations multiples et variées de la vie quotidienne*».⁶

Bach ésotérique ? Certains le pensent, parfois jusqu'à des délires d'interprétations numéologiques. D'autres, comme Gilles Cantagrel ou Christoph Wolff, placent Bach parmi les esprits supérieurs du XVIII^e siècle, aux côtés de Newton ou

de Kant, sa pensée exprimant un monde infini à travers le langage particulier de la musique. C'est dans cette voie qu'une recherche de sens peut s'exercer à l'endroit des *Variations Goldberg*.

Nous n'avons pas de trace du manuscrit original, comme souvent avec Bach. Mais la découverte fortuite de l'exemplaire imprimé ayant appartenu au compositeur, retrouvé à Strasbourg en 1975 par Olivier Alain, a apporté de très précieuses informations. Nous avons déjà vu que Bach a placé, toutes les trois variations, un canon. En usant de cette forme, simple lorsqu'elle s'applique aux chansons de notre enfance, mais incroyablement complexe lorsqu'elle devient un jeu savant de composition musicale, Bach s'inscrit dans des traditions remontant loin dans le Moyen-Age. Jeu intellectuel reposant sur la capacité combinatoire des sons, le canon est encore, au XVIIIe siècle, l'apanage des musiciens les plus savants.

Or, à la dernière page de son exemplaire personnel des *Variations*, après la formule *Aria da capo è fine*, Johann Sebastian prend la plume et ajoute de sa main une série de 14 canons sur les huit premières notes de la basse que nous avons entendue dans l'*Aria* et ses trente variations.

C'est d'ailleurs avec le treizième de ces canons, légèrement modifié, que Bach s'est fait représenter sur le seul portrait de lui dont l'attribution soit assurée. Dans le tableau exécuté par Elias Gottlob Haussmann en 1746 (voir page suivante) pour officialiser son entrée dans la Société de correspondants pour les sciences musicales fondée par son élève Mizler⁷, le compositeur a 61 ans. Imperceptible sourire aux lèvres, une étincelle au fond de l'œil, il nous tend une petite feuille de papier portant le titre manuscrit : *canon triple à 6 voix*. Trois petites lignes de musique, quelques notes sibyllines, un mouvement perpétuel que ne renieraient pas les compositeurs minimalistes du XXe siècle. Ce n'est pas avec de grandes pièces vocales ou ses cycles pour clavecin que Bach se fait tirer le portrait, mais avec cette misérable petite feuille de papier qui porte la quintessence de sa musique.

Sur cet ajout musical, postérieur à la composition des *Variations*, Bach imprime son sceau en limitant à 14 le nombre des canons supplémentaires. Dans la notation musicale allemande, où les notes sont en fait nommées par des lettres

(a=la, b=si bémol, c=do, d=ré, etc.), le nom de Bach se traduit musicalement : B si bémol, A la, C do, H si bécarré. Si le la est la première note, les lettres du patronyme reçoivent le chiffre de leur rang : B = 2, A = 1, C = 3, H = 8. La «signature» musico-numérique du nom Bach serait donc 2 + 1 + 3 + 8 = 14. Procédant ainsi, le compositeur marque clairement l'importance particulière qu'il donne à cette série de petites pièces, qui pourrait se prolonger à l'infini comme l'indique le malicieux *etc.* en bas de page.

Car ces 14 canons prolongent et amplifient sur un plan rhétorique le projet musical des *Variations*. Le savoir du créateur s'exprime sans limite dans ces purs joyaux, ciselés non plus pour le public des amateurs mais pour ses pairs ou pour lui-même : canon simple, canon à l'envers, rétrogradation, rétrogradation à l'envers, canon à l'unisson décalé d'une double-croche, canons doubles et triples à cinq et six voix, enfin canon en augmentation et diminution où chacune des quatre voix est écrite selon une valeur rythmique diminuant de moitié (basse en blanches, ténor en noires, alto en croches et soprano en double-croches).⁸

À travers les *Variations* publiées et les 14 canons manuscrits, Bach nous place au cœur de ses préoccupations de créateur. L'œuvre ultime n'est peut-être elle pas tant l'*Art de la Fugue* que cette écriture canonique issue de la basse des *Variations* ; le contrepoint dans son expression la plus sévère, donnant naissance à une musique où tout chante avec jubilation.

La dernière variation

Parmi les trente variations, la dernière a depuis longtemps retenu l'attention des musiciens et des historiens. Loin de clore l'œuvre dans la virtuosité, après l'accumulation de difficultés techniques des variations précédentes, son écriture, canonique là encore, s'élargit et s'apaise.

Forkel, l'inventeur de la légende Goldberg, remarque aussi que cette trentième variation n'est pas semblable aux autres. Bach lui donne un titre : *Quodlibet*. Autrement dit : comme il vous plaira, un petit rien. Pourquoi Forkel affirme-t'il que ce *Quodlibet* «suffirait à lui seul pour rendre son auteur immortel» ? Hoffmann ne disait pas autre chose dans la nouvelle citée précédemment. Lorsque le Kapellmeister



Kreisler arrive à l'exécution de la trentième variation, il entre en extase : «le thème m'entraîne irrésistiblement plus loin. (...) Les notes prenaient vie, étincelaient, sautillaient autour de moi, un feu électrique s'échappait de l'extrémité de mes doigts sur les touches...».

Aux XVIIe et XVIIIe siècles, un *quodlibet* est, en Allemagne, une forme musicale qui superpose, ou fait alterner, des bribes de chansons populaires. Son principe se rencontre partout : en France, la *fricassée* ; en Italie, la *misticanza* ; en Espagne, l'*ensalada*. La famille Bach, qui comptait un grand nombre de musiciens, se réunissait une fois par an, et il semble bien que le *quodlibet* ait été à ces fêtes l'un de leurs divertissements favoris.

Le *quodlibet* formant la trentième variation Goldberg est composé de trois éléments superposés. La basse issue de l'*Aria* initiale, et deux chansons populaires. Ici encore, Bach ne donne pas d'indication. C'est à une note manuscrite d'un de ses élèves, Johann Christian Kittel, que nous devons le peu d'informations indirectes dont nous disposons et qui ont permis d'identifier et retrouver les deux chansons.

Selon Kittel, le premier air cité dans le *Quodlibet* était chanté avec ces paroles : «*je suis resté si longtemps loin de toi, reviens, reviens, reviens*»⁹. Ni les biographes de Bach, ni les très abondantes bases de données actuelles sur le *Volkslied* allemand n'ont réussi à trouver trace de cette chanson populaire. Cette disparition coïncide mal avec l'idée d'un air fameux et connu de tous, alors que la conservation du patrimoine populaire allemand est menée avec le plus grand sérieux depuis le milieu du XVIIIe siècle. Une source subsiste néanmoins, très intéressante car elle prend son origine à Leipzig, où Bach passe la plus grande partie de sa vie professionnelle, de 1723 à 1750. Dans un texte publié en 1696¹⁰, une troupe de musiciens interprète devant l'hôtel de ville un divertissement musical ressemblant fort à un *quodlibet*, dans lequel se mêlent des tambours battant la sarabande, des chalemies exécutant une *Todten Tantz* (danse des morts), un cistre accompagnant une danse paysanne et, le plus intéressant pour nous, deux luths jouant la chanson «*ich bin so lang bey dir nicht gewesen*».

L'histoire de l'origine de la seconde chanson est plus riche. Pour ce qui concerne la mélodie, elle est depuis longtemps identifiée comme un fragment d'une danse italienne issue de la Renaissance, la *Bergamasca*. De nombreux musiciens l'ont

utilisée, de Fasolo à Scheidt, en passant par Buxtehude et Frescobaldi. C'est peut-être à ce dernier que Bach rend hommage ; il possédait en effet dans sa bibliothèque un exemplaire des *Fiori Musicali* de 1635, lesquels contenaient une série de variations sur la *Bergamasca* suffisamment difficiles à exécuter pour que Frescobaldi précise sous le titre que «*celui qui jouera cette Bergamasca n'apprendra pas peu*»¹¹. Remarque que l'on pourrait appliquer aussi aux *Variations* de Bach...

Originaire de Bergame, la *Bergamasca* a sillonné l'Europe entière avec les comédiens de la *Commedia dell'Arte*. Elle est la chanson et la danse du *Zanni*, le valet bergamasque rusé et manipulateur. On la trouve aussi dans le périmètre d'influence de la Réforme, importée par les nombreux étudiants allemands et hongrois qui font le voyage d'Italie. Pour ce qui concerne les paroles, Kittel ne donne qu'une phrase du texte :

Kraut und Rüben haben mich vertrieben

Hätt mein Mutter Fleisch gekocht, so wär ich länger blieben

(Choux et navets m'ont fait fuir

Si ma mère avait fait de la viande, je serais resté plus longtemps)

Ces deux lignes ne suffisent pas à faire une chanson entière, bien que plusieurs sources anciennes placent ces paroles, avec quelques variantes, sur une partie de la mélodie de la *Bergamasca*. On les trouve par exemple dans la *Tafelkonfeckt d'Augsburg*, publiée en 1737 par Valentin Rathgeber, ce qui confirme bien qu'il s'agissait d'une chanson alors en vogue, sujette à d'innombrables adaptations. Une version plus développée se trouve dans le recueil *Des Knaben Wunderhorn*, d'Arnim et Brentano (1806), issu de la collecte patiente des chansons allemandes anciennes encore en circulation durant la seconde moitié du XVIIIe siècle.

Au premier abord, cette histoire où il est question de choux et de navets est totalement incohérente. Elle n'est cependant pas sans évoquer les très nombreuses natures mortes de cuisines dans lesquelles ces deux légumes sont presque toujours présents. Surtout elle se rattache à la tradition du Caprice, très vivace en Europe durant tout le XVIIe siècle dans certains écrits poétiques ou dans une partie des gravures de Jacques Callot, tradition reposant sur l'idée que la raison seule ne saurait expliquer le monde.

Les deux chansons appartiennent à la catégorie du *Kehraus*, cette dernière danse du bal, gaie ou sauvage, où éclatent les dernières expressions de joie. En citant ces deux



Personal Effects, 1790-1800, and a Red Leather Strap

chansons alors connues de tous à la fin de ses *Variations*, Bach indique clairement son intention : la fête est terminée, le brillant exercice virtuose des *Variations* arrive à son terme. Peut-être veut-il aussi établir un lien entre ce qu'il est devenu, lui, et les origines musicales populaires de sa famille, ainsi que le suggérait Philipp Spitta, auteur en 1873 de la première biographie érudite sur Bach. N'oublions pas en effet qui sont les trois frères Bach placés en ouverture de l'arbre généalogique : Veit, le boulanger, chantant et jouant du cistre au rythme régulier de la meule, Hans, le jongleur, qui a pour devise que celui qui l'entend jouer du violon ne peut s'empêcher de rire, et Caspar, le sonneur municipal (*Stadtpfteifer*).

Mais le *Kehraus* a aussi un autre sens : «O violoneuse mort, joue nous donc le *Kehraus*» écrit le poète romantique August von Platen. La dernière danse est celle qui mène les humains vers leur fin, dans un ultime tourbillon. Les prédicateurs qui sillonnent alors l'Allemagne réformée ne manquent pas de le rappeler : c'est le diable en personne qui mène la danse et le *Kehraus* dans lequel il nous entraîne est l'un des signes visibles de la folie de ce monde.

Une Vanité musicale

En introduisant ces chansons à danser à la fin de ses variations, Bach aurait-il voulu aussi, après nombre de peintres, poètes, philosophes et musiciens, illustrer à sa façon la formule célèbre de l'Écclésiaste, *Vanité des vanités, tout n'est que vanité* et placer ainsi sa composition sous le signe aisément déchiffirable alors d'une réflexion spirituelle ?

Le XVIIe siècle a exploré les multiples aspects de la nature morte. Fruits et fleurs, cartes à jouer, sceptres et couronnes royales, pièces de monnaie, instruments de musique, crânes. Toute une panoplie de symboles se déploie silencieusement pour rendre sensible le thème de la vanité. Samuel van Hoogstraten, maître hollandais de l'illusion peinte, a composé en 1666 une toile baptisée «*Quodlibet*», (voir page ci-contre) tout comme la dernière variation Goldberg. Sur ce trompe-l'œil figurent les objets chers à l'artiste et témoins de sa réussite : portrait quelque peu vaniteux d'un notable, reconnu pour son talent, fier et même jaloux de sa gloire. Signes des humeurs aussi, au sens médical que revêt ce terme au XVIIe siècle : un peigne, qui discipline la chevelure à l'image d'une vie bien ordonnée, des ciseaux, qui coupent le fil de l'existence, un almanach, qui marque le passage du temps, une médaille, à

l'effigie d'un noble disparu ... Ces petits riens terrestres ramènent, dans un raccourci sans concession, à la condition humaine, le réformé hollandais rejoignant ici Blaise Pascal : «*Quelle vanité que la peinture qui attire l'admiration par la ressemblance des choses dont on n'admire point les originaux*».

Bach a souvent illustré le thème de la vanité de la vie quotidienne, à travers les textes des cantates notamment. Il y revient aussi dans les *Pensées d'un fumeur de tabac*, petite chanson copiée à la main dans le cahier de musique qu'il offre en 1725 à Anna-Magdalena, sa femme, reprenant des images fréquentes dans la symbolique baroque :

*Lorsqu'on a allumé sa pipe
On voit bien qu'en un seul instant
La fumée monte et se dissipe
Laissant des cendres seulement.
Ainsi se consume la gloire de l'homme,
Ainsi se réduit son corps en poussière.*

La représentation des instruments de musique est aussi monnaie courante dans la peinture des *Vanités*. Le *bergamasque* Evaristo Baschenis s'est même fait, durant la seconde moitié du XVIIe siècle, une spécialité de ces «*concerts interrompus*» dans lesquels il ne demeure, de la musique, que les instruments silencieux. Mais les musiciens ne sont pas de reste, parfois très explicitement comme dans les recueils des *Octonaires de la Vanité du Monde* composés et publiés par Paschal de l'Estocart en 1581, où les symboles employés sont les mêmes qu'en peinture :

*Orfèvre, taille moy une boule bien ronde,
Creuse et pleine de vent, l'image de ce Monde.*

À l'intérieur même de sa famille, il est difficile d'imaginer que Bach ne connaissait pas le motet de son aïeul Johann dans lequel le choral *Ach wie nichtig, ach wie flüchtig*¹² tient un rôle essentiel, à la façon des chansons à visée morale courantes en Allemagne durant la terrible Guerre de Trente ans.

Sur ce théâtre du monde où la vanité est conséquence de la vacuité, la danse est la métaphore privilégiée de notre folle agitation. Dansés sur la «*boule bien ronde*» des *Variations* fermée par l'*Aria*, les deux *Kehraus* choisis par Bach ramènent cette œuvre visionnaire à la peinture fidèle d'un monde vain.

Il n'est donc pas impossible qu'à travers la signification très particulière du *Quodlibet* et la structure circulaire des *Variations*, en boucle tenue par le fermoir de l'*Aria*, Bach ait

aussi eu à l'esprit un autre projet, d'ordre spirituel celui-là, expression musicale d'une vision tragique partagée avec Philippe de Champaigne, Pascal, Racine ou Kant, où le reflet impossible d'une présence cachée nécessite «*que la représentation soit signe et qu'elle ne puisse l'être qu'en présentant la vérité vivante*»¹³.

Une *Aria* et trente variations. Tout un monde en musique, toute la complexité de la musique rassemblée dans cet art du canon dédié au clavecin, appuyée sur l'écriture la plus virtuose.

Au bout de ce monde, de cette sublime création, un *quodlibet* à la fois léger et songeur, transposition musicale du genre de la vanité. Et quatorze canons qui nous rappellent que la beauté se cache parfois au creux des expressions les plus modestes en apparence.

Quaerendo, invenietis

Jean-Paul Combet

1 Glenn Gould, *Contrepoint à la ligne, Ecrits réunis*, traduits et présentés par Bruno Monsaingeon, Fayard 1985.

2 *C'est ce que fait penser son surnom de «bouffeur de notes»* (Notenfresser)

3 Ailleurs dans les *Kreisleriana* Hoffmann reformule cette admiration : «*il est des instants – surtout quand j'ai lu longtemps les œuvres du grand Sebastian Bach – où les proportions numériques de la musique, et même les règles mystérieuses du contrepoint éveillent en moi une terreur secrète...*»

4 De paternité attribuée à Lully, l'ouverture à la française est composée d'une première partie grave, en rythmes «pointés» et saccadés, et d'une seconde partie en écriture fuguée.

5 C'est à dire l'interprétation du sens caché des textes anciens, principalement sacrés.

6 Lucien Goldmann, *Le Dieu caché*, Gallimard 1959.

7 Bach devient en 1747 le quatorzième membre de la *Korrespondierende Societät der Musikalischen Wissenschaften*.

8 Les 14 canons additionnels aux *Variations Goldberg* font partie du concert donné par le Caravansérail le 22 août.

9 «*Ich bin so lang nicht bei dir gewest, rück her, rück her, rück her.*»

10 Christian Reuter, Schelmuffskys Warhafftige Curiöse und sehr gefährliche Reisebeschreibung Zu Wasser und Lande I.Theil / Und zwar die allervollkommenste und accurateste EDITION, in Hochteutscher Frau Mutter Sprache eigenhändig und sehr artig an den Tag gegeben von E.S.

11 «*Chi questa Bergamasca sonarà, non pocho emparerà*».

12 «*Ah, combien vaine et fugace est la vie de l'homme*», dans le motet *Unser Leben ist ein Schatten* (notre vie est une ombre).

13 Louis Marin, *Philippe de Champaigne ou la présence cachée*, Hazan 1995.

Jean-Paul Combet a présenté un cycle de 10 conférences sur les *Variations Goldberg* dans le cadre des activités de saison de l'Académie Bach, de mars à juin 2022.

Les Cantates imaginaires – Transcriptions d'œuvres de Johann Sebastian Bach pour l'orgue & la voix

1er volet : Ombre & Lumière

Mercredi 24 à 11h - Église Notre-Dame-de-l'Assomption - Arques-la-Bataille

Saskia Salembier, *chant* & Marc Meisel, *orgue*

I – Schatten (*Ombre*)

Choral « *Aus tiefer Not schrei ich zu dir* »

extrait de la cantate BWV 38

Aus tiefer Not schrei ich zu Dir

Choral « *Erbarm' dich mein, O Herre* » BWV 721

Aria « *Liebster Gott, erbarme dich* »

extrait de la cantate BWV 179

Siehe zu, dass deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei

Recitativo *

Aria « *Die Welt ist wie ein Rauch und Schatten* »

extrait de la cantate BWV 94

Was frag ich nach der Welt

Andante extrait de la Sonate BWV 1014

Recitativo *

Aria « *Der Ewigkeit saphirnes Haus* »

extrait de la cantate BWV 198

Laß, Fürstin, lass noch einen Strahl

Choral « *Was frag' ich nach der Welt* »

Extrait de la cantate BWV 64

Sehet, welch' eine Liebe

II – Licht (*Lumière*)

Sinfonia

extrait de le Sonate BWV 1016

Aria « *Erfreute Zeit im neuen Bunde* »

extrait de la cantate BWV 83

Erfreute Zeit im neuen Bunde

Recitativo *

Choral « *Ich bitte dich, Herr Jesu Christ* »

extrait de la cantate BWV 166 *Wo gehest du hin?*

Aria « *Die Seele ruht in Jesu Händen* »

extrait de la cantate BWV 127

Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott

Recitativo *

Aria « *Mein gläubiges Herze, Frohlocke, sing, scherze* »

extrait de la cantate BWV 68

Also hat Gott die Welt geliebt

Choral « *Du Friedefürst, Herr Jesu Christ* »

extrait des cantates BWV 143 et BWV 116

Du Friedefürst, Herr Jesu Christ

* Les récitatifs ont été composés par Marc Meisel, les textes écrits par Saskia Salembier et traduits en allemand par Achim Schulz.

Pour construire le programme de ces trois concerts matinaux, Saskia Salembier et Marc Meisel ont patiemment apprivoisé le considérable corpus d'airs de cantates de Bach. En lisant ces mille chefs-d'œuvre, leur est venue l'idée de les présenter sous un éclairage différent de celui pour lequel ils ont été composés. La transcription est un moyen de mettre en lumière des aspects cachés de l'écriture, et loin d'appauvrir l'original, elle peut faire apparaître la musique sous un jour nouveau. Il a donc semblé important que la transcription ne retire rien de l'épaisseur originale de la partition, et qu'elle soit suffisamment idiomatique pour sembler avoir été écrite originellement pour orgue et voix.

Bach lui-même publie en 1748 les *Sechs Chorale von verschiedener Art* (Six chorals de différentes sortes), couramment appelés *Chorals Schübler*, une collection de transcriptions de cantates pour l'orgue. Le fait que Bach ait payé lui-même un maître graveur afin d'éditer cette œuvre indique l'importance qu'il accordait à ce travail de transcription et de diffusion de ses cantates. Peut-on rêver meilleur modèle ?

L'utilisation du grand orgue s'est naturellement imposée. Il n'est pas inutile de rappeler que le grand orgue était l'instrument central servant à l'exécution des cantates et des oratorios. Il apportait à l'ensemble non seulement une base sonore essentielle à son équilibre mais également une variété de couleurs incroyables, qu'un orgue positif ne peut malheureusement pas imiter !

Les airs de cantates sont écrits pour différentes tessitures vocales, et Bach ne les a pas distribués au hasard ! Il confie par exemple les propos de *Jésus* ou les *airs guerriers* à la basse tandis qu'il donne au soprano les airs lumineux et angéliques. Pour autant, Bach ne s'interdit pas d'adapter des airs d'une tessiture vers une autre, comme c'est le cas de la cantate *Ich habe genug*, dont il nous est parvenu trois versions (pour soprano, alto et basse). Aussi, la tessiture n'a pas été retenue comme critère de sélection des airs, et Saskia Salembier prêtera indifféremment sa voix à des pages écrites pour soprano, alto, ténor ou basse. Ce choix permet de proposer au public un cheminement à travers toute la palette rhétorique du compositeur.

Enfin, les artistes ont décidé de ne pas suivre un ordre liturgique mais de tisser de nouveaux liens entre les pièces, créant ainsi des *Cantates imaginaires*.



© Maciej Kotlarski

Saskia Salembier

Soliste recherchée pour sa personnalité musicale engagée, Saskia Salembier se produit à travers l'Europe aux côtés des plus grands chefs baroques. Diplômée en chant lyrique à la Haute Ecole de Musique de Genève, et en chant baroque à la Schola Cantorum de Bâle, elle fait ses débuts à l'opéra dans le rôle de Poppea (Monteverdi). Elle se produit par la suite dans les rôles de Medea (Cavalli), Euridice, *Proserpine & Musica* (Monteverdi), Alceste, *Armide* (Lully), Proserpine (Charpentier), Sesto, Ruggiero (Haendel), Phèdre (Rameau), Colette (Rousseau), Orphée (Gluck). Elle est invitée pour des récitals avec orchestre ou ensemble baroque à la Philharmonie de Paris, aux festivals de Timișoara, de Royaumont, de Toroella de Montgrí, d'Arques-la-Bataille, aux Nuits Musicales d'Uzès, à l'Espacio Turina de Séville, à la Grange au Lac d'Evian, au Teatro Fernán Gómez de Madrid, à la Philharmonie de Liège, au Palacio de Sintra... La critique salue régulièrement son interprétation des airs de tragédies lyriques, qu'elle affectionne particulièrement. Diplômée du Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris en violon baroque, Saskia Salembier poursuit également une carrière de violoniste avec la conviction que les pratiques instrumentales et vocales s'enrichissent mutuellement et nourrissent l'imaginaire artistique. Ouverte à de nombreux répertoires et très impliquée dans le travail scénique et corporel, elle est ponctuellement sollicitée comme metteur en scène (*Orphée*, Gluck, 2015. *La Figure* de Leos Janacek, 2016. *Il Giasono*, Cavalli, 2017. *Le Carnaval*, Lully, 2018). Depuis 2006, elle assure également la direction de l'ensemble vocal et instrumental Opalescences, spécialisé en musique ancienne.

Marc Meisel

Passionné par la musique depuis son plus jeune âge, Marc Meisel joue les claviers anciens. Il est à la recherche de cadres privilégiés pour transmettre son art, que ce soit lors de récitals, en formation de chambre ou au sein d'orchestres. Marc Meisel est membre des ensembles Les Siècles, InAlto, A Nocte Temporis, Capriccio-Barockorchester, La Fenice ou L'Arpeggiata. Il est régulièrement invité à diriger du clavecin des opéras et à préparer des chanteurs à leurs rôles. Depuis 2011, Marc Meisel dirige la saison de concerts des Mischeli-Konzerte, à Bâle en Suisse. Diplômé du Conservatoire National Supérieur de Paris et de la Schola Cantorum de Bâle, il a été accompagné dans ses études par des professeurs tels qu'Odile Bailleux, Elisabeth Joyé, Olivier Latry, Olivier Trachier, Jörg-Andreas Bötticher, Jean-Claude Zehnder ou Rudolf Lutz. Marc Meisel enseigne les Langages Baroques au Conservatoire de Nanterre. Il est par ailleurs organiste à l'Eglise Evangélique Reformée de Reinach en Suisse.

Choral

Aus tiefer Not schrei ich zu dir,
Herr Gott, erhör mein Rufen;
Dein gnädig Ohr neig her zu mir
Und meiner Bitt sie öffne!
Denn so du willst das sehen an,
Was Sünd und Unrecht ist getan,
Wer kann, Herr, vor dir bleiben?

Choral

Erbarm' Dich mein o Herre Gott!
Nach Deiner groß'n Barmherzigkeit,
wasch' ab mach' rein mein' Missethat,
ich kenn' mein' Sünd' und ist mir leid;
allein ich Dir gesündigt hab',
das ist wider mich stetiglich;
das Bö's' vor Dir mag nicht bestahn,
Du bleibst gerecht, ob Du urtheilest mich.

Aria

Liebster Gott, erbarme dich,
Laß mir Trost und Gnad erscheinen!
Meine Sünden kränken dich
Als ein Eiter in Gebeinen,
Hilf mir, Jesu, Gottes Lamm,
Ich versink im tiefen Schlamm!

Recitativo

Rauch

Rauch

Staub

Dasein.

Tiefes Empfinden

Was mich bewegt, ist meine Schmiede

Aria

Die Welt ist wie ein Rauch und Schatten
Der bald verschwindet und vergeht,
Weil sie nur kurze Zeit besteht.
Wenn aber alles fällt und bricht,
Bleibt Jesus meine Zuversicht,
An dem sich meine Seele hält.
Darum: was frag ich nach der Welt!

Recitativo

Was mich bewegt, ist meine Schmiede

Tiefes Empfinden

Dasein.

Staub

Rauch

Rauch

*Du fond de ma détresse je crie vers toi,
Seigneur Dieu, réponds à mon imploration;
Prête-moi ton oreille bienveillante
Et ouvre-la à ma prière !
Car si tu décidais de porter ton regard
Sur les péchés et l'injustice qui sont commis,
Qui pourrait alors, Seigneur, soutenir ta présence ?*

*Aie pitié de moi, ô Seigneur Dieu !
Dans ta grande miséricorde
Lave-moi, purifie-moi de mes fautes.
Je reconnais mon péché et il m'accable ;
Contre Toi seul j'ai péché,
Ma faute est constamment devant moi ;
Le mal ne peut subsister envers toi
Qui reste juste dans ton jugement.*

*Dieu bien-aimé, aie pitié de moi,
Laisse ton réconfort et ta grâce m'apparaître !
Mes péchés m'affligent
Comme du pus dans mes os,
Aide-moi, Jésus, agneau de Dieu,
Je me noie dans dans une boue profonde !*

Fumée

Fumée...

Poussière

Être.

Émotion profonde

Ce qui m'émeut me forge.

*Le monde est comme une fumée, comme une ombre
Qui rapidement se dissipe et disparaît,
Car il n'existe qu'un court instant.
Cependant, quand tout s'effondre et se brise,
Jésus reste ma confiance,
Sur laquelle mon âme repose.
Dès lors: que m'importe le monde ?*

Ce qui m'émeut me forge.

Émotion profonde

Être.

Poussière

Fumée...

Fumée

Aria

Der Ewigkeit saphirnes Haus
Zieht, Fürstin, deine heitern Blicke
Von unsrer Niedrigkeit zurücke
Und tilgt der Erden Dreckbild aus.
Ein starker Glanz von hundert Sonnen,
Der unsern Tag zur Mitternacht
Und unsre Sonne finster macht,
Hat dein verklärtes Haupt umsponnen.

Choral

Was frag' ich nach der Welt
Und allen ihren Schätzen,
Wenn ich mich nur an dir,
Herr Jesu, kann ergötzen!
Dich hab' ich einzig mir
Zur Wollust vorgestellt,
Du, du bist meine Ruh';
Was frag' ich nach der Welt!

Aria

Erfreute Zeit im neuen Bunde,
Da unser Glaube Jesum hält.
Wie freudig wird zur letzten Stunde
Die Ruhestatt, das Grab bestellt!

Recitativo

In Freude sehe ich unverzüglich
Der Welt Kolorit
Erquicklich,
Glänzend durch und durch.

Verwundert über die Größe bin ich
Der sublimen Schattierungen allen Seins,
Und der verhaltenen Anmut von
Schlichtheit

Vergangenheit vergessen,
Zukunft vergessen;
Unauflöslich brüderlich
Fühle ich
meine Mitmenschen
Durch eine sonnige, vergnügte Glut

Und justament,
Alles vibriert,
Bereit,
Einzustimmen,
In die Unabwendbarkeit:
Die Kraft des Lebens
Fließen zu lassen.

Und an jenem Tag weiter reisen!
Freudig!
Zu neuen Metamorphosen.
Freudig!

*La maison de saphir de l'éternité
Attire, ô princesse, tes regards sereins
Loin de notre bassesse
Et efface l'image grossière de la terre.
Un puissant éclat de cent soleils,
A côté duquel notre jour semble une nuit
Et notre soleil une obscurité,
A enveloppé ta tête transfigurée.*

*Que m'importe le monde !
Et tous ses trésors,
Puisque je ne peux me réjouir qu'en toi,
Seigneur Jésus !
Tu fortifies ma pensée
Lorsque je suis confronté à la luxure,
Toi, qui es mon repos ;
Que m'importe le monde !*

*Le temps est à la joie, car dans la nouvelle alliance
Notre foi embrasse Jésus.
Tout aussi joyeusement, à notre dernière heure,
Viendra le repos, car notre tombe sera prête!*

*Dans la joie, je vois soudain
Toutes les couleurs du monde,
Ravivées, Chatoyantes, Profondes.*

*Je m'émerveille devant les grandeurs
Des infimes détails des choses,
Et la beauté discrète de ce qui est simple.*

*J'oublie le passé et j'oublie le futur.
Et je me sens liée à mes semblables,
Par l'énergie solaire et heureuse.*

*Et en cet instant où tout est vibrant
Je suis prête à accepter qu'il faudra
Un jour, rendre cette énergie de Vie.*

*Et voyager, plus loin, ce jour là,
Vers de nouvelles Métamorphoses.
Joyeusement. Joyeusement !*

Aria

Die Seele ruht in Jesu Händen,
Wenn Erde diesen Leib bedeckt.
Ach ruft mich bald, ihr Sterbeglocken,
Ich bin zum Sterben unerschrocken,
eil mich mein Jesus wieder weckt.

Recitativo

Wenn ich vermag,
um mich herum
eines Tages,
zu strahlen
Glückseligkeit
Wenn ich vermag,
zu kosten und zu genießen
Köstlichkeiten der Welt

Wenn ich vermag
Erhabene Empfindungen
zu fühlen,
zu teilen,

Vermag ich
Mich hinzugeben

Freudig!
Den Schönheiten einer sterblichen Natur.
Freudig!

Aria

Mein gläubiges Herze,
Frohlocke, sing, scherze,
Dein Jesus ist da!
Weg Jammer, weg Klagen,
Ich will euch nur sagen:
Mein Jesus ist nah.

Choral

Du Friedefürst, Herr Jesu Christ,
Wahr' Mensch und wahrer Gott,
Ein starker Nothelfer du bist
Im Leben und im Tod.
Drum wir allein
Im Namen dein
Zu deinem Vater schreien.

Erleucht auch unser Sinn und Herz Durch den
Geist deiner Gnad,
Dass wir nicht treiben draus ein Scherz,
Der unsrer Seelen schad.
O Jesu Christ,
Allein du bist,
Der solchs wohl kann ausrichten.

*Mon âme reposera dans les mains de Jésus,
A l'heure où la terre recouvrira ce corps.
Ah, appelez-moi bientôt, cloches funèbres,
Je ne suis pas apeuré de mourir
Puisque mon Jésus me réveillera à nouveau.*

*Si j'ai su un jour faire rayonner
La joie, autour de moi*

*Si j'ai su goûter et savourer
Les délices du monde*

*Si j'ai su ressentir et partager
Des émotions élevées*

*Je ne peux désormais que m'abandonner
Aux beautés d'une nature mortelle.*

*Joyusement.
Joyusement !*

*Mon cœur fidèle,
Réjouis-toi, chante, souris,
Ton Jésus est là !
Éloignez-vous chagrins ! éloignez vous lamentations !
Je veux seulement vous le dire :
Mon Jésus est proche.*

*Toi Prince de paix, Seigneur Jésus-Christ,
Vrai homme et vrai Dieu,
Tu es un puissant Sauveur
Dans la vie et dans la mort.
C'est pourquoi, dans notre solitude,
En ton nom,
Nous crions vers ton Père.*

*Illumine également nos cœurs et nos pensées,
Par l'esprit de ta grâce,
Afin que nous ne nous abandonnions pas aux légèretés
Qui nuisent à nos âmes.
O Jésus-Christ,
Toi, seul,
Peut faire en sorte que cela advienne.*

Felix & Fanny Mendelssohn

Mercredi 24 août à 18h

Musée Michel Ciry - Varengeville-sur-Mer

Olga Pashchenko, *piano Pleyel n°8888 (1841)*

Felix Mendelssohn (1809-1847)

Lieder ohne Worte (Romances sans paroles)

opus 19b

Molto allegro e vivace (la majeur)

Poco agitato (fa dièse mineur)

opus 30

Andante espressivo (mi bémol mineur)

Allegro di molto (si bémol mineur)

Adagio non troppo (mi majeur)

Agitato e con fuoco (si mineur)

*Allegretto tranquillo, Chant de gondolier vénitien
(fa dièse mineur)*

Fanny Mendelssohn-Hensel (1805-1847)

Lieder pour pianoforte

opus 2

Lied, andante

Villa Mills, allegretto grazioso

Felix – Romances sans paroles

opus 38

Allegro non troppo (do mineur)

Chant de gondolier (la majeur)

opus 38

Agitato (la mineur)

opus 62

*Andante maestoso, Trauermarsch, marche funèbre,
(mi mineur)*

*Andante con moto, Chant de gondolier vénitien
(la mineur)*

*Allegretto grazioso, Frühlingslied, Chant de
printemps (la majeur)*

Fanny – Lieder pour pianoforte

opus 6

Lied, Allegro vivace

*O Traum der Jugend, o goldner Stern, Andante
cantabile*

Il Saltarello Romano-Tarantella, Allegro molto



©Yat-Ho-Tsang

Felix – Romances sans paroles

opus 67

Allegro leggiero (fa dièse mineur)

Presto, Spinnerlied, Chant de fileuse (do majeur)

Fanny – Lieder pour pianoforte

opus 8

Lied, Allegro moderato

Lied, Andante con espressione

Lied, Larghetto

Wanderlied, Presto

Felix – Romances sans paroles

opus 102

Andante un poco agitato (mi mineur)

Presto (do majeur)

opus 19b

*Andante sostenuto, Chant de gondolier vénitien
(sol mineur)*

opus 53

Molto allegro vivace (la majeur)

Olga Pashchenko est née à Moscou en 1986 et a commencé ses études musicales à l'âge de 6 ans à l'école de musique Gnessin avec Tatiana Zelikman, donnant son premier récital de piano à New York à l'âge de 9 ans. Elle a poursuivi ses études au Conservatoire d'État Tchaïkovski de Moscou en étudiant le piano forte et moderne avec Alexei Lubimov, le clavecin avec Olga Martynova et l'orgue avec Alexei Schmitov avant de terminer ses études au Conservatoire d'Amsterdam avec Richard Egarr en 2014.

En 2017, elle a été nommée professeur au Sweelinck Conservatorium d'Amsterdam et au Conservatoire royal de Gand.

Olga est l'une des interprètes de clavier les plus polyvalentes de la scène internationale actuelle. Elle est aussi à l'aise sur le pianoforte que sur le clavecin, l'orgue et le piano contemporain.

Félix Mendelssohn (1809-1847) a composé ses *Romances sans paroles (Lieder ohne Worte)* pour piano à différentes périodes de sa vie. Elles occupent huit recueils publiés entre 1830 et 1845. Ces courtes pièces pour piano, extrêmement variées dans leur style et leur écriture, inspirèrent le poète Paul Verlaine, qui publia un recueil de poésie du même nom en 1874, ainsi que Frédéric Chopin dans ses *Nocturnes*.

Sœur aînée de Félix et épouse du peintre Wilhelm Hensel, Fanny Mendelssohn (1805-1847) révéla très tôt des dons exceptionnels pour le piano et la composition musicale. À la différence de son frère, qui fut consacré et admiré en tant que musicien dans l'Europe entière, Fanny composa et joua toute sa vie pour un cercle très restreint, estimant elle-même qu'une femme de sa condition sociale, issue de la grande bourgeoisie financière, ne devait pas exercer d'activité professionnelle. Elle doit pourtant être considérée parmi les grands compositeurs du XIXe siècle, femmes et hommes confondus.

C'est à ces deux pianistes prodiges, qui surent mieux que personne faire « chanter » le piano en écrivant pour lui des Lieder, ou romances, comme s'il était doté d'une voix, qu'Olga Pashchenko consacra le récital qu'elle donnera sur un grand Pleyel de concert de 1841, contemporain des œuvres jouées. Installée à Paris, la Maison Pleyel s'inscrivait dans la tradition du piano viennois dont était issu son fondateur, Ignaz Pleyel.



Piano Pleyel n°8888

Collection Académie Bach

Passionnée par la question du piano historique, l'Académie Bach a fait l'acquisition en 2015 d'un « grand queue de concert » fabriqué par la Maison Pleyel en 1841 sous le numéro de série 8888. Cet instrument a longtemps été conservé au château de Laleuf, dans le Berry, non loin de Nohant.

Le piano a été l'objet d'une restauration très attentive par l'Atelier Ad Libitum, financée par la Fondation du Patrimoine et des mécènes privés. Il avait été l'objet, sans doute vers 1860, d'une modification courante autrefois sur les clavecins, mais rares sur les pianos, un « ravalement » lui ajoutant deux notes supplémentaires

dans l'aigu. La structure générale n'en avait pas été affectée, malgré une hausse du diapason, ce qui rendait le projet de restauration réalisable. Les registres de l'atelier Pleyel ont permis de trouver d'autres informations intéressantes sur cet instrument. Nous connaissons ainsi le prix de vente (2500 francs) et l'identité du premier acheteur, le comte Pillet-Will (1805-1871), banquier et fils du fondateur de la Caisse d'Épargne de Paris. Propriétaires d'un hôtel particulier parisien, Alexis Pillet-Will et son épouse étaient aussi de grands amateurs de musique, proches notamment de Rossini, qui leur dédia sa *Petite Messe Solennelle*, créée en 1864.

Incas & Conquistadors

Musique au temps de la Conquista

Mercredi 24 août à 21h

Église Notre-Dame-de-l'Assomption - Arques-la-Bataille

LA CHACANA

Ananda Brandao, *chant & percussions*

Clémence Niclas, *chant & flûtes*

Bor Zuljan, *luth Renaissance espagnol
& guitare Renaissance*

Louis Capeille, *harpe Renaissance
& harpe traditionnelle sud-américaine*

Pierre Hamon, *flûtes Renaissance, andines
& précolombiennes, direction*

Improvisations et fantaisies sur divers instruments des civilisations précolombiennes d'Amérique du sud avec participation de tous les musiciens: Pututus, Petite Flûte Aztèque, Ocarinas , Queña Chinchá (flûte à encoche en céramique de la civilisation Chinchá – Pérou), Flûte triple en forme de serpent (Mexique – Civilisation du Golfe), Flûtes de Pan en céramiques Nazca originales (Pérou 20 avant J.C. / 600 Après J.C.)

*Vases siffleurs (civilisation Vicus – Pérou 500 avant J.C./ 500 après J.C.)

Empire Inca & civilisations précolombiennes

Le Condor,

Improvisation avec flûte en plumes de condor
et Flûte de Pan en plumes de condor

Ritual 1 / Omaggio Kogui (Colombie)

Improvisations d'après des motifs mélodiques
et rythmiques rituels des amérindiens Wiwa
et Kogui de Colombie, kuisi (Colombie)

Aa, Sumak Kancakchaska

Traditionnel, Hymne au Soleil , collecté fin
XIXe siècle à Huanaco, Pérou, Sicu.

*El Baile del Inca**

Traditionnel, collecté à Copacabana, Pérou,
par Luis Girault, 1954

*Oraison pour la Terre Mère**

Traditionnel Bolivien Sicuri



Espagne XVIe siècle

Propiñan de Melyor – Cancionero de la Colombina

Diferencias sobre Guadarme las Vacas –
improvisation au luth et à la harpe

Ay triste que vengo – Juan del Encina –
Cancionero de Palacio

Pase el agoa, ma Julieta Dama – Anonyme –
Cancionero de Palacio

La Spagna – Anonyme Bologna

La Spagna (Danza Alta) - Francisco de la Torre –
Cancionero de Palacio

Los hombres con gran plazer – Anonyme –
Cancionero de la Colombina

Istanpitta Belicha – Anonyme Italie

Le Syncrétisme Colonial

Tonada La Lata – Martinez Compañon –
Codex Trujillo (Pérou XVIIIe siècle)

Tonada El Chimo – Martinez Compañon -
Codex Trujillo (instrumental)

Cachua al nacimiento de Christo Nuestro Señor –
Codex Trujillo (Pérou XVIIIe siècle)

Hanacpachap Cussicuinin – Ritual formulario,
en Quechua – Juan Pérez de Bocanagra.

Pachamama

Petite suite Pachamama – Pierre Hamon :

Hymne à la Pachamama (Air de Walumama) –
Danse du village- Les gardiens de la grotte
des ancêtres – Air de Tépulpai

Somos la Nueva Tierra / Juan Antin
(chanson générique du film Pachamama)

En 1532, quelques années après la découverte du Nouveau Monde par Christophe Colomb, une petite troupe de soldats espagnols, conduits par Francisco Pizarro, entreprit la conquête de l'empire inca, à l'ouest du continent. Un territoire immense, englobant selon les époques les actuels Pérou, Colombie, Équateur, Argentine, Chili et Bolivie. Les Conquistadors ne se trouvèrent pas face à des sauvages, comme ils l'imaginaient, ils découvrirent au contraire une civilisation puissante et structurée, que leur supériorité militaire mit rapidement en coupe réglée malgré leur très faible nombre.

Pierre Hamon, dont l'autorité en matière d'histoire des flûtes européennes est incontestée, s'est plongé avec passion dans la recherche de ce que pouvait être la musique des Incas avant l'arrivée des Espagnols. Bien sûr, aucune écriture musicale ne garde trace de ce qu'était le langage musical employé. Mais les fouilles des sites archéologiques ont révélé la présence de nombreux instruments, comme des flûtes en céramique ou en plume de condor, dont l'étude permet de déduire la musique qu'ils pouvaient jouer.

Ce concert permettra donc d'imaginer ce qu'était la musique précolombienne, mais aussi d'entendre celle que les Espagnols amenèrent avec eux, source d'un syncrétisme qui se prolonge jusqu'à aujourd'hui.

Pour réaliser son projet de film d'animation *Pachamama*, projet né il y a presque 15 ans, l'argentin Juan Antin s'est associé au producteur français Didier Brunner (*Kirikou, Azur et Azmar*, Ernest et Célestine, *Le grand Méchant Renard...*). Pour la musique de son film, Juan Antin désirait une musique forte et présente, aussi riche et caractérisée que le graphisme et les couleurs de son dessin, riche des symboles et racines culturelles associant l'univers précolombien et andin et la sonorité des instruments renaissance existant à l'époque de la Conquista. Il était sur le point de renoncer à son rêve sonore qui de plus en plus lui semblait utopique en Europe et encore plus dans le monde des conventions cinématographiques, lorsqu'il rencontre Pierre Hamon, musicien « hors normes », spécialiste des musiques anciennes, mais aussi passionné par les instruments précolombiens et l'univers des civilisations et cultures amérindiennes. Improvisateur, mais sans réelle expérience de composition, et encore moins de musiques de film, ce dernier accepte de relever le défi et immédiatement le courant passe entre eux : les mélodies et directions esthétiques proposées par Pierre enthousiasment Juan qui parvient convaincre la production d'oser cette aventure. Le résultat de cette longue et fructueuse collaboration est un magnifique film d'animation, *Pachamama*, où la musique tient une place fondamentale et originale.

L'idée de ce programme de concert en petite formation, n'est évidemment pas de reconstituer la bande originale mais d'évoquer les racines de l'univers sonore « merveilleux et enchanteur » de *Pachamama*, en alliant les musiques historiques de l'époque ou ayant précédé la Conquista, musiques qui ont été une source d'inspiration, parfois évidente comme le thème du cantus firmus « *La Spagna* », parfois seulement spirituelle et lointaine, l'univers « magique » des instruments précolombiens, les premières sources de musiques syncrétiques coloniales (codex *Trujillo* du père Martinez Companion), les premiers collectages des musiques andines traditionnelles et pour finir une petite suite adaptée et improvisée à partir des thèmes de la musique originale de *Pachamama*. La voix naturelle et la fougue percussive d'Ananda Brandao, qui a été la révélation de l'enregistrement de la chanson générique du film, et qui apporte sa fraîcheur venue des musiques actuelles et du Jazz se joindra aux luths, guitares et harpe Renaissance des merveilleux musiciens Bor Zuljan (« *le luth incarné* », comme le titre une émission récente de France-Musique qui lui est consacrée) et Louis Capeille, à la magnifique voix et à la musicalité de Clémence Niclas et au souffle de Pierre Hamon.

Ay ! Triste que vengo

Ay ! Triste que vengo vencido d'amor, maguera pastor !
Más sanome fuera noir, almer cado, que noque viniera, tan a
que renciado, que vengo cuitado, vencido d'amor, maguera
pastor !
Con vista la guera miréla ymiróme ; yo nos équien era mas
ella-gradóme, y fuesey dejó me, vencido d'amor, maguera
pastor !
De ver su presencia quedé cari ñoso, que dé sinhemencia, que-
dé sin reposo, que demuy cuidadoso, vencido d'amor, maguera
pastor !

Pase el agoa

Pase el agoa,
Ma Julieta , Dama.

Pase el agoa,
Venite vous a moy.

Ju me'n anay en un vergel.
Tres rosetas fui coller ;
Ma julieta, Dama,

Pase el agoa,
Venite vous a moy.

Los hombres con gran plazer

Los hombres con gran plazer no saben qué se fazer.

Angeles de alto viçio
cada qual de su ofiçio,
fazed al nyño serviçio
que nos quiso oy nascer.

Celestiales cortesanos
Industriat con vuestras manos

Algunos fuegos humanos
Con que lo vamos a ver.

Y tales fuegos levemos
Con que todos le alavemos
Y a una voz le confesemos
Ser de infinito poder.

E, porque más le obliguemos,
a la madre alabaremos,
grandes loores le daremos,
pues tal fue su merescer.

Ay ! Comme je suis triste, vaincu par l'amour même si je ne suis qu'un berger.

Il m'eût été plus salulaire de ne pas aller au marché plutôt que de m'y rendre amoureux car je suis affligé, vaincu par l'amour bien que berger.

D'un regard flatteur je la regardais (avec des yeux doux) et elle me regarda. Je ne sais qui elle était mais elle me plut et elle s'en fut, et elle me laissa, vaincu par l'amour, bien que berger.

Je demeurai amoureux (désireux) de la revoir. Je demeurai sans force, je demeurai sans repos, je demeurai chagriné, vaincu par l'amour, bien que berger.

Traverse les océans profonds,

Ma Juliette, mon élue,

Traverse les océans profonds,

Et viens à moi, mon amour.

*Je suis allé dans un jardin vert,
pour cueillir une rose ou trois .*

Ma Juliette, mon élue,

Traverse les océans profonds,

Et viens à moi, mon amour.

Nous ne sommes pas en mesure de fournir
une traduction pour ce texte en vieil espagnol

Reyna que tal pariste,
Dél Virgen remanesciste,
singular plazer sentiste,
al tiempo de su nasçer.

Pues de todos eres señora,
por nos al tu fijo exora,
qu'en el lugar donde mora
él nos faga renascer.

La Lata

Oficiales de marina
Ya no toman la casaca
Porque se salen de noche
A darle sevo a la lata.

Toma que toma, toma mulata
Tu que le dabas sebo a la lata
Toma que toma, toma payteña
Tu que le davas sevo a la lata
Toma que toma, toma payteña
Tu que le davas a mi amor gloria

Como eres mi china
Como eres mi samba
Como eres hechiso
De todas mis ansias.

Arandé que soy soldado
Pero no matriculado
Arandé que soy sargento
Pero no de este aposento.
Arande que soy alférez
Pero no de las mujeres
Arandé que soy teniente
Pero no de las de enfrente.

Tina, tina, favores
Tina, tina, ya nadie
Tina, la sota, tina
Tina, tina el caballo
Corra la espada y al oro
Corra la copa al vasto

*Des officiers de marine
Ne portent plus l'uniforme
Quand ils sortent la nuit
À se donner du bon temps.*

*Prends, prends, prends, belle mulâtre
Toi qui as su donner du bon temps.
Prends, prends, prends, femme du peuple,
Toi qui as su embraser nos cœurs .
Prends, prends, prends, madame,
Toi qui donnais à mon amour la gloire.*

*Tu es ma belle indienne
Et tu es ma Samba
Toi qui ensorcelles
Chacun de mes désirs.*

*Arandé, je suis soldat
Mais sans matricule.
Arandé, je suis sergent
Mais d'aucune chambrée.
Arandé, je suis brigadier
Sans embrigader les femmes
Arandé, je suis lieutenant
Mais pas de celles d'en face.*

*Tiens, tiens les faveurs
Tiens, tiens plus personne
Tiens, les couleurs, tiens
Tiens, tiens, le cheval,
L'épée poursuit l'or
Comme la coupe le bâton.*

Samba : Femme d'origine indienne et africaine

Arandé : interjection traditionnelle

L'or, le bâton ou le cheval, les épées et les coupes font référence aux couleurs des cartes à jouer espagnoles de l'époque.

Cachua a voz y Bajo
Al Nacimiento de christo Nuestro Señor

Dennos lecenia Señores
supuesto que es noche buena
para cantar y baylar
al uso de nuestra tierra.
Quillalla, quillalla, quillalla.

Hanaq-pachap kusikuynin

Hanaqpachap kusikuynin,
waranqaqta much'asqayki.
Yupay ruru, poqoq mallki,
runakunaq suyakuynin,
kallpannaqpa q'emikuynin,
waqyasqayta
uyariway much'asqayta.

Diospa ranpan, Diospa maman,
yuraq toqto, Hamanq'ayman,
yupasqalla, qollpasqayta,
wawaykiman suyusqayta
rikuchillay
chipchiykachaq qatachillay.

Somos la Nueva Tierra

Soy el árbol, soy la piedra
Soy todos y no soy
Soy el niño y el cactus
Todos somos uno

Pachamama, perdona
Madre Tierra al hombre
Somos la Nueva Tierra

Sembrando semillas de luz en los corazones
Las raíces en la tierra
Las ramas al cielo
Agradezco Madre Tierra
Todos mis ancestros
La luna y las estrellas
Todo el universo

Pachamama, perdona
Madre Tierra al hombre
Somos la Nueva Tierra

Permettez-nous, Messieurs
Puisque c'est Noël
De chanter et danser
Selon l'usage de notre pays.
Quillalla, quillalla, quillalla...

Joie du monde d'en haut,
je te donnerai des milliers de baisers.
Fruit précieux, arbre fructueux,
espérance des hommes,
soutien de ceux qui s'affaiblissent,
celle que j'invoque
écoute mes adorations.

Pont vers Dieu, mère de Dieu,
cocon blanc, à mon Amaryllis,
(tu) toujours importante, celle que j'ai ritualisé,
ce que j'ai partagé à ton fils
montre-lui, s'il te plaît,
mon étoile qui ne cesse pas d'étinceler.

Je suis l'arbre, je suis la pierre
je suis tout le monde et ne le suis pas
Je suis le garçon et le cactus
Nous ne faisons qu'un

Pachamama, pardonne
Mère Terre aux hommes
Nous sommes la Nouvelle Terre

Semer des graines de lumière dans les cœurs
racines dans le sol
Les branches vers le ciel
Je remercie Mère Terre,
tous mes ancêtres
la lune et les étoiles,
Tout l'univers.

Pachamama, pardonne
Mère Terre aux hommes
Nous sommes la Nouvelle Terre

Les Cantates imaginaires – Transcriptions d'œuvres de Johann Sebastian Bach pour l'orgue & la voix

2e volet : Vanités & Consolations

Jeudi 25 août à 11h

Église Saint-Rémy de Dieppe

Saskia Salembier, *chant* & Marc Meisel, *orgue*

III – Hassen (*Vanités*)

Aria « *Der alte Drache brennt vor Neid* »

extrait de la cantate BWV 130

Herr Gott, dich loben alle wir

Recitativo *

Aria « *Wie zittern und wanken der Sünder Gedanken* »

extrait de la cantate BWV 105

Herr, gehe nicht ins Gericht mit deinem Knecht

Choral « *Jesus Christus, Gottes Sohn* »

extrait de la cantate BWV 4 *Christ lag in Todesbanden*

Aria « *Hasse nur, hasse mich recht* »

extrait de la cantate BWV 76

Die Himmel erzählen die Ehre Gottes

Recitativo *

Aria « *Stirb in mir* »

extrait de la cantate BWV 169 *Gott soll allein mein*

Herze haben

Choral « *Trotz dem alten Drachen* »

extrait du motet *Jesu meine Freude* BWV 227

IV – Trösten (*Consolations*)

Aria « *Süßer Trost, mein Jesus kömmt* »

extrait de la cantate BWV 151

Süßer Trost, mein Jesus kömmt

Duetto

extrait de la cantate BWV 87

Bisher habt ihr nichts gebeten in meinem Namen

Recitativo *

Aria « *Wo gehest du hin?* »

extrait de la cantate BWV 166 *Wo gehest du hin?*

Recitativo *

Aria « *Wie furchtsam wankten meine Schritte* »

extrait de la cantate BWV 33

Allein zu dir, Herr Jesu Christ

Recitativo *

Aria « *Du Herr, du krönst allein das Jahr mit deinem Gut* »

extrait de la cantate BWV 187 *Es wartet alles auf dich*

Choral « *Sei Lob und Preis mit Ehren* »

extrait de la cantate BWV 167

Ihr Menschen, rühmet Gottes Liebe

* Les récitatifs ont été composés par Marc Meisel, les textes écrits par Saskia Salembier et traduits en allemand par Achim Schulz.

Aria

Der alte Drache brennt vor Neid
Und dichtet stets auf neues Leid,
Dass er das kleine Häuflein trennet.
Er tilgte gern, was Gottes ist,
Bald braucht er List,
Weil er nicht Rast noch Ruhe kennt.

Recitativo

Sie lachen.
Sie verlachen.
So einsam fühle ich mich,
Angesichts der prallen Bande,
So taugenichtig fühle ich mich,
Verstehe sie nicht.
Was soll ich sagen?
Was soll ich tun?

Aria

Wie zittern und wanken
Der Sünder Gedanken,
Indem sie sich untereinander verklagen
Und wiederum sich zu entschuldigen wagen.
So wird ein geängstigt Gewissen
Durch eigene Folter zerrissen.

Aria

Hasse nur, hasse mich recht,
Feindlichs Geschlecht!
Christum gläubig zu umfassen,
Will ich alle Freude lassen.

Recitativo

Die Ketten lösen,
Die mich binden
An die verdrehten Augen,
Der leidenden Seelen
Möchte ich,
Möchte finden die geistige Kraft
Fest in der Wahrheit
Mich zu fühlen,
Treu von Wesen zu Wesen.
Möchte mich anschließen
Jenen,
Die verstehen;
Zusammengehörigkeit,
Kampflös!

*Le vieux dragon brûle d'envie
Et prépare sans cesse de nouvelles ruses,
Pour diviser le petit troupeau.
Il éradique volontiers ce qui est divin
Et bientôt il aura besoin de manigancer,
Car il ne connaît ni repos ni paix.*

Ils rient.

*Ils ricanent.
Et je me sens si seule
Face à la meute compacte.*

*Je me sens inapte,
Je ne les comprends pas.
Que dois-je dire ?
Que dois-je faire ?*

*Comme les pensées des pécheurs
Tremblent et chancelent :
Ils s'accusent les uns les autres
Et ils osent même se donner des excuses à eux-mêmes.
Ainsi une conscience apeurée se déchire,
Actrice de sa propre torture.*

*Déteste-moi seulement, déteste-moi tout à fait,
Tentation maléfique !
Pour embrasser le Christ de ma foi,
Je veux renoncer à tout divertissement.*

*J'aimerais détacher les chaînes
Qui m'attachent aux yeux torves
Des âmes en peine.*

*J'aimerais trouver la Force spirituelle
De me sentir solide de Vérité,
Fidèle d'Être à Être.*

*J'aimerais me joindre à ceux-là
Qui comprennent sans combattre,
Ensemble*

Aria

Stirb in mir,
Welt und alle deine Liebe,
Dass die Brust
Sich auf Erden für und für
In der Liebe Gottes übe;
Stirb in mir,
Hoffart, Reichtum, Augenlust,
Ihr verworfnen Fleischestriebe!

Choral

Trotz dem alten Drachen,
Trotz des Todes Rachen,
Trotz der Furcht darzu!
Tobe, Welt, und springe,
Ich steh hier und singe
In gar sichrer Ruh.
Gottes Macht hält mich in acht;
Erd und Abgrund muss verstummen,
Ob sie noch so brummen.

Aria

Süßer Trost, mein Jesus kömmt,
Jesus wird anitzt geboren!
Herz und Seele frueuet sich,
Denn mein liebster Gott hat mich
Nun zum Himmel auserkoren.

Recitativo

Stall,
Gräser,
Blumen,
Wind des Lebens,
Die mich einatmen
Hinein in die Freude!
Einfach so
Fliehend ich,
Mich einschließend
Mich einschnürend
Verschlüsseltes Leben
Abgetrennt von Leben
Mich verlierend
Ich gehe,
Unwissend.
Ich erstickte.
Ich bin verloren...

*Meurs en moi,
Monde et toutes tes tentations,
Pour que sans cesse sur cette terre
Mon cœur pratique
L'amour de Dieu ;
Mourez en moi,
Arrogance, richesse, cupidité,
Et vous, instincts dépravés de la chair !*

*Je défie le vieux dragon,
Je défie les griffes de la mort,
Je défie la peur que cela inspire !
Tu peux te déchaîner, monde, et attaquer
Je me tiens ici et je chante
Dans un calme serein.
La puissance de Dieu veille sur moi ;
La terre et l'abîme doivent se taire,
Même s'ils grognent encore bruyamment.*

*Doux réconfort, mon Jésus arrive,
Jésus est né aujourd'hui !
Mon cœur et mon âme se réjouissent,
Car mon très cher Dieu m'a
Maintenant choisi pour le ciel.*

*Étable,
Herbes et fleurs,
Et vent de vie,
Qui m'aspirent
Vers la joie !
Simplement.
Et moi, qui fuit...
Qui m'enferme
Qui me rétrécit.
Vie complexe
Vie abstraite
Qui me perd.*

*Je marche sans savoir.
J'étouffe.*

Je suis perdu...

Aria

Wo gehest du hin?

Aria

Wie furchtsam wankten meine Schritte,
Doch Jesus hört auf meine Bitte
Und zeigt mich seinem Vater an.
Mich drückten Sündenlasten nieder,
Doch hilft mir Jesu Trostwort wieder,
Dass er für mich genung getan.

Recitativo

Weg der Kräuter
Weg der Blumen
Weg des Windes
Weg des Lebens

Ich komme!

Aria

Du Herr, du krönst allein das Jahr mit deinem Gut.
Es träufet Fett und Segen
Auf deines Fußes Wegen,
Und deine Gnade ists, die allen Gutes tut.

Choral

Sei Lob und Preis mit Ehren
Gott Vater, Sohn und Heil'gem Geist!
Der woll' in uns vermehren,
Was er uns aus Genad' verheißt,
Daß wir ihm fest vertrauen,
Gänzlich uns laß'n auf ihn,
Von Herzen auf ihn bauen,
Daß uns'r Herz, Mut und Sinn
Ihm festiglich anhangen.
Drauf singen wir zur Stund:
Amen, wir werd'n's erlangen,
Glaub'n wir aus Herzengrund.

Où vas-tu ?

*Mes pas chancelaient avec tant de crainte,
Désormais Jésus écoute ma prière
Et intercède pour moi auprès de son Père.
Le poids des péchés m'accablait,
Désormais la parole de Jésus me réconforte,
Car il a fait ce qu'il fallait pour moi.*

Voie des Herbes

Voie des fleurs

Voie du vent

Voie de vie

J'arrive !!

*Toi Seigneur, toi seul couronnes l'année de tes biens.
L'huile et la bénédiction tombent goutte à goutte
Sur les chemins que foulent tes pieds,
Car ta grâce est le bien de tous.*

Gloire, louange et honneurs à Dieu

Le Père, le Fils et le Saint-Esprit !

Qu'il veuille faire croître en nous

Ce bien qu'il nous promet par sa grâce,

Afin que nous croyions fermement en lui,

Que nous nous abandonnions entièrement à lui,

Que de tout notre cœur, nous nous reposions sur lui,

Et que notre cœur, notre courage et notre esprit

Dépendent fermement de lui.

Voilà pourquoi nous chantons maintenant :

Amen, nous l'obtiendrons,

Si nous croyons du fond de notre cœur.

Saint-Saëns & Liszt

Jeudi 25 août à 18h

Musée Michel Ciry - Varengeville-sur-Mer

Rémy Cardinale, piano Érard, Extra Grand modèle de concert n°93783 (1904)

Camille Saint-Saëns (1835-1921)

3 Mazurkas

n°1 opus 21

n°2 opus 24

n°3 opus 66

Franz Liszt (1811-1886)

Harmonies Poétiques & Religieuses, n°7 «Funérailles»

Saint-Saëns (1835-1921)/Liszt

«Danse Macabre» opus 40

Franz Liszt

Sonate en si mineur, dédiée à Robert Schumann



© Robin H. Davies

Après des études au Conservatoire National Supérieur de Musique (CNSM) de Paris où il obtient un Premier Prix de piano et un Premier Prix de Musique de chambre, Rémy Cardinale entre dans la classe de préparation aux concours internationaux de Jean-Claude Pennetier. Il étudie le pianoforte auprès de Patrick Cohen et en 2001, remporte le 4ème Prix au Concours international de Bruges et le 1er Prix de pianoforte au CNSM de Paris.

Pianiste, pianofortiste, soliste et chambriste, Rémy Cardinale est un musicien curieux des musiques et répertoires de toutes les époques. Il a développé un goût particulier pour l'interprétation des œuvres sur instruments historiques.

En soliste, il a notamment interprété des concerti de Ravel, Beethoven et Mozart. Parallèlement, Rémy Cardinale se consacre à la musique de chambre et crée, en 2010, L'Armée des Romantiques, un ensemble qui a pour vocation de défendre la musique de chambre française du XIXe siècle.



Piano de concert Érard n°93783

Ce piano appartient à la Maison du piano historique Érard

Ce piano a été fabriqué par la manufacture Érard à Paris en août 1904. Il portait alors le numéro 88285. Il a été vendu en septembre 1906 à Monsieur Boshoff à Bucarest puis, le 9 décembre 1907, a été repris par Érard à Paris pour reconditionnement et révision complète. Il a été revendu, avec un nouveau numéro, le 24 janvier 1910 au

Ministère des Affaires Etrangères pour l'Ambassade de France à Lisbonne. Il a trôné dans les salons de l'Ambassade pendant un certain temps puis a été remisé dans un des entrepôts du Ministère en région parisienne.

Johann Sebastian Bach

L'Offrande musicale BWV 1079

Jeudi 25 août à 21h

Église Saint-Ouen - Offranville

LES MUSICIENS DE SAINT-JULIEN

François Lazarevitch, *flûte & direction*
Augusta MacKay Lodge, *violon*
Lucile Boulanger, *viole de gambe*
Justin Taylor, *clavecin*

Ricercar a 3

Canon perpetuus super Thema Regium

Canones diversi sopra Thema Regium

Canon a 2, cancrizans

Canon a 2 Violin: in Unisono

Canon a 2 per Motum contrarium

Canon a 2, per Augmentationem, contrario Motu

Canon a 2, per Tonos

Fuga canonica in Epiadiapente

Ricercar a 6

Quaerendo invenietis

Canon a 2

Canon a 4

**Sonata sopr' il Sogetto Reale a Traversa,
Violino e Continuo**

Largo

Allegro

Andante

Allegro

Canon perpetuus

L'Offrande musicale, avec *l'Art de la fugue*, marque l'aboutissement des recherches contrapuntiques de Johann Sebastian Bach. C'est aussi un sommet de la musique de chambre pour flûte au XVIIIe siècle.

Entièrement édifiée sur une série de variations canoniques autour d'un thème unique, l'idée de *L'Offrande musicale* vint à Bach sur une proposition du roi Frédéric II de Prusse, qui l'avait accueilli avec son fils aîné, Wilhelm Friedemann, au printemps de 1747. Après que Bach eut improvisé sur divers instruments à clavier, le roi lui proposa un thème de son cru sur lequel il lui demanda d'improviser une fugue à trois voix, ce qu'il fit, puis à six voix, ce qu'il refusa, prétextant que le thème ne s'y prêtait pas, mais il inventa une fugue à six voix sur un autre sujet. De retour à Leipzig, Bach se mit à composer un cycle de variations sur le thème royal, une fugue à trois voix dénommée *Ricercar*, six canons et une fugue canonique, une sonate en trio, une fugue à six voix également intitulée *Ricercar* accompagnée de deux canons. Il fit publier l'ensemble à ses frais avant de l'envoyer à Frédéric II, accompagné d'une dédicace datée du 7 juillet 1747. Le tout était précédé d'un acrostiche en latin sur le mot *Ricercar* : « *Regis Iussu Cantio Et Reliqua Canonicae Arte Resoluta* » (Sur ordre du roi l'air et le reste sont traités selon l'art du canon) – les deux *Ricercari* de *L'Offrande musicale* sont généralement joués au clavecin. Rien dans l'édition n'indique en revanche l'ordre des morceaux, ni même l'instrumentation, à l'exception de celle de la sonate en trio et du Canon perpetuus, tous deux écrits pour flûte, violon et continuo.

Les canons et la *Fuga canonica in Epiadiamante* sont des pièces brèves qui reprennent le thème royal comme *cantus firmus* ou comme sujet de la structure canonique. Bach conçoit ces canons « énigmatiques » comme de véritables rébus musicaux, semblables à ceux qu'il avait ajoutés à son exemplaire personnel des *Variations Goldberg* (BWV 1087), pour lesquels



© Sandrine Expilly

il ne suggère que quelques pistes susceptibles de guider le royal dédicataire, le tout accompagné d'annotations spirituelles telles que *Quaerendo invenietis* (vous trouverez en cherchant), ou les vœux *Notulis crescentibus crestat fortuna regis* (Qu'avec les notes qui augmentent s'accroisse la fortune du roi). Les quatre mouvements de la *Sonata sopr' il soggetto Reale a traversa, violino e continuo* (Sonate sur le sujet royal pour flûte traversière, violon et continuo), dite *sonate en trio*, s'intercalent habituellement entre les deux canons perpétuels.

Ma vision de L'Offrande musicale

Ce chef-d'œuvre offert au roi flûtiste Frédéric II, particulièrement exigeant à tout point de vue, est très émouvant et impressionnant à aborder pour un musicien, et surtout pour le flûtiste que je suis.

J'ai donc décidé de l'interpréter. Ceci après un travail sur les sonates pour flûte et la *Partita*, des cantates (82, 209, 106...), la suite en si, les *Brandebourgeois*...

Et je suis heureux d'avoir été invité par l'Académie Bach pour y créer notre version. Nous la jouerons à quatre musiciens c'est-à-dire dans l'effectif de la sonate en trio, flûte, violon, viole de gambe et clavecin.

Cette œuvre si énigmatique, quasi ésotérique, pose bien des questions, et il convient de se documenter sur le sens de chacune des pièces qui composent cet opus, comment instrumenter, où finir certains canons, etc...

La musique polyphonique requiert de l'auditeur des capacités de concentration, pour suivre le cheminement des différentes voix. C'est un entraînement de l'oreille. Mais tout ne repose pas sur l'auditeur, et l'interprète se met au service

de l'œuvre et de l'auditeur en exprimant et en articulant clairement son discours.

Par-dessus tout, cette musique qui est le fruit d'un travail de l'esprit poussé à un tel niveau de concentration et de perfection, je voudrais la jouer de façon chaleureuse, incarnée, « dansante ». Ne pas ajouter du trop sérieux au sérieux. Encore que jouer pour la danse est une chose éminemment sérieuse, qui exige une concentration maximum de l'interprète, rien de fou-fou là-dedans.

Pour l'*Offrande*, je pense que cela peut se faire sans chercher l'effet gratuit, mais simplement, en donnant à entendre clairement les appuis mélodiques et harmoniques.

Aussi, je souhaite l'interpréter ni plus ni moins comme tout autre musique avec une variété d'articulations, de silences d'articulation et de notes inégales pour les notes brèves. Également des petites notes d'agrément, en s'arrêtant là où il y aurait interférence avec la densité de l'écriture.

Au sujet de cette hiérarchie des notes, il me semble que plus l'écriture est dense et plus il est nécessaire de la respecter pour que l'oreille perçoive clairement la structure et ne « décroche » pas.

Ça me rappelle cette description par Forkel (son premier biographe, en 1802) du jeu de Bach, qui pourrait être la devise de ce projet : « ... il en arriva à donner même à ses fugues, malgré l'entrelacement de leurs parties séparées, un rythme aussi aisé que frappant, aussi caractéristique que continu, et cela depuis le commencement jusqu'à la fin, comme si ces fugues n'avaient été que de simples menuets ».

Je serai heureux de pouvoir partager cela en compagnie de musiciens avec lesquels une réelle complicité s'est créée, au fil des ans.

François Lazarevitch

Les Cantates imaginaires – Transcriptions d'œuvres de Johann Sebastian Bach pour l'orgue & la voix

3e volet : Au revoir & Ouvre-toi

Vendredi 26 août à 11h

Église Notre-Dame-de-l'Assomption - Arques-la-Bataille

Saskia Salembier, *chant* & Marc Meisel, *orgue*

V – Gute Nacht (*Au revoir*)

Aria « *Mein liebster Jesus ist verloren* »

extrait de la cantate BWV 154

Mein liebster Jesus ist verloren

Recitativo *

Aria « *Jesu, lass dich finden* »

extrait de la cantate BWV 154

Mein liebster Jesus ist verloren

Choral « *Erbarm dich mein in solcher Last* »

extrait de la cantate BWV 113

Herr Jesu Christ, du höchstes Gut

Recitativo *

« *Gute Nacht, o Wesen* »

extrait du motet BWV 227

Jesu, meine Freude

Recitativo *

Aria « *Es ist vollbracht* »

extrait de la cantate BWV 159

Sehet! Wir gehn hinauf gen Jerusalem

Choral « *Es ist genug* » **

extrait de la cantate BWV 60 *Es ist genug*

VI – Ich klopfe an (*Ouvre-toi*)

Aria « *Liebster Jesu, mein Verlangen* »

extrait de la cantate BWV 32

Liebster Jesu, mein Verlangen

Recitativo *

Recitativo « *Siehe, ich stehe vor der Tür und klopfe an* »

Aria « *Öffne dich, mein ganzes Herze, Jesus kömmt und ziehet ein* »

extraits de la cantate BWV 61

Nun komm, der Heiden Heiland

Choral « *Was Gott tut, das ist wohlgetan!* » **

extrait de la cantate BWV 75

Die Elenden sollen essen, daß sie satt werden

Recitativo *

Aria « *Ich will auch mit gebrochnen Augen nach dir, mein treuer Heiland, sehn* » extrait de la cantate

BWV 125 *Mit Fried und Freud ich fahr dahin*

Recitativo *

Aria « *Bete aber auch dabei mitten in dem Wachen!* »

extrait de la cantate BWV 115

Mache dich, mein Geist, bereit

Choral « *Der Leib zwar in der Erden* » **

extrait de la cantate BWV 161

Komm, du süße Todesstunde

* Les récitatifs ont été composés par Marc Meisel, les textes écrits par Saskia Salembier et traduits en allemand par Achim Schulz.

** Participation du chœur des stagiaires de l'Académie Bach

Aria

Mein liebster Jesus ist verloren:
O Wort, das mir Verzweiflung bringt,
O Schwert, das durch die Seele dringt,
O Donnerwort in meinen Ohren.

Recitativo

Durch Dornen
Trachtend mich zu erheben
Finde ich der Freude Vertraulichkeit nicht,
Die mich befreie.

Vergeblich im Gestrüpp
Wühle, Verliere ich mich,
In den Gaukelbildern der Welt,
Und verlange gleichwohl nach ihnen.

Mich selbst weiss ich nicht zu fassen,
Traurigkeit schleicht umher
Wie ein innerer Wolf.
Mich wieder aufschwingen? Warum?

Aria

Jesu, lass dich finden,
Laß doch meine Sünden
Keine dicke Wolken sein,
Wo du dich zum Schrecken
Willst für mich verstecken,
Stelle dich bald wieder ein!

Recitativo

Gleichwohl einen Blick erfasst
Fühle ich
Räume weit und heilig,
Tiefes Bewusstsein,
Außerhalb von Zeit und Kummer,
Meiner Unruhe
Weit entfernt,
In bewohnter Stille.

Aria

Gute Nacht, o Wesen,
Das die Welt erlesen,
Mir gefällst du nicht.
Gute Nacht, ihr Sünden,
Bleibet weit dahinten,
Kommt nicht mehr ans Licht!
Gute Nacht, du Stolz und Pracht!
Dir sei ganz, du Lasterleben,
Gute Nacht gegeben.

Mon très cher Jésus est perdu :
Ô parole qui m'apporte du désespoir,
Ô épée qui pénètre mon âme,
Ô grondement de tonnerre à mes oreilles.

Je voudrais m'élever à travers les ronces
Mais je ne trouve pas la Joie intime,
Qui me libérerait.

Je m'agite vainement dans les broussailles
Je me perds dans les illusions du monde,
Et pourtant je les convoite.

Je ne sais pas me rencontrer moi-même,
La tristesse rôde comme un loup intérieur.
Pourquoi me lever, encore ?

Jésus, laisse-moi te trouver,
Ne laisse pas mes péchés
Être d'épais nuages
Derrière lesquels, pour mon horreur,
Tu serais caché de moi.
Apparais-moi encore !

Pourtant j'ai entrevu parfois
Les vastes espaces sacrés.
J'ai ressenti, conscience profonde,
Hors du temps, hors de la peine,
Loin du vacarme de moi-même,

Le silence habité.

Bonne nuit, ô existence
Qui chérit le monde,
Tu ne me plais pas.
Bonne nuit, péchés,
Restez au loin,
Ne revenez jamais à la lumière !
Bonne nuit, orgueil et splendeur !
À tout jamais, vie de vices,
Bonne nuit à toi.

Recitativo

Mit Gelassenheit
Fühle ich
Die Bereitschaft:
Dem Wolf begegnen.

Meine Arme darreichen,
Seine Wärme spüren,
Ihn umarmen.

Endlich
In seinem Fell,
Meine eigene Sanftheit spüren

Endlich
In seinen Augen
Mich sehen,
Wiedervereint.

Dann, mit einer sicheren Abkehr
werde ich mich wegbewegen
Von den Spiegelungen der Welt.

Aria

Es ist vollbracht,
Das Leid ist alle,
Wir sind von unserm Sündenfalle
In Gott gerecht gemacht.
Nun will ich eilen
Und meinem Jesu Dank erteilen,
Welt, gute Nacht!
Es ist vollbracht!

Choral

Es ist genug;
Herr, wenn es dir gefällt,
so spanne mich doch aus.
Mein Jesus kömmt!
Nun gute Nacht, o Welt!
Ich fahr ins Himmelshaus,
ich fahre sicher hin mit Frieden;
Mein feuchter Jammer bleibt darnieden.
Es ist genug!

Aria

Liebster Jesu, mein Verlangen,
Sage mir, wo find ich dich?
Soll ich dich so bald verlieren
Und nicht ferner bei mir spüren?
Ach! mein Hort, erfreue mich,
Laß dich höchst vergnügt umfängen.

*Je me sens prête
A affronter le loup,
Avec Sérénité.*

*Lui tendre les bras,
Sentir sa chaleur,
Et l' êtreindre.*

*Dans son pelage,
Je sentirai enfin
Ma propre douceur.*

*Et dans ses yeux
Je me verrai enfin,
Réunie.*

*Alors, d'un geste sûr
Je me détournerai
Des reflets du monde.*

*C'est fini,
Le chagrin est partout,
Mais du fond de notre chute dans le péché,
Nous sommes réunis en Dieu.
Maintenant je veux me dépêcher
Et remercier mon Jésus,
Monde, bonne nuit !
C'est fini !*

*C'est assez ;
Seigneur, si tu le souhaites,
Alors libère-moi.
Mon Jésus vient !
Maintenant bonne nuit, ô monde !
Je pars vers la maison du ciel,
J'y vais avec assurance et paix,
Ma grande souffrance reste derrière moi.
C'est assez !*

*Bien-aimé Jésus, toi que je désire,
Dis-moi, où puis-je te trouver ?
Dois-je te perdre aussi vite,
Et ne plus te sentir auprès de moi ?
Ah, mon refuge, fais-moi plaisir,
Laisse-moi t'embrasser avec joie.*

Recitativo

Die Furcht in meiner Natur:
Ohne Unterlass,
Furcht, dass was ich liebe,
Man mir wegnimmt.

Der Anhänglichkeit ergeben
Verfalle ich in Angst.
Zitternd durch Anhänglichkeit
Alles zu verlieren.

Recitativo

« Siehe, ich stehe vor der Tür und klopfe an.
So jemand meine Stimme hören wird
und die Tür auftun,
zu dem werde ich eingehen
und das Abendmahl mit ihm halten und er mit mir. »

Aria

Öffne dich, mein ganzes Herze,
Jesus kömmt und ziehet ein.
Bin ich gleich nur Staub und Erde,
Will er mich doch nicht verschmähn,
Seine Lust an mir zu sehn,
Dass ich seine Wohnung werde.
O wie selig werd ich sein!

Choral

Was Gott tut, das ist wohlgetan!
Es bleibt gerecht sein Wille;
Wie er fängt meine Sachen an,
Will ich ihm halten stille.
Er ist mein Gott, der in der Not
Mich wohl weiß zu erhalten,
Drum laß' ich ihn nur walten.

Recitativo

Wie schön es ist!
Mein Herz zu spüren,
Weit offen,
Mich zu fühlen,
Vollständig,
Aufgenommen!
Allzeit glaubte ich
Das Glück zerbrechlich,
Stets hielt ich die Freude für
Flüchtig,
Indes in geistiger Kommunion
Offenbaren sich die Seelen prompt
Der Ewigkeit.

*Ma nature me fait craindre
Sans cesse,
Craindre qu'on ne m'arrache
Ce que j'aime.*

*Ainsi, dès que je m'attache
J'ai peur,
Et dans l'attachement je tremble
De tout perdre.*

*« Voici que je me tiens à ta porte et que je frappe ;
si quelqu'un entend ma voix
et ouvre la porte,
j'entrerai chez lui
pour communier avec lui et lui avec moi. »*

*Ouvre-toi, mon cœur tout entier,
Jésus arrive et il entre.
Bien que je ne sois que poussière et terre,
Il ne veut pas me mépriser ;
Il veut contempler son plaisir en moi
Pour que je devienne sa demeure.
O comme je serai béni !*

*Ce que Dieu fait est bien fait !
Sa volonté est juste ;
Comme il prend en main mes affaires,
Je veux me tenir en silence devant lui.
Il est mon Dieu, qui sait dans la détresse
Comment me soutenir,
C'est pourquoi je le laisse agir.*

*Quel bonheur de sentir mon cœur
Grand ouvert,
De me sentir toute entière
Accueillie.*

*J'ai toujours cru le bonheur
Fragile,
J'ai toujours cru la joie
Fugace.*

*Mais dans une communion
Spirituelle,
Soudain les âmes s'offrent
A l'éternité.*

Aria

Ich will auch mit gebrochnen Augen
Nach dir, mein treuer Heiland, sehn.
Wenn gleich des Leibes Bau zerbricht,
Doch fällt mein Herz und Hoffen nicht.
Mein Jesus sieht auf mich im Sterben
Und lasset mir kein Leid geschehn.

Recitativo

Stille,
Tiefe Stille.

Der Seelen Einklang

Tiefe Stille.

Tief.

Aria

Bete aber auch dabei
Mitten in dem Wachen!
Bitte bei der großen Schuld
Deinen Richter um Geduld,
Soll er dich von Sünden frei
Und gereinigt machen!

Choral

Der Leib wird in der Erden
Von Würmern zwar verzehrt:
Doch auferwecket werden
Durch Christum schön verklärt;
Wird leuchten als die Sonne
Und leben ohne Noth
In himmlisch Freud und Wonne;
Was schadt mir denn der Tod?

Befiehl du deine Wege,
Und was dein Herze kränkt,
Der allertreusten Pflege
Des, der den Himmel lenkt!
Der Wolken, Luft und Winden,
Gibt Wege, Lauf und Bahn,
Der wird auch Wege finden,
Da dein Fuß gehen kann.

*Je veux regarder vers toi,
Avec des yeux brisés, mon Sauveur fidèle.
Même si la structure de mon corps est détruite,
Mon cœur et mon espoir ne tombent pas.
Mon Jésus veille sur moi dans la mort
Et ne laisse aucune peine m'advenir.*

*Silence,
Silence profond.*

Union des âmes...

*Silence profond,
Profond.*

*Prie aussi, quoi qu'il advienne,
Au milieu de ta veille !
Implore, pour ta grande faute,
La pitié de ton juge,
Pour qu'il te délivre du péché
Et te purifie !*

*Le corps sera certes un jour mis en terre
et dévoré par les vers :
Mais il sera ressuscité
Et transfiguré par le Christ ;
Il brillera comme le soleil
Et vivra sans besoin
Dans la joie et l'allégresse célestes ;
Quel mal la mort peut-elle me faire?*

*Confie ton chemin,
Et ce qui trouble ton cœur,
Aux soins les plus fidèles
De celui qui gouverne les cieux!
Celui qui fait cheminer, entraîne et conduit
Les nuages, l'air et les vents,
Trouvera aussi un chemin
Sur lequel ton pied pourra marcher.*

Johann Sebastian Bach

Concertos pour orgue

Vendredi 26 août à 20h

Église Notre-Dame-de-l'Assomption - Arques-la-Bataille

Bart Jacobs, *grand orgue*

LES MUFFATTI

Ryo Terakado, *Konzertmeister*

Catherine Meeùs, Shiho Ono, *violons 1*

Jorlen Vega Garcia, Laurent Hulsbosch,

Louise Moreau, *violons 2*

Wendy Ruymen, Julie Vermeulen, *altos*

Corentin Dellicour, *violoncelle*

Benoît Vanden Benden, *contrebasse*

Bart Rodyns, *clavecin*

Concerto en ré mineur

d'après BWV 146, BWV 188 & BWV 1052

(Allegro)

Adagio

Allegro

Prélude & fugue en sol majeur, BWV 541

composé pour le concert de Wilhelm Friedemann
sur le nouvel orgue Silbermann de la Sophienkirche
de Dresde

Concerto en ré majeur

d'après BWV 29 & BWV 169

(Allegro)

Siciliano

Allegro

Prélude & fugue en sol majeur

d'après les *Sinfonias* BWV 156 & BWV 75

Concerto en sol mineur

d'après BWV 1041 et BWV 1058

Allegro

Andante

Allegro Assai



L'orgue Silbermann de l'église Sainte-Sophy de Dresde avant sa destruction en 1945

Nous connaissons au moins cinq concertos pour orgue solo de Johann Sebastian Bach, qui sont pour la plupart basés sur des œuvres d'Antonio Vivaldi, mais nous n'avons conservé aucun concerto pour orgue avec accompagnement orchestral qu'il ait réellement composé lui-même. Parmi ses plus de 200 cantates, 18 demandent un orgue obligé, qui est utilisé en soliste dans certains airs – souvent en lieu et place de l'instrument mélodique –, mouvements de chœur et sinfonias.

Au XVII^e siècle déjà, des *sinfonias* servaient, en Italie et en Allemagne, d'introduction instrumentale à des opéras et à d'autres œuvres vocales. Dans les premières œuvres de Bach, écrites à Mühlhausen et à Weimar, nous trouvons des *sinfonias* courtes et modestes en introduction de ses cantates. Plus tard, alors que le compositeur travaillait à Leipzig, ces œuvres devinrent plus ambitieuses, plus complexes et plus longues. Les *sinfonias* avec orgue les plus remarquables datent de 1726 : entre mai et novembre de cette année, Bach composa plusieurs cantates (BWV 146, 35, 169, 49, 170 et 194) où l'orgue tient une partie soliste importante. Il s'agit pour la plupart d'arrangements de mouvements de concertos perdus pour hautbois ou pour violon, composés à Weimar ou à Köthen. Le compositeur retravaillerait les mêmes mouvements plus tard, vers 1738, au moment d'écrire ses concertos pour clavecin.

Nous ne savons pas précisément pourquoi Bach composa tant de cantates avec orgue obligé sur une si courte période. Elles n'ont sans doute pas été écrites en suite des travaux réalisés sur l'orgue de l'église Saint-Thomas, la plupart d'entre

elles ayant été données en l'église Saint-Nicolas. L'idée que ces « *cantates pour orgue* » auraient été composées pour promouvoir son fils aîné, Wilhelm Friedemann, alors âgé de 16 ans, comme organiste ne tient pas plus la route, puisque ce dernier était à Mersebourg entre juillet 1726 et avril 1727 pour y étudier le violon auprès de Johann Gottlieb Graun.

Il est possible que leur origine doive être cherchée à Dresde, où Bach donna un concert d'orgue en 1725, sur le nouvel instrument Silbermann de l'église Sainte-Sophy. Selon la presse, il joua des préludes, mais aussi « *diversen Concerten mit unterlauffender Doucen Instrumental-Music* » (divers concerts avec douce musique instrumentale sous-jacente). On ne sait pas exactement quelles œuvres il interpréta à cette occasion, mais il n'est pas impensable qu'il joua notamment des concertos pour orgue ou au moins quelques versions antérieures des *sinfonias* avec orgue obligé des cantates de 1726, pour faire la démonstration des possibilités de l'instrument. Dans la partition complète des cantates de 1726 que Bach utilisa pour diriger, on peut effectivement voir qu'il transposa immédiatement les parties d'orgue obligé en Chorton (un ton entier plus haut que le Cammertone des cordes), ce qui indique très probablement qu'il tenait lui-même le pupitre de soliste. Selon Christoph Wolff, grand spécialiste du compositeur, les *sinfonias des cantates* BWV 169 et 49 furent également destinées à ce concert à Dresde.

Nous ne savons pas si Bach rassembla lui-même ces *sinfonias*, ou au moins un certain nombre d'entre elles, en concertos indépendants pour orgue avec accompagnement orchestral, mais il est tout à fait possible, sur la base des cantates et des concertos pour violon et pour clavecin précités, de réaliser des reconstructions de concertos en trois mouvements pour orgue et cordes. Les parties de hautbois, qui doublent largement les parties de violon, ont, par analogie avec ses concertos pour violon et pour clavecin, été omises dans cet enregistrement.

Nous espérons ainsi faire revivre les divers *Concerten mit unterlauffender Doucen Instrumental-Musik* que Bach interpréta vraisemblablement à Dresde en 1725 !

Bart Jacobs



© Robin. H. Davies

Bart Jacobs étudie l'orgue, le clavecin, la musique de chambre et la basse continue à l'Institut Lemmens à Leuven auprès de Reitze Smits et Kris Verhelst, où il obtient les diplômes de master avec la plus grande distinction. Puis, en 2002, il est nommé organiste du Chœur de la Cathédrale de Bruxelles. Entre 2006 et 2010, il remporte de nombreux prix : le 1^{er} prix du «Concours Schnitger» à Alkmaar, le 3^e prix du «Concours international Sweelinck» à Amsterdam, le 4^e prix, le prix du public du «Concours international d'orgue Musica Antiqua» à Bruges. En 2012, il est nommé organiste titulaire de la Cathédrale des Saints Michel et Gudule à Bruxelles.

En soliste et continuiste, il se produit dans l'Europe entière et collabore avec de nombreux chœurs et ensembles renommés comme Vox Luminis, Les Muffatti, Hathor consort, Il Gardellino, Psallentes, Currende, etc...

La vaste discographie de Bart Jacobs contient des œuvres solistes pour orgue et clavecin, ainsi que l'accompagnement de nombreux ensembles.

Le CD *Concertos for organ and strings* (2019), avec ses propres reconstructions de concertos pour orgue et cordes de J.S. Bach interprété avec l'orchestre baroque Les Muffatti, a remporté les prix prestigieux comme le "Diapason d'Or de l'année 2019" et le prix 'Klara' (la Radio classique de Belgique) dans la catégorie «le meilleur CD classique de 2019».

Les Muffatti sont nés en 1996 du désir de jeunes musiciens bruxellois de se doter d'un outil de travail professionnel qui, dans le domaine de l'interprétation de la musique orchestrale baroque, concède une place primordiale à la jouissance de la musique tout en autorisant l'exploration en profondeur de son contenu ainsi qu'une grande minutie artisanale dans son exécution.

Après avoir travaillé pendant dix ans sous la baguette de Peter Van Heyghen, les musiciens de l'orchestre assurent désormais collectivement la direction artistique. Ils confient la direction musicale des différents projets à des musiciens invités, soliste, chef ou violon conducteur. Ils ont à cœur d'axer leurs projets sur un équilibre subtil entre œuvres du grand répertoire et réelles découvertes.

Le nom de l'orchestre fait référence à Georg Muffat (1653-1704), compositeur cosmopolite et source incontournable pour l'histoire des débuts de l'orchestre ; il fut notamment l'un des premiers à établir de façon détaillée les principales caractéristiques différenciant les styles musicaux français et italien. Le premier album de l'ensemble lui est consacré.

Les Muffatti reçoivent le soutien de la Fédération Wallonie-Bruxelles.

Hommage à Gustav Leonhardt

Vendredi 26 août à 22h

Église Notre-Dame-de-l'Assomption - Arques-la-Bataille

Pierre Hantaï, *clavecin allemand ayant appartenu à Gustav Leonhardt, fait par William Dowd à Paris (1985) et Bruce Kennedy à Amsterdam (1995) d'après Michael Mietke (Berlin 1703)*

Parfois, un homme seul parvient à infléchir le cours de l'histoire, presque sans le vouloir. Ce fut le cas pour Gustav Leonhardt, le claveciniste hollandais, né en 1928, qui fut le chef de file évident et incontesté du renouveau de la musique baroque à partir de 1950.

En réalité Leonhardt ne fut pas le seul, beaucoup d'autres musiciens de la même période s'intéressaient à ce répertoire oublié, mais sa personnalité exigeante et rigoureuse lui conféra une autorité reconnue dans le monde entier, auprès des musiciens, des chercheurs, des médias et du public. Bien que calviniste fervent, certains le qualifièrent de « pape » de la musique ancienne...

Leonhardt copiait la musique à la main, réalisant ses propres partitions, pour aller au fond du texte, au plus près de la pensée des compositeurs du passé, Bach en tête. Il fut un des premiers à enregistrer les *Variations Goldberg*, en 1953, deux ans avant Glenn Gould. Suivirent des centaines de disques, redonnant vie à d'extraordinaires compositeurs anglais (Byrd, Bull), italiens (Frescobaldi) ou français (Louis Couperin).

Dix ans après sa mort, en janvier 2012, l'Académie Bach lui rend hommage, notamment avec ce récital de clavecin donné par Pierre Hantaï, son élève le plus éblouissant.

Conformément à ce qui est devenu une tradition pour nous, le programme de ce récital ne sera pas communiqué à l'avance. En accord avec Pierre Hantaï, il sera annoncé le soir-même du concert.



© Robin. H. Davies

Dietrich Buxtehude : Membra Jesu Nostri
Johann Sebastian Bach : cantate Gottes Zeit ist allerbeste Zeit
BWV 106, dite Actus Tragicus

Samedi 27 août à 20h

Église Notre-Dame-de-l'Assomption - Arques-la-Bataille

L'ENSEMBLE CORRESPONDANCES

Marie-Frédérique Girod, Caroline Bardot,
Perrine Devillers, *sopranos*
Lucile Richardot, Blandine de Sansal, *altos*
Antonin Rondepierre, Davy Cornillot, *ténors*
Étienne Bazola, Alexandre Baldo, *basses*

Josèphe Cottet, Simon Pierre, *violons*
Lucile Perret, Matthieu Bertaud, *flûtes*
Mathilde Vialle, Étienne Floutier,
Mathias Ferré, *violes de gambe*
Thibaut Roussel, *théorbe*
Caroline Lieby, *harpe*
Matthieu Boutineau, *grand orgue*
Sébastien Daucé, *clavecín & direction*

Dietrich Buxtehude (1637-1707)
Ciaccone en do mineur BuxWV 159

Dietrich Buxtehude
Membra Jesu Nostri – cantates I à IV

Dietrich Buxtehude
Klag-Lied

Dietrich Buxtehude
Membra Jesu Nostri – cantates V à VII

Dietrich Buxtehude
Mit Fried und Freud ich fahr dahin

Johann Sebastian Bach (1685-1750)
O Lamm Gottes, unschuldig
BWV 618, extrait de l'*Orgelbüchlein*

Johann Sebastian Bach
Cantate BWV 106 *Actus Tragicus*

Sonatina

Chœur

Arioso (Ténor)

Air (Basse)

Chœur & Arioso (Soprano)

Air (Alto)

Arioso (Basse) & Choral (Alto)

Chœur

Un siècle après les épisodes tragiques des guerres de religion entre catholiques et protestants, l'Europe se retrouve à nouveau au XVIIe siècle dans une relative période de sérénité. De chaque côté du Rhin, de nouvelles formes de spiritualité et de cérémonial vont émerger et forger de nouveaux codes, notamment à travers la musique. Les pratiques religieuses domestiques vont également évoluer. Le rite protestant va se concentrer sur une forme d'austérité pour favoriser la concentration sur les Écritures.

C'est dans ce contexte que va naître, notamment à Lübeck, une tradition de concert spirituel dans l'espace de cercles plus intimistes, distincts de la liturgie traditionnelle. Les désormais célèbres soirées musicales dénommées *Abendmusik* apparaissent au milieu du XVIIe siècle et vont prendre place dans l'église Sainte-Marie de Lübeck en rassemblant des cercles dévots de plus en plus importants. Dietrich Buxtehude s'inscrit dans cette tradition de dévotion luthérienne qui perdurera jusqu'au XIXe siècle et qui fera la renommée musicale du Nord de l'Allemagne.

Membra Jesu Nostri

I. An seine Füße

Seht auf den Bergen die Füße des Freudenboten,
der Frieden verkündet.

Sei gegrüsst, Retter der Welt,
sei gegrüsst, lieber Jesus!
An deinem Kreuz hängen:
Das möchte ich, du weißt warum,
gib mir deine Kraft.

Die Nägel deiner Füße, die tiefen Wunden
und die breiten Striemen
umfasse ich mit Hingabe,
ängstlich bei deinem Anblick und
auf deine Verletzungen bedacht.

Süsser Jesus, gütiger Gott,
zu dir rufe ich, wie es deinem Schuldner erlaubt ist,
sei mir gewogen,
stoße mich nicht als Unwürdiger
von deinen heiligen Füßen weg.

Seht auf den Bergen...

Correspondances joue l'un des cycles de cantates sacrées les plus connus du compositeur : les *Membra Jesu Nostri* sont composés de sept cantates sacrées sur la *Passion du Christ*.

Ces œuvres denses et mystiques nourriront l'imaginaire du jeune Bach, fasciné par la musique de Buxtehude. Sa cantate BWV 106 illustre parfaitement cette idée du son, qui les lie intimement : mêlées aux flûtes et aux violes, la douceur des voix et des harmonies mène l'âme tout droit au Paradis.

Correspondances est en résidence au théâtre de Caen. Il est ensemble associé au Musée du Louvre et à la vie brève - Théâtre de l'Aquarium. Correspondances est soutenu par le Ministère de la Culture – DRAC Normandie, la Région Normandie, la Ville et le théâtre de Caen.

I. Aux pieds

*Voici sur les montagnes les pieds de celui qui
apporte la bonne nouvelle et annonce la paix.*

*Je te salue, sauveur du monde,
Je te salue, ô Jésus bien-aimé !
À ta croix je voudrais
M'attacher, et tu sais bien pourquoi,
Donne-moi ta force.*

*Les clous de tes pieds, les plaies cruelles,
Les marques si profondes,
Je les embrasse avec amour,
Tout tremblant à ta vue,
Me souvenant de tes blessures.*

*Doux Jésus, Dieu de miséricorde,
Je crie vers toi, comme il convient au pécheur,
Montre-toi bienveillant envers moi,
Ne me repousse pas, indigne que je suis,
Loin de tes pieds saints.*

Voici sur les montagnes...

II. An seine Knie

Ihr werdet zur Mutterbrust gebracht und auf den Knien liebkost.

Sei gegrüsst, Jesus, König der Heiligen,
erflehte Hoffnung der Sünder,
am Holz des Kreuzes, wie ein Schuldiger,
hängt ein Mensch, in Wahrheit Gott,
wankend mit seinen schwachen Knien.

Was soll ich dir antworten, da ich
böse in meinen Taten und hartherzig bin?
Was kann ich dem zurückgeben, der mich liebt,
der entschied, für mich zu sterben,
damit ich nicht einen zweifachen Tod erleide?

Dich zu suchen mit reiner Seele:
Dies sei meine erste Sorge,
das ist keine Plage noch Mühsal,
sondern ich werde geheilt und geläutert sein,
wenn ich dich umarmt habe.

Ihr werdet zur Mutterbrust...

III. An seine Hände

Was sind das für Wunden mitten in deinen Händen?

Sei gegrüsst, Jesus, guter Hirte,
müde vom Todeskampf,
gemartert am Holzkreuz
und an dieses festgenagelt mit
deinen ausgestreckten, heiligen Händen.

Heilige Hände, ich umfasse euch,
und seufzend erfreue ich mich,
ich sage Dank für so viele Wunden,
für die scharfen Nägel, die heiligen Tropfen,
und ich küsse euch weinend.

Von deinem Blut begossen,
gebe ich mich dir ganz hin;
mögen deine heiligen Hände
mir beistehen, Jesus Christus,
in der äußersten Gefahr.

Was sind das für Wunden...

IV. An seine Seite

Steh auf, meine Freundin, meine Schöne, so komm,
meine Taube in den Felspalten,
in der Höhle der Klippe.

Sei gegrüsst, Seite des Retters,
in der sich der Honig der Süsse verbirgt,

II. Aux genoux

Vous serez portés et allaités, et bercés sur les genoux.

*Je te salue, Jésus, Roi des Saints,
Espoir promis aux pécheurs,
Au bois de la croix, comme un coupable,
Suspendu, homme et pourtant vrai Dieu,
Sur ses faibles genoux chancelant.*

*Que pourrai-je te répondre,
Moi qui suis vil dans mes actes et dur dans mon coeur ?
Que rendrai-je à celui qui m'a donné son amour,
Qui a choisi de mourir pour moi,
Afin que je ne meure d'une seconde mort ?*

*Te chercher avec une âme pure,
Que cela soit mon premier souci ;
Ce n'est pas une peine ni un fardeau sur mes épaules,
Mais je serai guéri et purifié,
Lorsque je t'aurai embrassé.*

Vous serez portés...

III. Aux mains

Quelles sont ces plaies au milieu de tes mains ?

*Je te salue, Jésus, ô bon pasteur,
Par la lutte épuisé,
Sur la croix écartelé,
À la croix assemblé,
Tes saintes mains tendues.*

*Ô mains sacrées, je vous embrasse,
Et, gémissant, je fais de vous mes délices,
Je rends grâces à tant de plaies,
Tant de clous durs, de gouttes saintes,
Et je répands des larmes avec des baisers.*

*Lavé dans ton sang,
Je me donne tout à toi :
Que ces saintes mains que voilà
Me défendent, ô Jésus Christ,
Dans les périls suprêmes.*

Quelles sont ces plaies...

IV. Au flanc

*Lève-toi, mon amie, ma belle, et viens,
Ma colombe qui te caches dans les fentes du rocher,
Dans les creux de la muraille.*

*Je te salue, flanc du Sauveur,
En lequel est caché le miel de la douceur,*

in der sich die Kraft der Liebe zeigt,
aus der ein Quell deines Blutes entweicht,
der die unreinen Herzen reinigt.

Siehe, ich nähere mich dir,
verschone mich, Jesus, wenn ich fehle,
mit verschämtem Gesicht
kam ich dennoch zu dir,
um deiner Wunden innezuwerden.

In der Todesstunde möge meine Seele,
Jesus, in deine Seite gelangen
und dort, verscheidend, in dich eingehen,
damit sie nicht ein wilder Löwe angreife,
sondern damit sie bei dir bleibt.

Steh auf, meine Freundin...

Klag-Lied

Musz der Tod denn auch entbinden,
Was kein Fall entbinden kann?
Musz sich der mir auch entwinden,
Der mir klebt dem Herzen an?
Ach! Der Väter trübes Scheiden
Machet gar zu herbes Leiden;
Wenn man unsre Brust entherzt,
Solches mehr als tödlich schmerzt.

Unsre Herzen sind die Väter,
Die bedenken, was uns kränkt;
Sie sind unsre Seufzer-Beter
Für das, was kein Kind nicht denkt,
Sie erkennen diese Zeiten
Und der Erde Eitelkeiten:
Drum ihr Ach vom eitlen Losz
Hält der Höchste teur und grosz.

Er spielt nun die Freuden-Lieder
Auf des Himmels-Lust-Clavier.
Da die Engel hin und wieder
Singen ein mit süszer Zier.
Hier ist unser Lied-Gesänge
Schwarze Noten Traur-Gemenge
Mit viel Kreuzen durchgemischt
Dort ist alles mit Lust erfrischt.

Schlafe wohl, du Hochgeliebter,
Lebe wohl, du seelge Seel;
Ich, dein Sohn, nun Hochbetrübt,
Schreib auf deines Grabes Höhl:
„Allhie liegt, des Spielens Gaben

*En lequel apparaît la force de l'amour,
Duquel jaillit une source sanglante
Qui lave les coeurs impurs.*

*Voici que de toi je m'approche,
Fais-moi grâce, ô Jésus, si j'ai failli ;
La honte au front, vers toi
Pourtant je suis venu de moi-même
Pour contempler tes blessures.*

*À l'heure de ma mort que mon âme
Pénètre, ô Jésus, ton flanc,
En expirant qu'elle entre en toi,
Afin que le farouche lion ne l'assaille pas,
Mais qu'elle demeure toujours près de toi.*

Lève-toi mon amie...

Déploration

*Faut-il donc que la mort vienne séparer
Ce que rien ne saurait séparer ?
Faut-il que l'on m'arrache
Celui à qui mon coeur est attaché ?
Ah ! La triste séparation d'un père
Cause une douleur si âpre ;
Quand de la poitrine on nous ôte le coeur
La douleur est pire que la mort.*

*Nos pères sont nos coeurs,
Ils se soucient de ce qui nous blesse,
Prient et soupirent pour nous,
Pour ce à quoi nul enfant ne pense.
Ils connaissent ces temps
Et les vanités de ce monde ;
Aussi leur crainte d'un vain destin
Est tenue en haute estime par le Tout-Puissant.*

*Il joue à présent les chants de joie
Sur le clavier des félicités célestes,
Auxquels les anges de temps en temps
Joignent leurs doux ornements.
Ici-bas nos chants de tristesse
Sont des masses funèbres de notes noires,
Mêlées de nombreuses croix* ;
Là-haut, tout est fraîcheur et délectation.
Dors paisiblement, ô mon tant aimé,
Adieu, âme bienheureuse ;
Moi, ton fils, tant affligé,
J'inscris sur ton tombeau :
"Ci-gît celui dont le jeu merveilleux*

* Note du traducteur : *Jeu de mot intraduisible sur "Kreuz" signifiant à la fois "croix" et "dièse".*

Selbsten Gott erfreuet haben :
Darumb ist sein Geist beglückt
Zu des Himmels-Chor gerückt“.

Membra Jesu Nostri
V. An seine Brust

Verlangt, wie neugeborene Kindlein, nach der
geistigen, arglosen Milch, damit ihr durch sie
zum Heil heranwachst, denn so kostet ihr, wie gütig der Herr ist.

Sei gegrüsst, Gott, mein Heil,
süsser Jesus, meine Liebe,
sei gegrüsst, zu verehrende Brust,
die man nur zitternd berührt,
Wohnstatt der Liebe.

Gib mir ein reines Herz,
brennend, fromm und seufzend,
gib mir einen Willen, der nachgeben kann,
immer im Einklang mit dir
in der Fülle der Tugenden.

Sei gegrüsst, wahrer Tempel Gottes,
ich bitte dich, erbarme dich meiner,
du, Schrein von allem Guten,
mach, dass ich zu den Auserwählten zähle,
göttliches Gefäß, Gott von allen.

Verlangt, wie neugeborene Kindlein...

VI. An sein Herz

Du hast mein Herz verletzt, meine Schwester, meine Braut.

Herz des höchsten Königs, Heil dir,
ich grüsse dich frohen Herzens,
es freut mich, dich zu umfassen,
und mein Herz erhofft sich,
dass du mich ermutigst, zu dir zu sprechen.

Durch das Innerste meines Herzens,
eines Schuldigen und Sünders,
möge deine Liebe hindurchgehen,
wodurch dein Herz zerrissen wird,
ermattet durch die Wunde der Liebe.

Ich rufe mit meines Herzens lebendiger Stimme,
süßes Herz, denn ich liebe dich,
neige dich zu meinem Herzen,
damit es sich in Frömmigkeit
deiner Brust hingeben kann.

Du hast mein Herz verletzt...

Sut même enchanter Dieu :
À présent son esprit bienheureux
A rejoint le chœur des cieux”

Membra Jesu Nostri
V. Au sein

Comme des enfants nouveau-nés désirez le lait
spirituel et pur, afin de croître par lui dans le salut,
ainsi vous aurez goûté combien le Seigneur est bon.

Je te salue, Dieu, mon salut,
Doux Jésus, ô mon bien-aimé,
Je te salue, sein vénérable,
Qu'on ne peut toucher qu'en tremblant,
Demeure de l'amour.

Fais-moi don d'un sein sans souillure,
Ardent, pieux et compatissant,
D'une volonté soumise,
À la tienne toujours conforme,
Jointe à une abondance de vertus.

Salut, vrai temple de Dieu,
Je t'en prie, aie pitié de moi,
Toi, arche de tout bien,
Fais que je sois compté au nombre des élus,
Vase opulent, Dieu de tout l'univers.

Comme des enfants nouveau-nés...

VI. Au cœur

Tu as blessé mon coeur, ma soeur, mon épouse.

O cœur du plus grand Roi, salut !
Je te salue d'un cœur joyeux,
T'embrasser fait mes délices,
À cela seul mon cœur aspire :
Que tu m'inspires à te parler.

Jusqu'au plus profond de mon coeur,
De ce cœur pécheur et coupable,
Que ton amour soit répandu,
Pour que ton cœur en moi soit emporté,
Meurtri par la blessure d'amour.

De la voix vive de mon cœur, je t'appelle,
Doux cœur, car je t'aime,
Vers mon coeur daigne t'incliner,
Afin qu'il puisse te toucher
Par mon sein à toi dévoué.

Tu as blessé mon cœur...

VII. An das Gesicht

Lass dein Gesicht leuchten über deinem Knecht,
errette mich durch deine Gnade.

Sei gegrüsst, Haupt voll Blut,
ganz von Dornen gekrönt,
zerschlagen, verwundet,
geschlagen mit dem Rohr,
das Gesicht besudelt mit Spucke.

Wenn ich sterben muss,
sei nicht fern von mir,
in der furchtbaren Todesstunde
komm, Jesus, ohne Verzug,
schütze und befreie mich.

Wenn du verfügst, dass ich gehen muss,
lieber Jesus, dann erscheine mir,
o Freund, den ich umarmen muss,
dann zeige dich mir
am Kreuz, das Heil bringt.

Amen.

Mit Fried und Freud - Martin Luther (1483-1546)

Mit Fried und Freud ich fahr dahin
in Gotts Wille;
Getrost ist mir mein Herz und Sinn,
sanft und stille,
Wie Gott mir verheißen hat:
der Tod ist mein Schlaf worden.

Das macht Christus, wahr' Gottes Sohn,
der treu Heiland,
Den du mich, Herr, hast sehen lan
Und g'macht bekannt,
Daß er sei das Leben mein
Und Heil in Not und Sterben.

Den hast du allen vorgestellt
mit groß Gnaden,
Zu seinem Reich die ganze Welt
heißen laden
Durch sein teuer heilsam Wort,
an allem Ort erschallen.

Er ist das hell und selig Licht
für die Heiden,
Zu 'rleuchten, die dich kennen nicht,
und zu weiden.
Er ist deins Volks Israel
Preis, Ehre, Freud und Wonne.

VII. À la face

*Que ta face illumine ton serviteur ;
sauve-moi dans ta miséricorde.*

*Je te salue, ô tête ensanglantée,
Toute d'épines couronnée,
Brisée, blessée,
Et par le jonc frappée,
Face de crachats souillée.*

*Lorsqu'il me faudra mourir,
Ne t'éloigne pas de moi,
À l'heure terrible de ma mort,
Viens, ô Jésus, viens sans retard,
Protège et libère-moi.*

*Quand tu m'ordonneras de partir,
Apparais, Jésus bien-aimé,
Dieu d'amour qu'il faut embrasser,
Alors toi-même montre-toi
Sur la Croix qui apporte le salut.*

Amen.

*Je m'en vais dans la paix et la joie
Selon la volonté du Seigneur ;
Mon coeur et mon esprit sont réconfortés,
Calmes et apaisés,
Comme Dieu me l'a promis :
La mort m'est devenue un sommeil.*

*Telle est l'oeuvre du Christ, le vrai fils de Dieu,
Le fidèle Sauveur,
Que tu m'as laissé voir, Seigneur,
Et dont tu m'as fait savoir
Qu'il est ma vie
Et mon salut dans l'affliction et la mort.*

*Tu l'as présenté à tous
Dans ta grande grâce,
Pour convoquer le monde entier
À son royaume,
Par ses chères paroles salvatrices
Qui résonnent en tout lieu.*

*Il est la lumière éclatante et sainte
Pour éclairer les païens,
Qui ne le connaissent pas
Et pour les nourrir.
Il est la gloire, l'honneur, la joie et la béatitude
De ton peuple Israël.*

Cantate BWV 106, Actus Tragicus

Chœur

Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit.
In ihm leben, weben und sind wir, solange er will.
In ihm sterben wir zur rechten Zeit, wenn er will.

Arioso (Ténor)

Ach, Herr, lehre uns bedenken,
daß wir sterben müssen,
auf daß wir klug werden.

Air (Basse)

Bestelle dein Haus ;
denn du wirst sterben
und nicht lebendig bleiben.

Chœur & Arioso (Soprano)

Chœur

Es ist der alte Bund:
Mensch, du mußt sterben!

Soprano

Ja, komm, Herr Jesu, komm!

Air (Alto)

In deine Hände befehl ich meinen Geist;
du hast mich erlöst, Herr, du getreuer Gott.

Arioso (Basse) & Choral (Alto)

Basse

Heute wirst du mit mir im Paradies sein.

Choral

Mit Fried und Freud ich fahr dahin
In Gottes Willen,
Getrost ist mir mein Herz und Sinn,
Sanft und stille.
Wie Gott mir verheißen hat:
Der Tod ist mein Schlaf geworden.

Chœur

Glorie, Lob, Ehr und Herrlichkeit
Sei dir, Gott Vater und Sohn bereit,
Dem heiligen Geist mit Namen!
Die göttlich Kraft
Mach uns sieghaft
Durch Jesum Christum, Amen.

Chœur

*Le temps de Dieu est vraiment le meilleur.
En lui nous vivons, bougeons et sommes, tant qu'il le veut.
En lui nous mourrons au bon moment, quand il le veut.*

Arioso (Ténor)

*Ah Seigneur, apprends-nous à penser
que nous devons mourir
pour que nous devenions sage.*

Air (Basse)

*Mets ta maison en ordre
car tu vas mourir
et ne pas rester en vie*

Chœur & Arioso (Soprano)

Chœur

*C'est la vieille alliance :
Homme tu dois mourir !*

Soprano

Oui, viens seigneur Jésus. viens !

Air (Alto)

*Entre tes mains je remets mon esprit ;
Tu m'as racheté, Seigneur, toi Dieu fidèle.*

Arioso (Basse) & Choral (Alto)

Basse

Aujourd'hui tu seras avec moi au paradis.

Choral

*Dans la paix et la joie je pars en voyage
suivant la volonté de Dieu,
Mon cœur et mon esprit sont confiants,
en paix et sereins.
Comme Dieu me l'a promis :
La mort est devenue mon sommeil.*

Chœur

*Gloire, louange, honneur et majesté
soient données à vous Dieu, le Père, le Fils,
et le Saint-Esprit !
Que la force de Dieu
Nous rende victorieux
Par Jésus-Christ. Amen.*

CONFÉRENCES

Entrée libre (durée environ 1h30)
Ancien presbytère d'Arques-la-Bataille,
1 rue Le Barrois.
Toutes les conférences ont lieu à 15h

Mercredi 24 août

L'Offrande Musicale, chant du cygne du contrepoint baroque

par Jean-Paul Combet

Au retour de sa visite à Frédéric II en 1747, Bach construit une œuvre multiple et hétérogène rassemblant, à partir d'un thème de quelques notes donné par le roi de Prusse, des contrepoints de dimensions et styles variés. Il en fait don au souverain sous le beau titre d'*Offrande musicale*. Nul ne sait ce que le roi pensa de ce cadeau, témoignage de la maîtrise parfaite d'un style considéré comme archaïque en comparaison du goût galant et mondain qui s'imposait alors.

Cette première conférence du festival aura pour objectif de préparer les auditeurs à l'écoute du concert qui sera donné par les Musiciens de Saint-Julien le lendemain, afin qu'ils disposent des clefs de compréhension d'une œuvre pleine de mystères.

Jeudi 25 août

La Sonate de Franz Liszt, monument romantique

par Bruno Moysan

La *Sonate en si mineur* de Franz Liszt occupe une place à part, dans la production du compositeur mais aussi dans l'histoire de la musique. Terminée en 1853, c'est la seule sonate écrite par le musicien,

à une époque où cette forme était pourtant à son apogée. Par ses dimensions, sa complexité structurelle, ses ruptures avec le grand modèle beethovenien né au début du siècle, elle ouvre de nouveaux horizons.

Bruno Moysan retracera l'histoire de cette œuvre unique en son genre. Spécialiste de Liszt et de son époque il a enseigné les relations entre musique et politique à Sciences-Po Paris et est actuellement membre de l'Institut Frédéric Chopin de Varsovie.

Cette sonate sera jouée par Rémy Cardinale lors de son concert du jeudi 25 août.

Vendredi 26 août

Les Variations Goldberg, une énigme spirituelle ?

par Jean-Paul Combet

Une *Aria*, trente variations, quatorze canons : tout un monde, celui des *Variations* composées par Bach au début des années 1740 et aujourd'hui indissolublement liées au nom de Goldberg, claveciniste formé dans le cercle de la famille et des élèves. Devenu mythique depuis les enregistrements de Leonhardt et Gould après 1950, ce chef-d'œuvre pose maintes questions à l'auditeur comme au musicologue, sur ses origines, sa construction, sa portée esthétique.

La conférence proposée par Jean-Paul Combet, directeur de l'Académie Bach, tentera d'apporter un éclairage original sur les *Variations Goldberg* à travers une analyse structurelle et une étude du contexte historique et philosophique.

Les *Variations Goldberg* seront jouées par Jean-Luc Ho lors du concert du mardi 23 août

CONCERTS DE FIN DES STAGES

Entrée libre

**Tous les concerts ont lieu à Dieppe,
le samedi 27 août**

Chaque année, en même temps que son festival de musique ancienne, l'Académie Bach organise des stages accessibles à des publics variés, amateurs ou professionnels. Cette formule sans équivalent permet de pratiquer une activité artistique intensive et de l'enrichir par l'écoute d'une programmation de concerts curieuse et exigeante. À l'issue de leur semaine d'apprentissage, les stagiaires présentent le résultat de leur travail lors de différents concerts ouverts à tous. Venez-y nombreux !

Concert de chant choral

**12h, église Saint-Jacques
Place Saint-Jacques**

Destiné à des amateurs pratiquant régulièrement le chant choral, ce stage est encadré par Marine Fribourg et Nicolas Renaux, tous deux chefs de chœurs professionnels spécialisés dans la musique ancienne, ainsi que par Haining Li (accompagnement à l'orgue). Le programme de travail du stage est conçu en résonance avec celui du festival, permettant ainsi une totale immersion dans la musique.

Programme : œuvres de Lully, Buxtehude, de la Barre, Bach, Brahms, ainsi que la plus ancienne polyphonie connue en langue quechua !

Concert de chant polyphonique à un par voix

**14h30, Temple réformé
69 rue de la Barre**

Ce stage est concentré sur la musique vocale polyphonique des XVI^e et XVII^e siècles, exécutée en petits groupes de 4 ou 5 chanteurs, chacun étant seul dans sa « voix ». Il s'agit donc d'une approche très fine, qui renforce l'autonomie des participants. Le stage est encadré par Bruno Boterf, reconnu comme un des meilleurs spécialistes de la musique vocale de la Renaissance.

Programme : œuvres de Roland de Lassus, Eustache du Caurroy, Paschal de l'Estocart, Claude Le Jeune et Alessandro Scarlatti.

Concert d'Airs de cour

**16h30, Conservatoire Camille-Saint-Saëns
63 rue de la Barre**

L'Air de cour constitua un des genres majeurs de la musique vocale française du XVII^e siècle, donnant naissance à une ornementation spécifique, extrêmement virtuose et difficile d'exécution. Le stage qui lui est consacré, dirigé par la soprano Claire Lefilliâtre et le claveciniste Stéphane Fuget, s'adresse donc à de jeunes chanteurs, futurs professionnels qui souhaitent approfondir leurs connaissances dans ce domaine. Le concert de fin de stage vous donnera l'occasion d'entendre ces pièces magnifiques, chantées par les jeunes talents de demain.

Programme : Airs de Boësset, Guédron, Tessier, Dassoucy.

L'ORGUE DE JUBÉ DE L'ÉGLISE D'ARQUES-LA-BATAILLE

C'est sans doute dans le Dictionnaire d'architecture de Viollet-le-Duc, à l'article « Buffet d'orgues », qu'on trouve la plus étonnante mention d'une présence d'orgues sur un jubé : il cite en effet un document fort curieux sur la donation faite à une confrérie par Bernard de Rosergio, archevêque de Toulouse, d'un orgue daté de 1463. Il résulte de cette pièce que cinq orgues furent placées sur le jubé dans l'ordre suivant : un grand orgue s'élevait au milieu, derrière un petit orgue disposé comme l'est actuellement le positif ; un autre orgue, de petite dimension était placé en haut du grand buffet et surmonté d'un ange ; à droite et à gauche du jubé se trouvaient deux autres orgues, dont deux confréries étaient autorisées à se servir, tandis que l'usage des trois premiers était exclusivement réservé au chapitre. Les cinq instruments pouvaient résonner ensemble à la volonté de l'archevêque.

Une tribune idéale

Les jubés sont aujourd'hui devenus très rares (une trentaine en France). Pourtant, du XIII^e au XVI^e siècle, un très grand nombre d'églises étaient dotées de cette séparation entre le chœur et la nef. Les cathédrales de Paris, Sens, Amiens, Rouen, Bourges, Chartres ou Reims en possédaient. Parmi les plus remarquables qui soient conservés, on citera ceux de Saint-Florentin, d'Albi, de Sainte-Madeleine à Troyes, de Saint-Pierre à Strasbourg, de Saint-Fiacre au Faouët, de Saint-Étienne du Mont à Paris. La plupart de ces jubés ont été supprimés au XVII^e siècle dans le cadre de la Contre-Réforme initiée par le Concile de Trente. Celui d'Arques-la-Bataille n'a heureusement pas été victime de cette disgrâce.



Son ordonnance est tout à fait typique : galerie supérieure accessible par un escalier, arcades dans la partie inférieure, lesquelles n'étaient pas ouvertes comme aujourd'hui mais fermées par des retables et une porte centrale. Cette pratique, si répandue, de clôture intégrale du chœur des églises dénote des pratiques liturgiques qui nous surprennent aujourd'hui : de l'office, le laïc ne recevait que quelques

lectures ou prédications faites à son intention du haut du jubé.

Les chantres, maîtrises et instrumentistes prirent très souvent possession de cette galerie : c'était en effet une tribune idéale à bien des égards, et c'est à la fin du XVI^e siècle que l'on édifia sur ces jubés des orgues de taille importante. On peut même dire qu'il y eut un vrai mouvement de mode en ce sens. On n'hésitait pas alors à déplacer et reconstruire sur le jubé les instruments médiévaux installés en fond de nef. À Rouen, l'archevêque Georges d'Amboise confia en 1512 au facteur Ponthus Josseline l'édification, sur le jubé de sa cathédrale, d'un instrument pourvu d'un riche décor azur et or. Il en fut de même à l'église Saint-Maclou de Rouen, à la cathédrale d'Angers, à Saint-Étienne de Dijon, à Albi, Troyes, Metz, Chartres, Reims...

L'orgue d'Arques-la-Bataille

La présence d'un orgue dans l'église d'Arques-la-Bataille est attestée depuis la fin du XVI^e siècle. Les registres de la fabrique mentionnent son achat en 1585, et les gages des organistes et souffleurs tout au long des XVII^e et XVIII^e siècles. Plusieurs graffiti témoignent de la présence de cet instrument sur le jubé. Un relevé de géomètre établi en 1822 mentionne « *qu'avant la dernière révolution, sur ce jubé, était un jeu d'orgues* ».

L'instrument qui s'y trouve aujourd'hui joue un rôle de première importance dans la démarche artistique de l'Académie Bach, et fut même la motivation première des créateurs de celle-ci. Pleinement intégré dans une

démarche globale, tant instrumentale que vocale, il échappe à cet isolement qui confine trop souvent l'écoute du répertoire d'orgue à un public spécialisé.

Construit par le facteur Michel Giroud en 1997, il est doté de 21 jeux répartis sur trois claviers et pédalier, avec la composition suivante :

I - POSITIF

56 notes
Bourdon 8'
Flûte conique 4'
Nazard
Doublette
Tierce
Fourniture de IV rangs
Voix humaine

II - GRAND-ORGUE

56 notes
Montre 8'
Flûte à cheminée 8'
Prestant
Flûte à cheminée 4'
Quinte
Flûte conique 2'
Fourniture de IV rangs
Trompette 8'

III - RÉCIT

32 notes
Dessus 8' + 4'
Cornet
Hautbois 8'

PÉDALE

32 notes
Principal 8'
Soubasse 16'
Posaune 16'

Accouplements Pos/Go Réc/Go

Tirasses Pos et Go.

Tremblant doux au Grand-orgue et au Positif

Accord Werkmeister III, diapason 415



L'ORGUE DE L'ÉGLISE SAINT-RÉMY DE DIEPPE

L'orgue de l'église Saint-Rémy de Dieppe est un des plus beaux représentants de la facture classique française du XVIII^e siècle, caractérisée par la coexistence de l'héritage polyphonique de la Renaissance et de la dimension « orchestrale » issue du développement de l'opéra depuis la fin du siècle précédent.

Il est l'œuvre de Claude Parizot (ou Parisot), facteur d'orgues originaire de Lorraine, installé en Normandie à cette époque après avoir travaillé à Paris avec Christophe Mouchereau et les célèbres frères Clicquot.

C'est sans doute auprès de ces maîtres qu'il forgea son propre style, harmonieux équilibre entre la puissance sonore et la finesse des jeux de détail. Il construisit en l'espace de quelques années plusieurs instruments de dimensions importantes :

- 1736-39, Saint-Rémy de Dieppe,
- 1742, Abbaye Saint-Martin de Mondaye,
- 1743, Cathédrale de Sées,
- 1746-47, Notre-Dame de Guibray, à Falaise.

Parmi ces quatre instruments, ceux de Dieppe, Mondaye et Falaise sont actuellement dans un état proche de celui de leur construction. L'orgue de la cathédrale de Sées, lui, a été très profondément transformé au XIX^e siècle.

À Dieppe, le buffet de l'orgue fut réalisé par le menuisier Nicolas Lequeu, sans que l'on sache si on lui doit aussi le magnifique décor sculpté dont il est orné. L'instrument fut expertisé en 1739 par François d'Agincourt, organiste de la cathédrale de Rouen et de la Chapelle royale de Versailles.

Modifié au cours du XIXe siècle, il retrouva son style d'origine grâce à la restauration conduite par Jean-François Dupont en 1992. Outre le buffet, environ 80% des tuyaux anciens étaient encore présents, servant ainsi de base à la restauration du matériel sonore, permettant aussi de restituer le diapason et le tempérament d'origine.

COMPOSITION

I - POSITIF

Montre 8'
 Bourdon 8'
 Flûte 8' (dessus)
 Prestant 4'
 Flûte à cheminée 4'
 Nasard 2'2/3
 Doublette 2'
 Tierce 1'3/5
 Larigot 1'1/3
 Fourniture 3 rangs
 Cymbale 2 rangs
 Trompette 8'
 Cromorne 8'
 Voix Humaine 8'

II - GRAND-ORGUE

Montre 16'
 Bourdon 16'
 Montre 8'
 Flûte 8' (dessus)
 Bourdon 8'
 Prestant 4'
 Grosse Tierce 3' 1/5
 Nasard 2' 2/3
 Doublette 2'
 Quarte 2'
 Tierce 1' 3/5'
 Fourniture 5 rangs
 Cymbale 4 rangs
 Cornet 5 rangs
 1^{ère} Trompette 8'
 2^{ème} Trompette 8'
 Clairon 4

III - RÉCIT

Cornet 5 rangs
 Trompette 8'

IV - ÉCHO

Bourdon 8'
 Flûte 4'
 Nasard 2'2/3
 Quarte 2'
 Tierce 1'3/5

PÉDALE

Soubasse 16'
 Flûte 8'
 Flûte 4'
 Bombarde 16'
 Trompette 8'
 Clairon 4'

Accouplement Pos / Go
 Tirase Go
 Tremblant fort
 Tremblant doux

Église Notre-Dame-de-l'Assomption - Arques-la-Bataille
Exposition de photographies de Robin .H. Davies



Réflexions sur *Le Monde qui passe*

- Pourquoi ai-je choisi ce titre pour ces dix photographies?

- Car pour moi le monde est un trope. *Le Monde qui passe* est : *L'air, dès que point le jour, (qui) est rempli d'innombrables images auxquelles l'œil sert d'aimant* (Leonardo da Vinci), la lumière, le temps qui s'enfuit, l'évanescence, l'anecdote, le *On ne devrait s'étonner que de pouvoir encore s'étonner* (La Rochefoucauld), la poésie, la *doulce mélancolie*, la mélancolie ou *La joie calme où s'ébaudissait mon âme* (Baudelaire)...

« *J'étais et mon défaut de mémoire me devait tenir toujours dans cet heureux point d'en savoir assez peu que tout me fût nouveau et assez pour que tout me fût sensible.* » (Jean-Jacques Rousseau)

De çà, de là...

(Cette devise, que j'ai adoptée il y a quelques années, est un hémistiche dans la célèbre *Églogue au roi* de Clément Marot)

Robin

L'ACADÉMIE BACH

Équipe professionnelle

Jean-Paul Combet, *directeur*

Hélène Debrix, *administratrice*

Léa Gobled, *chargée de production*

Emma Calogine, *stagiaire assistante de production*

Christian Achard, *graphiste*

Robin .H. Davies, *photographe*

Samuel Campet, *accord des clavecins*

Xavier Lebrun, *accord des orgues*

Maurice Rousteau, *accord des pianos*

Régie & lumière

Loïc Le Bihan, Gaspard Afsa,

Matthieu Caillot, Thomas Capron,

Thomas Janeczko, Gaspard Le Bihan

Conseil d'administration

François Gobillard, *président*

Philippe Houbert, *vice-président*

Élisabeth Guéry, *trésorière*

Claude Fribourg, *trésorier adjoint*

Françoise Lefebvre, *secrétaire*

Maryline Fournier, *membre de droit*

Christine Delcroix, *membre de droit*

Didier Beutier

Jean-Claude Brétéché

Marie-Paule Fribourg

Maximilien Hondermarck

Monique Tardif

L'Académie Bach remercie les bénévoles, adhérents et donateurs pour leur généreux concours



Juillet 2023

Voyage en Thuringe

dans les pas de Johann Pachelbel & Johann Sebastian Bach

Marine Fribourg, *chant*

Loïc Georgeault & Florence Rousseau, *orgue*

Jean-Paul Combet, *conférences*

Depuis 2010, l'Académie Bach a organisé plusieurs voyages dans différentes régions d'Allemagne : Saxe, Poméranie, Frise orientale et Basse-Saxe.

En juillet 2023, un nouveau projet verra le jour et nous vous proposerons un voyage culturel en Thuringe, terre natale de Johann Sebastian Bach !

Alternant découverte du patrimoine historique de la région, concerts et conférences, ce voyage sera l'occasion de suivre un itinéraire musical, à la recherche des racines familiales, musicales et spirituelles du jeune Bach, et mettant en perspective son œuvre avec celle des compositeurs et organistes ayant œuvré en Thuringe.

La découverte de villages aux églises et orgues remarquables viendra compléter la visite de centres emblématiques tels que Eisenach, Arnstadt ou Weimar.

Le descriptif précis sera communiqué à l'automne 2022. Si vous souhaitez recevoir les informations concernant ce voyage et que vous ne faites pas partie de notre liste de diffusion vous devez vous y inscrire :

- en vous rendant sur notre site (www.academie-bach.fr) et en choisissant sur la page d'accueil « Recevoir le billet d'information »,
- ou en nous téléphonant au 02 35 04 21 03



NOS PARTENAIRES

LE MINISTÈRE DE LA CULTURE
(DIRECTION RÉGIONALE DES AFFAIRES CULTURELLES DE NORMANDIE)
LA RÉGION NORMANDIE
LE DÉPARTEMENT DE SEINE-MARITIME
LA COMMUNAUTÉ D'AGGLOMÉRATION DE DIEPPE MARITIME
LA COMMUNE D'ARQUES-LA-BATAILLE

LES COMMUNES : DIEPPE ; OFFRANVILLE & VARENDEVILLE-SUR-MER ;
LE MUSÉE MICHEL CIRY ; LE CONSERVATOIRE CAMILLE SAINT-SAËNS DE DIEPPE ;
L'OFFICE DE TOURISME DIEPPE-MARITIME ;
LES PAROISSES : DIEPPE OUEST ; OFFRANVILLE ;
LA PAROISSE PROTESTANTE DE LUNERAY
L'APEI DE LA RÉGION DIEPPOISE.





Académie Bach

1, rue Le Barrois BP26
76880 Arques-la-Bataille
tél. 02 35 04 21 03
contact@academie-bach.fr
www.academie-bach.fr