

Château de  
**VERSAILLES**  
Spectacles

# HAENDEL - MESSIAH HERVÉ NIQUET

Sandrine Piau, Anthea Pichanick  
Krešimir Špicer, Božidar Smiljanić

Le Concert Spirituel



Live Chapelle Royale  
Château de Versailles

**DVD**  
VIDEO

# HAENDEL (1685-1759)

## Messiah

### PARTIE I

CHAPITRE 1	N°1 Sinfonia Grave-Allegro Moderato
CHAPITRE 2	N°2 Accompagnato <i>Comfort ye, my people</i>
	N°3 Air <i>Every valley shall be exalted</i>
CHAPITRE 3	N°4 Chorus <i>And the glory of the Lord</i>
	N°5 Accompagnato <i>Thus saith the Lord of hosts</i>
CHAPITRE 4	N°6 Air <i>But who may abide</i>
CHAPITRE 5	N°7 Chorus <i>And he shall purify</i>
	N°8 Recitative <i>Behold, a virgin shall conceive</i>
CHAPITRE 6	N°9 Air & Chorus <i>O thou that tellest</i>
CHAPITRE 7	N°10 Recitative <i>For behold</i>
	N°11 Air <i>The people that worked</i>
CHAPITRE 8	N°12 Chorus <i>For unto us a child is born</i>
CHAPITRE 9	N°13 Pifa (Sinfonia Pastorale)
	N°14 Recitative <i>There were shepherds</i>
	N°14B Recitative <i>And lo, the angel of the Lord</i>
	N°15 Recitative <i>And the angel said unto them</i>
	N°16 Recitative & Accompagnato <i>And suddenly</i>
	N°17 Chorus <i>Glory to God in the highest</i>
CHAPITRE 10	N°18 Air <i>Rejoice greatly</i>
	N°19 Recitative <i>Then shall the eyes of the blind</i>
CHAPITRE 11	N°20 Air <i>He shall feed His flock</i>
CHAPITRE 12	N°21 Chorus <i>His yoke is easy</i>

### PARTIE II

CHAPITRE 13	N°22 Chorus <i>Behold the Lamb of God</i>
CHAPITRE 14	N°23 Air <i>He was despised</i>

CHAPITRE 15	N°24 Chorus <i>Surely He hath borne our griefs</i>
	N°25 Chorus <i>And with His stripes</i>
	N°26 Chorus <i>All we like sheep</i>
	N°27 Recitative & Accompagnato <i>All they that see Him</i>
	N°28 Chorus <i>He trusted in God</i>
CHAPITRE 16	N°29 Recitative <i>They rebuke hath broken his Heart</i>
	N°30 Air <i>Behold, and see</i>
CHAPITRE 17	N°31 Recitative <i>He was cut off out</i>
	N°32 Air <i>But thou didst not leave His soul in hell</i>
CHAPITRE 18	N°33 Chorus <i>Lift up your heads</i>
	N°34 Recitative <i>Unto which of the angels</i>
	N°35 Chorus <i>Let all the angels of God</i>
CHAPITRE 19	N°36 Air <i>Thou art gone up on high</i>
CHAPITRE 20	N°37 Chorus <i>The Lord gave the word</i>
CHAPITRE 21	N°38 Air <i>How beautiful are the feet</i>
CHAPITRE 22	N°39 Chorus <i>Their sound is gone out</i>
CHAPITRE 23	N°40 Air <i>Why do the nations</i>
CHAPITRE 24	N°41 Chorus <i>Let us break their bonds asunder</i>
	N°42 Recitative <i>He that dwelleth in heaven</i>
CHAPITRE 25	N°43 Air <i>Thou shalt break them</i>
CHAPITRE 26	N°44 Chorus <i>Hallelujah</i>

### PARTIE III

CHAPITRE 27	N°45 Air <i>I know that my Redeemer liveth</i>
CHAPITRE 28	N°46 Chorus <i>Since by man came death</i>
CHAPITRE 29	N°47 Recitative <i>Behold, I tell you a mystery</i>
	N°48 Air <i>The trumpet shall sound</i>
	N°49 Recitative <i>Then shall be brought to pass</i>
CHAPITRE 30	N°50 Duet <i>O Death</i>
CHAPITRE 31	N°51 Chorus <i>But thanks to be God</i>
CHAPITRE 32	N°52 Air <i>If God be for us</i>
CHAPITRE 33	N°53 Chorus <i>Worthy is the Lamb</i>

Sandrine Piau, soprano

Anthea Pichanick, mezzo-soprano

Krešimir Špicer, ténor

Božidar Smiljanić, baryton-basse

**Le Concert Spirituel**, chœur et orchestre

Hervé Niquet, direction

#### ORCHESTRE

##### Premiers violons

Alice Pierot (*1<sup>re</sup> violon*)  
Fanny Paccoud  
Bérengère Maillard  
Matthieu Camilleri  
Hélène Houzel

##### Deuxièmes violons

Olivier Briand  
Florence Stroesser  
Stéphan Dudermeil  
Myriam Cambreling  
Benjamin Chénier

##### Altos

Géraldine Roux  
Marie-Liesse Barrau  
Benjamin Lescoat

##### Violoncelles

Tormod Dalen  
Julie Mondor  
Nils de Dinechin

##### Contrebasses

Luc Devannne  
Brigitte Quentin

##### Hautbois

Héloïse Gaillard  
Luc Marchal  
Elisabeth Passot

##### Bassons

Jérémie Papasergio  
Stéphane Tamby  
Hélène Burle

##### Trompettes

Jean-François Madeuf  
Jean-Charles Denis

##### Timbales

Isabelle Cornélias

##### Clavecin

Élisabeth Geiger

##### Orgue

François Saint-Yves

#### CHŒUR

##### Sopranos

Agathe Boudet  
Marie-Pierre Wattiez  
Aude Fenoy  
Alice Glaie  
Mélusine De Pas  
Edwige Parat  
Gwenaëlle Clémino  
Nadia Lavoyer  
Alice Kamenezky

##### Altos

Alice Habellion  
Lucia Nigohossian  
Damien Ferrante  
Marianne Byloo  
Christophe Baska  
Clémence Heurtebise

##### Tailles

Pierre Perny  
Pascal Richardin  
Benoît Porcherot  
Edmond Hurtrait  
Gauthier Fenoy  
Nicolas Maire

##### Basses-tailles

Paul-Henri Vila  
Igor Bouin  
Simon Bailly  
Benoît Descamps  
René Ramos Premier  
François Joron

## Le Messie

Le titre même de *Messiah* s'avère trompeur puisque, selon l'expression plaisante de Jean-François Labie, le Christ y est aussi absent que l'est l'Arlésienne de l'ouvrage éponyme de Bizet! Quant à l'appellation d'*oratorio*, elle apparaît moins bien adaptée à cette vaste fresque sonore que celle de «contemplation», que choisira Telemann pour son propre *Messiah*. Le livret dû à Charles Jennens est constitué d'une mosaïque d'emprunts aux Écritures Saintes. Il ne donne lieu à aucune intrigue et ne campe aucun personnage – le Christ n'y apparaît pas, n'y prend pas la parole et n'y est explicitement nommé qu'une fois, dans l'avant-dernier chœur! Aucune division en tableaux, scènes ni numéros n'est imposée par le texte. Tout au plus peut-on considérer que ses trois parties d'inégales longueurs correspondent aux trois «évènements» tenus pour essentiels par la liturgie chrétienne: la première partie, empruntant surtout aux prophéties d'Isaïe et aux évangiles, est centrée sur l'épisode de la Nativité; la seconde partie, la plus sombre, où dominent les extraits des psaumes, évoque la Passion et l'Assomption; la troisième partie, la plus brève, est vouée à la Résurrection et au Jugement. La cinquantaine de fragments assemblés par Jennens, dont beaucoup étaient connus par cœur des fidèles, offre certes une langue imagée, évocatrice, sonore, mais davantage conçue pour la harangue que pour le chant, souvent primitive dans son vocabulaire et dépourvue de structure poétique.

*Le Messie* est en effet l'un des *oratorios* de Haendel les plus dépouillés, d'un point de vue orchestral: si, lors de la première exécution, le Saxon distribue les airs entre neuf solistes, il ne requiert qu'un orchestre à cordes à trois parties, agrémenté de deux trompettes et percussions, utilisées de façon ponctuelle. Les hautbois et sans doute aussi les bassons, qui font partie des phalanges traditionnelles du temps, ne sont pas requis à Dublin et on ne trouve ni flûte, ni cor, ni trombone, ni harpe, ni aucun de ces instruments rares qui relèvent d'autres partitions haendéliennes. Si l'on ne connaît pas l'effectif exact qui créa l'œuvre, une phalange d'une vingtaine de musiciens reste probable. Pourtant, dès 1784, vingt-cinq ans après la mort du musicien, on fait exécuter *Le Messie* à l'Abbaye de Westminster par deux cent soixante-quinze instrumentistes et trois cents choristes, tandis qu'en 1883 des interprétations au Crystal Palace rassemblent plus de quatre mille exécutants: la tradition s'est donc emparée de l'œuvre avec une désinvolture déconcertante, témoignant de son adaptabilité mais contribuant à la défigurer durablement. Certes, du vivant même de Haendel, et de sa propre plume, l'ouvrage connut divers états, dont témoignent une partition autographe de 1741, une copie datant d'un an plus tard et sans doute conforme à l'exécution d'origine, et le fameux matériel dit du «Foundling Hospital» (1754), légué par testament à cet institut et correspondant aux interprétations qui y furent dirigées

par le compositeur ou ses assistants dans les années 1750. *Le Messie* est créé le 13 avril 1742 à Dublin, dans le cadre du New Music-Hall, une salle assez modeste de six cents places. La tournée irlandaise entamée par Haendel dès la fin de l'année 1741 a cependant été si triomphale et l'attente suscitée par son *oratorio* est si grande qu'on fait entrer un plus large public, en recommandant néanmoins aux dames d'opter pour des robes sans panier et aux hommes de ne pas porter d'épée! Préparée, au cours des mois précédents, par l'exécution de pages hétéroclites rassemblées sous la même appellation d'*oratorios*, la création, donnée au profit d'œuvres caritatives, s'avère un triomphe, dont la presse irlandaise nous a conservé l'écho. On connaît la fameuse anecdote selon laquelle l'honorable *clergyman* Patrick Delany, à l'issue de la pathétique *aria* *He was despised* (Il était dédaigné), aurait proféré la grandiloquente sentence suivante, à l'adresse de l'interprète, la contralto Susanna Maria Cibber, une dame divorcée: «Femme, pour ceci, que tous tes péchés te soient pardonnés!»

Londres se montra moins clémente pour *Le Messie* que Dublin: lorsque Haendel décide d'y reprendre sa partition, en mars 1743, il prend soin, afin de ne pas indisposer l'archevêque ni les pieux esprits, de ne point annoncer le titre d'une œuvre qu'il présente simplement comme un *oratorio* sacré. Précaution insuffisante. Les libelles de protestation n'en pleuvent pas moins: «un *oratorio* est un acte religieux ou n'en est pas un», ergote un contradicteur. «Si c'en est un, je me demande si le théâtre est un temple convenable pour sa célébration. Mais s'il s'agit simplement d'un divertissement et d'une façon de s'amuser, quelle profanation du nom et de la parole de Dieu!» L'exécution londonienne est un four,

même si l'on prétend que le roi George II s'est levé sous le coup de l'admiration en entendant le fameux *Hallelujah!* qui clôt la seconde partie. Faut-il attribuer l'échec londonien du *Messie* au trop grand nombre de chœurs (vingt sur cinquante deux numéros), comme le fait Jean-François Labie, qui rappelle que la fresque chorale *Israël en Egypte* avait connu le même sort? Ou à la modernité d'une partition ne proposant aucune trame dramatique, sans se couler pour autant dans les codes de la liturgie? Haendel croyait cependant en son œuvre, qu'il reprit quasiment tous les ans, jusqu'à ce qu'elle rencontre enfin le succès, au cœur des années 1750. *Le Messie* accompagna son auteur jusqu'à sa mort: il s'agit de la dernière composition qu'ait dirigée le compositeur, devenu aveugle, huit jours avant sa disparition, le 6 avril 1759. Comme on l'a signalé, ces reprises sont l'occasion de réfections constantes, particulièrement en ce qui concerne les airs. Dans toutes ses moutures, l'*oratorio* conserve cependant ses deux seules *arias da capo* (ABA, forme privilégiée par l'opéra), immenses méditations se faisant face au sein des parties vouées à la Passion et à la Résurrection: *He was despised* (Il était dédaigné) pour alto, avec sa ligne dépouillée et hachée qui décrit de façon déchirante le supplice du Christ, comme abandonné par l'orchestre, présente une section centrale plus brève et presque horrifique, avec chromatismes et réaliste description des coups de fouet. À l'inverse, les sections principales de *The trumpet shall sound* (La trompette sonnera) développent un implacable duel entre la trompette du Jugement et la voix de basse, tandis que la partie centrale, seulement accompagnée par le continuo, décrit avec un calme glaçant le monde après l'Apocalypse.

Deux autres airs marquants, attribués à la basse, méritent quelques commentaires: ils sont en effet tous deux empruntés à l'opéra *Imeneo* (1740) et illustrent la maestria avec laquelle Haendel adapte la rhétorique ampoulée de l'*opera seria* à celle, non moins naïve, de l'*oratorio* anglican. La ligne sinieuse et l'harmonie hésitante du premier, *The people that walked in darkness* (Le peuple qui marchait dans les ténèbres), qui évoquait, dans sa mouture italienne, les ténèbres de la jalousie, représentent désormais celles de l'incroyance. Tandis que le second, *Why do the nations* (Pourquoi les nations), doit son caractère tempétueux, son martellement rythmique et ses notes en fusée, à la typologie de l'*aria di furore*, à laquelle ressortissait la page d'origine. Le *da capo* de ces deux airs est supprimé, et génialement remplacé dans le second par l'inattendue intrusion du chœur, faisant réponse sans cadence intermédiaire à la question du soliste (*Why?* (Pourquoi?)), selon un effet de surprise déjà adopté par Bach dans son *Magnificat*. Au ténor sont confiés plusieurs brefs solos de la seconde partie (dont l'anguleux et menaçant *Thou shalt break* (Tu les briseras)), mais surtout la bucolique scène d'ouverture (*Comfort ye... Ev'ry valley* (Consolez, consolez mon peuple... Que toute la vallée)), dont le parfum champêtre, typiquement anglais, semble venir en droite ligne de l'*Allegro ed Il Penseroso*. Haendel ne fait intervenir le soprano qu'en tout dernier lieu, à la fin de la première partie: c'est cette voix qui, dans un halo de cordes dessinant le vol des anges, annonce la naissance de l'Enfant, préparée par une *Pifa* (pastorale) inspirée des bergers de Calabre, fêtée par une étincelante *aria* en forme de gigue, *Rejoice greatly* (*Exulte, ô fille de Sion*); et c'est encore cette voix qui, avec une incomparable tendresse,

chante la beauté du Christ sur un rythme de sicilienne (*How beautiful are the feet* (Qu'ils sont beaux sur les montagnes)) et, à trois temps et en mi, la consolation éternelle (*I know that my Redeemer liveth* (Je sais que mon rédempteur vit)). Mais ce sont les chœurs (une vingtaine) qui attirent d'abord l'attention dans *Le Messie*. L'aspect particulièrement ludique de ceux de la première partie s'explique par une origine inattendue, puisque Haendel en emprunte les thèmes à des duos amoureux pour soprano et alto composés au cours de l'année 1741! Le passage du poème italien galant au sévère contexte anglican ne se fait pas sans humour: ainsi, les hoquets et vocalises rieurs de *His yoke is easy* (*Son joug est doux*), illustraient à l'origine les mots *Quel fior che all'alba ride* (Cette fleur riante dès l'aube). Plus déroutante, la mise en exergue du «For» de *For unto us* (*Car un enfant nous est né*) s'explique par la versification véhément de la page d'origine: *No, di voi non vo' fidarmi* (Non, à vous je ne me fie point) clamait l'amant jaloux au début du duo italien. Le canonique *And he shall purify* (Et il purifiera) décrivait, dans son premier contexte, la mort inévitable d'une fleur, tandis qu'au sein de la seconde partie, le labyrinthique *All we like sheep* (Nous étions tous errants comme des brebis) emprunte ses lignes erratiques, imitant en *motum perpetuum* le désarroi des brebis égarées, à l'image des chaînes amoureuses.

En contraste avec ces pages très virtuoses, à la séduction prioritairement rythmique, certains passages choraux possèdent une plus grande densité affective, comme le tragique *Behold the lamb* (Voici l'agneau de Dieu) en sol mineur sur rythme pointé qui ouvre la seconde partie, ou les premiers des trois fameux chœurs enchaînés qui lui succèdent, dont les différentes techniques (homophonie pathétique, imitations désesparées, contrepoint

affirmatif) dégagent le sens profond. Ces pièces chorales évoquent tantôt l'univers luthérien (*Let us break (Debout, brisons leurs chaînes)* et *He trusted in God (Il a fait confiance à Dieu)*, inspirés des *turbae*, des cruelles scènes de foule des Passions; ou la fugue hésitante *And with his stripes (Par ses blessures nous sommes guéris)*, dont on retrouve le motif disloqué chez Bach et Mozart), tantôt l'intimiste *anthem anglais (Lift up your heads (Rehaussez-vous))*, tantôt l'oratorio dramatique (*The Lord gave the word (Le Seigneur leur donna la parole)*). Mais Haendel sait brider son tempérament pour ne réserver ses effets les plus kaléidoscopiques qu'aux deux monuments que sont l'*Hallelujah!* et *Worthy is the Lamb (Gloire à l'Agneau)*, fermant respectivement les deux dernières parties. Ici, le catholicisme romain (avec ses volutes d'ornements, sa polyphonie luxuriante, ses dialogues choraux) épouse

le rite anglican (ses harmonies tendues, son orante homophonie) en des fresques grandioses dont l'impact repose sur la graduation des effets. Ainsi la montée en puissance de l'*Hallelujah!* tire son efficacité de l'économie avec lesquels ils sont distillés, débutant sur un discret unisson, soutenu par les cordes seules, jusqu'à ce que la succession des parties fassent se télescoper les quatre vers du texte, que voix et instruments échangent leurs attributions, les sopranos adoptant la note tenue des trompettes à la «Torelli», les trompettes s'essayant à des mélismes presque vocaux. Jusqu'à ce que s'imbriquent, sans issue évidente, l'aspiration au ciel (exprimée par l'entassement vertical des blocs musicaux) et la jubilation terrestre (manifestée par l'enlacement, la répétition des lignes).

Olivier Rouvière

## The Messiah

The very title *Messiah*, turns out to be misleading since, according to Jean-François Labié's *pleasantry*, Christ is as absent as the Arlesienne is from Bizet's eponymous work! As far as the designation oratorio is concerned, it would appear less well adapted to this vast sound fresco than that of "contemplation", which Telemann would choose for his own *Messiah*. The libretto, the work of Charles Jennens is made up of a mosaic of borrowings from the holy scriptures. There is no plot and no character depiction – Christ does not appear, does not speak and is only once explicitly mentioned, in the last but one chorus! No division into tableaux, scenes or numbers is inferred by the text. At the most, it can be considered that its three

parts of unequal length correspond to the three "events" held to be essential in the Christian liturgy: the first part, borrowing above all from the prophecies of Isaiah and from the gospels, concentrates on the episode of the Nativity; the second part, the most sombre, where extracts from the Psalms dominate, evoke the Passion and the Assumption; the third part, the shortest is devoted to the Resurrection and the Judgement. The fifty or so fragments assembled by Jennens, of which many were known by heart by the believers, admittedly offer a language full of imagery, suggestive, sonorous, but more conceived for haranging than for singing, often using primitive vocabulary and lacking poetic structure.

Indeed *Messiah*, from the orchestral point of view is one of Handel's most pared down oratorios: if for the first performance, the Saxon divided up the airs between nine soloists, he only required a three-part string orchestra, augmented by two trumpets and percussion used infrequently. The oboe and doubtless the bassoons, which are part of traditional ensembles at the time, were not required in Dublin, and we find neither flute, nor horn, nor trombone, nor harp nor any of the other rare instruments which spice up other Handelian scores. If we do not know the precise forces which gave the first performance of the work, an ensemble of about twenty musicians was probable. However, as early as 1784, twenty-five years after the death of the musician, *Messiah* was mounted at Westminster Abbey with two hundred and seventy-five instrumentalists and three hundred choristers, whereas in 1883 performances at the Crystal Palace assembled more than four thousand performers: the tradition appropriated the work with a disconcerting indifference, testifying to its adaptability but contributing to lastingly disfiguring it. Of course, during Handel's lifetime, and even from his own hand, the work was to go through various states, as an autographed score of 1741 testifies, a copy dating from a year later and undoubtedly compliant with the original performance, and the famous material known as the "Foundling Hospital" (1754), left in a will to this institution and corresponding to the interpretations which were conducted by the composer or his assistants in the 1750s. *Messiah* was first performed the 13 April 1742 in Dublin, in the setting of the New Music-Hall, a fairly modest sized hall of 600 seats. The Irish tour started by Handel as early as the end of the year

1741 was however so triumphal and the anticipation generated by his oratorio was so great that a much larger public came, provoking the recommendation that the ladies should opt for dresses without a pannier and the gentlemen should not carry a sword! Prepared during the preceding months with the execution of an incongruous collection designated as oratorios, the first performance, given in support of charitable works, turned out to be a triumph, of which the Irish press has conserved an echo for us. We all know the famous anecdote according to which the honourable *clergyman* Patrick Delany, after the poignant *aria He was despised*, was said to have pronounced the following grandiloquent judgement in the direction of the performer the contralto Susanna Maria Cibber, a divorced woman: "Woman, For this, may all your sins be pardoned!"

London was to show itself less clement with *Messiah* than Dublin: when Handel decided to revive his score in March 1743, he took care, in order not to indispose the archbishop nor pious minds, to give no title to the work which he simply presented as a sacred oratorio. It was an insufficient precaution, which did not stop a deluge of angry protests: "an oratorio is a religious act or it is not", carped one detractor. "If it is one, I wonder whether a theatre is an appropriate temple for its celebration. But we are dealing here with an entertainment and a manner of amusing oneself, what a violation of the name and of the word of God!" The London performance was a flop, even if it was claimed that King George II stood up when he heard the famous Hallelujah Chorus, which closed the second part. Should the failure in London of *Messiah* be put down to the too great number of choruses (twenty out

of fifty-two numbers) as Jean-François Labie does, recalling also that the choral fresco *Israel in Egypt* was to suffer the same fate? Or was it the modernity of the score proposing no dramatic framework, without actually fitting into the codes of the liturgy? Handel did however believe in his work, which he revived almost every year until it met at last with success, in the middle of the 1750s. *Messiah* accompanied its author up until his death: it was the last composition that the composer conducted, having become blind, just eight days before his passing, the 6 April 1759. As we have pointed out, these revivals were opportunities for constant reworkings, particularly concerning the airs. In all its versions, the oratorio did however conserve its only two da capo arias (ABA, the preferred form in opera), immense meditations facing each other at the heart of the parts devoted to the Passion and to the Resurrection: *He was despised for alto*, with its bare and broken line which describes in a harrowing manner Christ's agony, abandoned by the orchestra, then comes a shorter almost horrific central section, with chromaticisms and a realistic description of the whip lashes. Conversely, the principle sections of *The trumpet shall sound* develop a tenacious duel between the trumpet of the Judgement and the bass voice, whereas the central part, accompanied only by the continuo, describes with a chilling calm the world after the Apocalypse.

Two other notable airs, attributed to the bass, merit some attention: they are indeed both borrowed from the opera *Imeneo* (1740) and illustrate the great skill with which Handel adapts the pompous rhetoric of *opera seria* to that no less naive, of the Anglican oratorio. The contorted line and hesitant harmony of the first, *The people*

*that walked in darkness*, which suggested in its Italian version, the obscurity of jealousy, henceforth represents that of lack of faith. Whereas the second, *Why do the nations* owes its tempestuous character, its rhythmic pounding and its rising notes of the typology of the aria di furore, to which it belongs. The da capo of these two airs was removed and brilliantly replaced in the second by the unexpected intrusion of the chorus, responding without an intermediary cadence to the soloist's question (*Why?*), using an effect of surprise already adopted by Bach in his *Magnificat*. To the tenor are given several brief solos from the second part (of which the threatening and angular *Thou shalt break*), but above all the bucolic scene of the overture (*Comfort ye... Ev'ry valley*), of which the typically English rustic essence seems to come straight from *L'Allegro ed Il Penseroso*. Handel only makes the soprano soloist take part late on, at the end of the First Part: it is this voice which, in an aureole of strings describes the flight of the angels, announces the birth of the Infant, introduced by a Pifa (pastoral) inspired by Calabrian shepherds, celebrated by a sparkling aria in the form of a jig, *Rejoice greatly*; and it is yet again this voice which with an incomparable gentleness, sings the beauty of Christ on a Sicilian rhythm (*How beautiful are the feet*) and, in three time and in E, the eternal consolation (*I know that my Redeemer liveth*). But it is the choruses (about twenty) which firstly attract attention in *Messiah*. The particularly playful aspect of those of the First Part can be explained by an unexpected origin, since Handel borrowed the themes from love duets for soprano and alto composed during the year 1741! The transition from the chivalrous Italian poem to the strict Anglican context does not happen without

humour: so, the hiccoughs, and cheerful vocalising of *His yoke is easy*, originally illustrated the words *Quel fior che all'alba ride* (*This flower laughing as early as dawn*). Even more disconcerting is the emphasis on "For" in *For unto us* which is explained by the passionate versification of the original text: *No, di voi non vo' fidarmi* (*No, you I will no longer trust*) protested the jealous lover at the beginning of the Italian duo. The canonical *And he shall purify* described in its first context, the inevitable death of a flower, whereas at the heart of the Second Part, the labyrinthine *All we like sheep* borrows its erratic lines, imitating in *motum perpetuum* the disarray of lost sheep, just like amorous chains.

As a contrast to these very virtuosic passages, which principally seduce by their rhythm, certain sections possess a greater affective density, such as the tragic *Behold the lamb* in g minor on a dotted rhythm which opens the Second Part, or the first of the three famous successive choruses which come after and of which the different techniques (pathetic homophony, disconcerted imitations, affirmative counterpoint) bring out the deeper meaning. These choral pieces sometimes suggest the Lutheran world (*Let us break and He trusted in God*, inspired by the *turbae*, the cruel crowd scenes from the Passions; or the hesitating fugue *And with his stripes* of which we

find the motive disassembled with Bach and Mozart) and sometimes the intimate English anthem (*Lift up your heads*), sometimes the dramatic oratorio (*The Lord gave the word*). But Handel knows how to restrain his temperament in order to keep back his most kaleidoscopic effects for the two movements *Hallelujah!* and *Worthy is the Lamb*, which respectively conclude the last two parts. Here, Roman Catholicism (with its scrolls of ornaments, its luxuriant polyphony, its choral dialogues) espouses the Anglican rite (its tense harmonies, its prostrate homophony) in grandiose frescos of which the impact relies on the graduation of the effects. Thus the increase in force of the *Hallelujah!* It draws its efficacy from the economy with which they are distilled, starting by a discreet unisson, supported only by strings, until the succession of parts makes the four verses of the text telescope each other, and the voices and instruments exchange their attributions, the sopranos taking up the note held by the trumpets in the manner of "Torelli", the trumpets trying out almost vocal melismas. Until without any obvious outcome, the yearning for heaven (expressed by the vertical piling up of musical blocks) and terrestrial jubilation (manifested by interlacing, and repeating of lines) intertwine.

Olivier Rouvière

## Der Messias

Schon der Titel von *Der Messias* ist irreführend: gemäß dem vergnüglichen Ausdruck von Jean-François Labie ist Christus in diesem Werk genauso wenig zugegen wie Die Arlesierin in dem gleichnamigen Werk von Bizet! Und was die Bezeichnung *Oratorium* betrifft, so ist sie für dieses breitgefächerte musikalische Fresko weit weniger geeignet als die von Telemann für seinen *Messias* gewählte Bezeichnung einer „Betrachtung“. Das von Charles Jennens zusammengestellte Libretto ist ein Mosaik aus Stellen aus der Heiligen Schrift. Es enthält keinerlei Handlungsablauf und keine Hauptfigur - Christus erscheint nicht darin, ergreift nicht das Wort ist wird nur ein einziges Mal, im vorletzten Chor, ausdrücklich erwähnt! Der Text ist auf keinerlei Weise in Abschnitte, Szenen oder Nummern aufgeteilt. Höchstens können die drei ungleich langen Teile als die drei „Hauptereignisse“ der christlichen Liturgie betrachtet werden: der erste Teil, welcher hauptsächlich auf den Prophezeiungen des Propheten Jesaja und den Evangelien aufgebaut ist, konzentriert sich auf die Geburt des Heilands; im zweiten Teil, welcher der düsterste ist und die Passion und Himmelfahrt Jesu behandelt, herrschen Auszüge aus Psalmen vor; der dritte, kürzeste Teil ist der Auferstehung und dem Jüngsten Gericht gewidmet. Die von Jennens zusammengestellten Bibeltexte, die die Gläubigen zum großen Teil auswendig kannten, sind zwar in einer phantasievollen, bildhaften und klingenden Sprache gehalten, jedoch

aufgrund ihrer oft schlichten Wortwahl und ihres Mangels an poetischer Struktur eher für Ansprachen als für Gesänge angelegt.

*Der Messias* ist eines der das Orchester betreffend einfachsten *Oratorios* von Händel: Bei der ersten Aufführung verteilte der Sachse die Lieder zwar auf neun Solisten, das Orchester jedoch war auf ein dreiköpfiges Streichorchester sowie zwei Trompeten und Pauken, die sparsam eingesetzt wurden, begrenzt. In Dublin kamen keine der zur damaligen Zeit üblichen Oboen und wohl auch keine Fagotte zum Einsatz und es waren auch keine Flöten, Waldhörner, Posaunen, Harfen oder sonstige seltene Instrumente zu hören, die in den anderen Partituren von Händel vorkommen. Die Anzahl der Musiker, die das Werk aufführten, ist nicht genau bekannt und dürfte sich auf etwa zwanzig belaufen haben. Im Jahre 1784 dagegen, fünfundzwanzig Jahre nach dem Tode des Musikers, wurde *Der Messias* in der Abtei Westminster mit einer Besetzung von hundertfünfundsiebzig Instrumentalisten und dreihundert Chorsängern gegeben und an den Aufführungen im Crystal Palace im Jahre 1883 waren sogar mehr als viertausend Musiker beteiligt: Die Tradition bemächtigte sich des Werks mit verblüffender Leichtigkeit, was ein Beweis für dessen Anpassungsfähigkeit war, es jedoch auch lange Zeit gleichsam entstellte. Das Werk wurde zu Lebzeiten Händels von ihm selbst mehrmals

umgeschrieben, wie eine von ihm selbst verfasste Partitur aus dem Jahr 1741, eine ein Jahr später entstandene Kopie von ihr, die wahrscheinlich für die erste Aufführung herangezogen worden war und die berühmte, als „Foundling Hospital“ Partitur bekannte Fassung aus dem Jahre 1754, die dem Komponisten oder seinen Assistenten als Grundlage für die dort in den 1750er Jahren gegebenen Aufführungen diente und welche dieser Einrichtung per Testament hinterlassen wurde. *Der Messias* wurde erstmals am 13. April 1742 in der New Music-Hall, einer eher schlichten Konzerthalle mit sechshundert Plätzen in Dublin aufgeführt. Händel begab sich Ende des Jahres 1741 auf eine Tournee durch Irland, die ein einziger Triumph war. Sein *Oratorio* rief eine derartige Begeisterung hervor, dass man einem breiteren Publikum Einlass gewährte, ohne dabei zu vergessen, den Damen Kleider ohne Reifrock zu empfehlen und den Herren vom Tragen eines Schwertes abzuraten! Das zugunsten wohlthätiger Einrichtungen vorgestellte Werk, zu dessen Vorbereitung in den vorhergehenden Monaten verschiedene, unter der Einheitsbezeichnung *Oratorios* vereinte Seiten aufgeführt worden waren, erwies sich als ein Triumph, der in der irischen Presse ausführlich behandelt wurde. Eine berühmte Anekdote ist uns erhalten: Angeblich richtete der ehrenhafte *Clergyman* Patrick Delany nach der von Pathos erfüllten Arie *He was despised (Er ward verschmähet)* folgendes vollmundiges Urteil an die Sängerin, die Altistin Susanna Maria Cibber, eine geschiedene Frau: „Frau, auf dass dir hierfür all deine Sünden vergeben seien!“

Der Empfang, den London dem *Messias* gewährte, war weniger freundlich als in Dublin: Als sich Händel im März

1743 entschließt, seine Partitur dort aufzuführen, achtet er darauf, den Titel des Werks, das er einfach als ein sakrales *Oratorio* ankündigt, nicht anzugeben, um den Erzbischof und die frommen Geister nicht zu erzürnen. Diese Vorsichtsmaßnahme reichte jedoch nicht aus. Es regnete Protestschriften: „Ein *Oratorio* ist ein religiöser Akt oder es ist keines“, meint ein pingeliger Kritiker. „Wenn es denn eines ist, sei dahingestellt, ob ein Tempel für seine Aufführung der geeignete Ort ist. Und wenn es einfach zur Unterhaltung und zum Amüsement dienen sollte: Welch eine Entweihung des Namens und des Wort Gottes! „Die Aufführung in London ist ein Misserfolg, obwohl sich König Georg angeblich bei dem berühmten, den Abschluss des zweiten Teils bildenden *Hallelujah*, zum Zeichen seiner Bewunderung erhoben haben soll. Ob der Misserfolg des *Messias* in London wohl auf die hohe Anzahl von Chören (zwanzig von zweiundfünfzig Stücken) zurückzuführen war, wie Jean-François Labie meint, der darauf hinweist, dass dem Chorwerk *Israel in Egypt* das gleich Schicksal beschieden war? Oder auf die Modernität einer Partitur ohne jeden dramaturgischen Leitfaden, die jedoch auch nicht den Codes der Liturgie entsprach? Händel glaubte indes an sein Werk, das er fast jedes Jahr erneut aufführen ließ, bis ihm schließlich in den 1750er Jahren Erfolg beschieden war. *Der Messias* begleitete den Komponisten bis zu dessen Tod: Das Werk war das letzte, das der inzwischen erblindete Komponist acht Tage vor seinem Ableben am 6. April 1759 dirigierte. Wie bereits erwähnt waren die Neuaufführungen, insbesondere, was die Arien betrifft, stets eine Gelegenheit für Änderungen. In allen Fassungen des *Oratorios* wurden die beiden einzigen

*Da-capo-Arien* beibehalten (ABA, die in der Oper privilegierte Form), umfangreiche Betrachtungen, die sich in den beiden der Passion und der Wiederauferstehung gegenüberstehen: *He was despised* (Er ward verschmähet) für Alto, dessen schlichte und abrupte Melodie das Leiden Jesu herzerreißend beschreibt und wie vom Orchester im Stich gelassen wirkt. Der Mittelteil ist kürzer als die anderen und mutet mit seiner Tonfärbung und der geradezu realistischen Wiedergabe der Peitschenhiebe fast schon unheimlich an. Die Hauptabschnitte von *The trumpet shall sound* (Die Trompete wird klingen) dagegen entwickeln ein scharfes Duell zwischen der Trompete des jüngsten Gerichts und der Bassstimme, während in dem nur von dem Continuo begleiteten Mittelteil mit gespenstischer Ruhe die Welt nach der Apokalypse beschrieben wird.

Zwei weitere markante Arien für Bassstimme verdienen Erläuterungen: sie sind beide der Oper *Imeneo* (1740) entlehnt und ein gutes Beispiel für die Maestria, mit der Händel die schwülstige Rhetorik der *Opera seria* der nicht weniger naiven des anglikanischen *Oratorios* anpasst. Die bewegte Melodie und die zögerliche Harmonie der ersten Arie *The people that walked in darkness* (Das Volk, das im Dunkeln wandelt), die in ihrer italienischen Fassung das Dunkel der Eifersucht evozierte, repräsentiert in dieser Fassung das Dunkel der Gottlosigkeit. Die zweite Arie *Why do the nations* (Warum toben die Nationen) verdankt ihren stürmischen Charakter ihrem rhythmischen Anschlag und den raketengleichen, der Typologie der *Aria di furore* entlehnten Noten, bei denen die ursprüngliche Partitur wieder zum Vorschein kommt. Das *Da capo* dieser

beiden Arien wurde entfernt und in der zweiten auf geniale Weise durch den unerwarteten Einsatz des Chors ersetzt, der ohne Zwischenkadenz eine Antwort auf die Frage des Solisten (*Why? Warum?*) bildet, nicht unähnlich dem Überraschungseffekt des *Magnificat* von Bach. Dem Tenor sind im zweiten Teil mehrere kurze Soli vorbehalten, darunter das kantige und bedrohliche *Thou shalt break* (Du zerschlägst sie) und im Besonderen die idyllische Eröffnungsszene (*Comfort ye... Ev'ry valley*) (Tröste dich, mein Volk... Jedes Tal...), dessen ländliche, typisch englische Atmosphäre direkt aus *L'Allegro ed Il Penseroso* zu kommen scheint. Händel setzt den Sopran erst ganz zuletzt, am Ende des ersten Teils ein: Diese Stimme kündigt aus einem den Flug der Engel symbolisierenden Meer von Streichinstrumenten heraus die Geburt des Jesuskindes an, die von einer von der Musik der kalabrischen Schäfer inspirierten *Pifa* (Pastorale) vorbereitet und mit einer prächtigen *Arie* in Form einer Gigue, *Rejoice greatly* (Erwache, frohlocke oh Tochter von Zion) gefeiert wird; und ebendiese Stimme feiert die Schönheit Jesu mit einem sizilianischen Rhythmus (*How beautiful are the feet* (Wie lieblich ist der Boten Schritt)) und im Dreivierteltakt den ewigen Trost (*I know that my Redeemer liveth* (Ich weiß, dass mein Erlöser lebt)). Es sind jedoch die (etwa zwanzig) Chöre, die in *Der Messias* besondere Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Das ausgesprochen verspielte Wesen der Chöre des ersten Teils ist auf ihre unerwartete Herkunft zurückzuführen, da Händel deren Themen im Laufe des Jahres 1741 komponierten Liebes-Duos für Sopran und Alto entliehen hatte! Dem Übergang vom galanten italienischen Gedicht in den ernsthaften

anglikanischen Kontext mangelt es nicht an Humor: Die Jauchzer und gutgelaunten Koloraturen von *His yoke is easy* (*Sein Joch ist selig*) illustrierten ursprünglich den Text von *Quel fior che all'alba ride* (Die Blume prangt am Morgen). Noch verwirrender ist die Betonung des „For“ in *For unto us* (Denn es ist uns ein Kind geboren), deren Ursprung in der vehementen Metrik des Originaltextes liegt: *No, di voi non vo' fidarmi* (Nein, ich werde nimmer trauen) erklärte der eifersüchtige Liebhaber am Anfang des italienischen Duos. Der Kanon *And he shall purify* (Und er wird reinigen die Kinder Levi) beschreibt in seinem ersten Kontext den unvermeidlichen Tod einer Blume, während das einem Labyrinth gleichende *All we like sheep* (Wir alle sind wie Schafe einer Herde) eine wie irrende Melodie aufweist, die wie ein *Motum perpetuum* die Verzweiflung der verlorenen Schafe wieder aufnimmt, vergleichbar den Ketten der Liebe.

Im Kontrast zu diesen ausgesprochen virtuoson Seiten, die hauptsächlich durch ihren Rhythmus bestechen, besitzen manche Chor-Passagen eine höhere emotionelle Dichte, wie zum Beispiel das tragische *Behold the lamb* (Kommt her und seht das Lamm!) in G-Moll in punktiertem Rhythmus am Anfang des zweiten Teils oder die berühmten, ihm nachfolgenden drei ersten Chöre, deren unterschiedliche Techniken (pathetische Homophonie, hilflose Nachahmungen, affirmativer Kontrapunkt) einen tiefen Sinn ausstrahlen. Manche dieser Chorstücke evozieren die Welt von Luther (*Let us break* (Brecht entzwei die Ketten alle)) und *He trusted in God* (Er trauete Gott), die von den sogenannten *Turbæ*, grausamen Passionsszenen mit Menschengruppen inspiriert sind; die zögerliche Fuge *And with his stripes* (Durch seine Wunden sind

wir geheilt), deren Thema auch bei Bach und Mozart Verwendung findet), andere das intimistische englische *Anthem* (*Lift up your heads* (Machet das Tor weit)) und wieder andere das dramatische *Oratorio* (*The Lord gave the word* (Der Herr gab das Wort)). Aber Händel wusste sein Temperament zu zügeln, um seine intensivsten kaleidoskopischen Effekte den beiden Monumenten der Musik vorzubehalten: dem *Hallelujah!* und dem *Worthy is the Lamb* (Würdig ist das Lamm), die jeweils den Abschluss der beiden letzten Teile bilden. Hier verbindet sich der römische Katholizismus mit seinen Schmuckvoluten, seiner prachtvollen Polyphonie und seinen einen Dialog bildenden Chören mit dem anglikanischen Ritus und seinen in einem Spannungsfeld stehenden Harmonien und seiner Gebeten gleichenden Homophonie zu grandiosen Fresken, deren Wirkung auf der Abstufung der Effekte beruht. So bezieht die Steigerung des *Hallelujah!* seine Wirkung aus der Sparsamkeit, mit der die Effekte eingesetzt werden: am Anfang steht ein diskreter, nur von Streichinstrumenten unterstrichener Gleichklang, der anhält, bis sich durch die Abfolge der Teile die vier Verse des Textes überlagern, Stimmen und Instrumente ihre Rollen vertauschen und die Sopranstimmen die anhaltende Note der Trompeten im „Torelli“ Stil übernehmen, während die Trompeten fast schon wie Stimmen wirkende Melismen von sich geben. Bis sich, was nicht einfach ist, das Streben nach dem Himmel (welches durch die vertikale Schichtung der Musikblöcke zum Ausdruck gebracht wird) und der Jubel auf Erden (symbolisiert durch die Verschlingung, die Wiederholung der Linien) miteinander verschmelzen.

Olivier Rouvière



## Georg Friedrich Haendel (1685-1759)



Georg Friedrich Haendel né le 23 février 1685 à Halle-sur-Saale (Saxe, Allemagne) et mort le 14 avril 1759 à Westminster, personnifie l'apogée du baroque aux côtés de Bach, Vivaldi et Rameau, et l'on peut considérer que l'ère de la musique baroque européenne prend fin avec l'achèvement de l'œuvre d'Haendel. Formé en Saxe, installé d'abord à Hambourg avant un séjour initiatique de trois ans en Italie, revenu brièvement à Hanovre avant de s'établir en Angleterre en 1710, il réalisa dans son œuvre une synthèse magistrale des traditions musicales de l'Allemagne, l'Italie, la France et l'Angleterre.

Issu d'une famille bourgeoise luthérienne, Haendel ne vient pas d'une tradition musicale: son père Georg était une personnalité importante de

Halle, bourgeois aisé et austère qui parvint à se faire nommer médecin officiel des Électeurs de Brandebourg. Haendel montre très tôt de remarquables dispositions pour la musique mais son père s'y oppose et veut faire de son fils un juriste, en lui interdisant de toucher un instrument. Entêté, le garçon parvient à dissimuler un clavicorde au grenier pour en jouer en secret.

Lors d'une visite au Duc de Saxe-Weissenfels, le jeune Georg Friedrich l'éblouit en jouant l'orgue à la chapelle ducale, et le Duc conseille au père de ne plus s'opposer au talent de son fils. Haendel reçoit alors l'enseignement de l'organiste Zachow, scellant sa carrière en apprenant orgue, clavecin, violon, hautbois, harmonie, contrepoint. Ses premières compositions datent de ses onze ans, l'année suivante il est remarqué par la cour de Brandebourg à Berlin, puis en 1702, il est nommé organiste de la cathédrale calviniste de Halle. Mais, dès 1703, il part s'installer à Hambourg, attiré par les splendeurs de l'Opéra am Gänsemarkt, le premier opéra privé d'Allemagne, dirigé par Reinhardt Keiser. Employé comme violoniste puis claveciniste, il se lie d'amitié avec Johann Mattheson, avec lequel il découvre la grande cité hanséatique et ses réseaux internationaux. Mais rapidement, une concurrence apparaît quand Haendel fait jouer son premier opéra, *Almira*, en 1705, qui est un grand succès. La même année, *Nero* ne s'impose pas, mais Haendel se sent pousser des ailes: il quitte Hambourg pour Florence sur l'incitation du futur

Grand-Duc de Toscane. Il arrive ainsi à l'automne 1706 en Italie pour un séjour de trois ans, décisif pour son avenir.

L'Italie est un eldorado des arts, en particulier de la musique. Dès son arrivée à Florence, Haendel s'attèle à une commande d'opéra de Ferdinand de Médicis: *Rodrigo* est créé en novembre 1707. Mais Haendel est déjà à Rome, arrivé dès janvier et sitôt remarqué lors d'un concert d'orgue à Saint-Jean-de-Latran. Très vite on s'arrache ses talents, les cardinaux Pamphili, Ottoboni et Colonna lui passent des commandes, tandis qu'il est l'hôte privilégié du Prince Francesco Maria Ruspoli, qui l'accueille aussi dans sa résidence campagnarde de Vignanello. Il intègre le cénacle artistique de l'Académie d'Arcadie aux côtés de Corelli, Scarlatti, Caldara, Steffani. Une joute amicale au clavier l'oppose à Domenico Scarlatti, et son premier oratorio voit le jour en mai: *Il Trionfo del Tempo e del Disinganno*, qui est un véritable triomphe, accompagné de ceux du *Dixit Dominus*, puis de *La Resurrezione* représentée en 1708 dans le Palais Ruspoli avec un effectif orchestral considérable sous la direction de Corelli. Haendel compose aussi plus de cent cinquante cantates profanes pour toutes ces fêtes privées romaines, où le génie de ce luthérien est adulé au cœur même du catholicisme.

Puis, c'est à Naples qu'il est accueilli avec chaleur, y créant la Sérénade *Aci, Galatea e Polifemo* en 1708, avant de filer à Venise où il crée, en décembre 1709, *Agrippina*, son premier abaissement à l'opéra, qui

connaît un énorme succès avec vingt-sept représentations. En trois années à peine, l'organiste saxon pétri des traditions d'Allemagne du Nord et à peine ouvert au monde par ses œuvres hambourgeoises, a su digérer le style moderne italien et s'en faire un langage d'un naturel confondant: les langueurs et violences des mélodies italiennes, leurs couleurs charnues, leurs rythmes endiablés, trouvent dans la structuration rigoureuse et efficace d'Haendel une expression magnifique, qui fait l'admiration des italiens mêmes! Georg Friedrich fête ses vingt-cinq ans avec un succès considérable et l'appui de nombreuses personnalités: l'Électeur de Hanovre notamment, dont il devient Maître de Chapelle dès son retour en Allemagne en 1710. Mais ce poste, obtenu grâce à la recommandation de Steffani, n'est pour Haendel qu'un marchepied: à peine arrivé il part en « congés » pour Londres, la capitale la plus peuplée d'Europe.

Devancé par sa réputation italienne, il est reçu avec enthousiasme, présenté à la famille royale et spécifiquement à la Reine Anne et au monde musical londonien. Sa rencontre avec l'impresario Aaron Hill donne quelques mois plus tard naissance à *Rinaldo*, le premier opéra italien composé spécifiquement pour une scène londonienne: le succès fulgurant de ses quinze représentations au printemps 1711 assure à Haendel la conquête de Londres. De retour à Hanovre, il ne rêve plus que de repartir vers la Tamise et obtient un nouveau congé en 1712, qui ne le verra jamais revenir.

Londres accueille Haendel dans les foyers de plusieurs mécènes qui lui permettent de composer dans les meilleures conditions. *Teseo* en 1713 lui redonne sa place de premier plan et dès juillet c'est lui qui fait exécuter le *Te Deum* et le *Jubilate* pour la Paix d'Utrecht à la Cathédrale Saint Paul, devenant ainsi quasiment un compositeur officiel de la cour d'Angleterre. La mort de la Reine Anne voit arriver sur le trône son cousin, l'Électeur de Hanovre, délaissé par Haendel, mais qui ne lui en tient pas rigueur. Après *Amadigi* en 1715, Haendel œuvre surtout à conforter sa place. Il compose, en juillet 1717, pour une navigation nocturne du Roi George I<sup>er</sup> sur la Tamise, sa fameuse *Water Music*, puis se met au service du Duc de Chandos et produit de nombreuses œuvres religieuses, ses premiers *concerti grossi* londoniens, surtout le masque *Acis and Galatea* et son oratorio *Esther*, tout ceci en anglais.

C'est en 1719 qu'Haendel prend un virage majeur de sa carrière en créant la Royal Academy of Music, maison d'opéra italien financée par souscription, dont il devient le directeur musical, et qui allait, durant une décennie, faire les beaux jours lyriques de Londres, attirant les meilleurs chanteurs (italiens) du continent, notamment le castrat Senesino. Haendel ouvre sa première saison en 1720, année de son *Radamisto*, puis vient *Floridante*, mais aussi le succès remporté par plusieurs opéras de Bononcini, devenu rival de facto. Réagissant avec *Ottone* puis *Flavio* en 1722, Haendel reprend la main, grâce notamment à l'arrivée de la diva Francesca Cuzzoni, mais celle du compositeur Ariosti le met à nouveau en péril. Sa réaction est à la hauteur de l'enjeu avec trois chefs-d'œuvre : *Giulio Cesare* et *Tamerlano* en 1724, puis *Rodelinda* en 1725. *Scipione* puis *Alessandro* les suivent en 1726, puis en 1727 *Admeto* et *Riccardo Primo*, enfin en 1728 *Siroé* et *Tolomeo*. Malgré l'indéniable qualité des œuvres,

les rivalités entre divas et compositeurs deviennent si ingérables que la Royal Academy of Music disparaît en 1728. Le caractère particulièrement difficile d'Haendel n'y est sans doute pas étranger : aussi autoritaire que rigoureux, aussi obstiné qu'àpre et cinglant, il obtient des exécutions de haut niveau, mais se fâche beaucoup avec ses interprètes, eux-mêmes très capricieux et susceptibles ! Mais les auditeurs reconnaissent à Haendel un génie musical qui ôte tout ennui à ses œuvres, contrairement à beaucoup de celles de ses concurrents.

Haendel qui vient d'être fait citoyen anglais, est chargé de la musique pour le Couronnement du nouveau Roi George II, en 1727 : la splendeur de cette cérémonie retentit encore jusqu'à nos jours dans les fameux *Coronation Anthems* (*Antiennes du Couronnement*) d'une somptueuse écriture chorale, alliant monumentalité et majesté comme jamais auparavant. *Zadok the Priest* est en effet toujours joué depuis lors pour les sacres de la couronne britannique.

Dès 1730, après un voyage sur le continent pour engager de nouveaux chanteurs, Haendel inaugure sa seconde Academy et l'opéra repart de plus belle avec *Lotario*, puis viennent *Partenope*, enfin *Poro* qui est le premier succès, *Ezio* en 1732, et *Sosarme* qui fait salle comble. Mais un genre « nouveau » fait son apparition : Haendel reprend son oratorio *Esther*, qui est un grand succès, puis sa pastorale *Acis, Galatea e Polifemo* ; ces œuvres de jeunesse lui redonnent du souffle et ouvrent une voie vers sa « seconde carrière ». Suivent dans cette veine *Deborah* puis *Athalia*, tandis que *Orlando* (un véritable *opera seria* italien, mais peuplé de scènes magiques) est le chef-d'œuvre de 1733. Hélas les nuages s'amoncellent : l'Opéra de la Noblesse voit le jour en véritable rival de Haendel, avec Nicolo Porpora à

sa tête, obligeant le Saxon à de véritables contorsions et c'est ainsi que se crée la troisième version de son Academy, bientôt installée à Covent Garden. Après le succès mitigé de *Arianna in Creta* puis de *Il Parnasso in Festa*, vient celui de *Ariodante* en 1734, suivi de *Alcina* en 1735 qui est un triomphe. En 1737 *Armínio* et *Giustino* contiennent des pages magnifiques et en 1738 *Faramondo* est brillantissime, *Sersé* un chef-d'œuvre. Mais la situation est si tendue dans la concurrence autour de l'opéra italien qu'Haendel joue de plus en plus sa carte oratorio : l'ode *Alexander's Feast*, en 1736, chantée en anglais par des chanteurs anglais, remporte un incroyable succès ! Suivent ensuite le chef-d'œuvre *Saül*, puis *Israël In Egypt*, qui éclipsent le dernier opéra italien d'Haendel : *Deidamia*, qui marque la fin de l'Academy en 1741, et de l'opéra italien à Londres, le concurrent Opéra de la Noblesse ayant lui aussi disparu.

L'oratorio haendélien convient parfaitement au public britannique. Sur des sujets bibliques et chanté en anglais, il sait alterner de magnifiques symphonies, des chœurs admirables, des *arias* et duos dans lesquels miroite le talent d'Haendel. S'appuyant sur des valeurs morales fortes, sur sa vaillance musicale et un sentiment patriotique affirmé, il fait vibrer la fibre britannique, fidèle à la dynastie Hanovre contre les Stuarts, mais au-delà promouvant un style « national », perdu depuis Purcell. L'oratorio trouve le chemin des cœurs anglais (succès qui ne s'est pas démenti depuis trois siècles) tout en étant interprété dans un théâtre, sans nécessité de décors ni de machinerie et sans avoir à recourir aux divas ni aux castrats, coûteux et facétieux. Deux décennies d'œuvres mythiques, pour lesquelles Haendel est clairement sans rival, constituent un corpus d'exception : dès 1742 *Le Messie* impose un équilibre idéal entre action, grande fresque chorale, piété et emphase.

De grandes œuvres dramatiques comme *Samson* (1743), *Belshazzar* (1745), *Judas Maccabeus* (1747) emportent le public dans une veine quasi lyrique, suivis par *Joshua* (1748), le colossal *Solomon* (1749), le très dramatique *Théodora* (1750), enfin *Jephta*, ultime chef-d'œuvre de 1752. Dans une veine antiquisante, *Semélé* (1743), *Hercules* (1744) ou plus arcadienne comme l'*Allegro, il penseroso ed il moderato* (Ode Pastorale, 1740), Haendel impose un discours qui appelle facilement la mise en scène, sans en être l'objet à l'époque.

La dernière partie de la vie d'Haendel, après la fin des aventures de l'opéra italien, se cristallise sur les valeurs musicales fortes de ses oratorios qui connaissent la faveur du public, mais également sur une reconnaissance officielle grandissante. La commande par le Roi de la *Music for Royal Fireworks*, célébrant en 1749 la Paix d'Aix La Chapelle, est un succès public et politique retentissant. Travailleur acharné, toujours à la direction musicale de ses œuvres tout en ne cessant de composer, Haendel est l'objet de plusieurs attaques cérébrales qui attirent sur lui la compassion du public, puis perd la vue en 1753, ce qui l'empêche de composer. Les reprises de ses œuvres rassemblent un nombre considérable de public et sa dernière apparition lors d'un concert du *Messie* début avril 1759, lui fait sentir l'affection du public. Décédé le Samedi Saint 1759, à soixante-quatorze ans à l'issue de cinquante-six années de carrière, c'est une foule de trois mille personnes qui accompagne ses funérailles à l'Abbaye de Westminster, où sa tombe est celle d'un Anglais dont s'honore la nation.

Véritable nature d'ours, doté d'un appétit gargantuesque et d'un caractère impétueux, Haendel a un exceptionnel talent pour produire rapidement et quasi d'un seul jet, une musique qui cherche tour à tour l'effet ou la séduction et

atteint magnifiquement ces deux buts. Loin des recherches théoriques de Bach, ses compositions sont à consommer et admirer de suite et les pièces de clavecin ou de musique de chambre qu'il publie cherchent la variété et le divertissement, mais n'aspirent pas à une perfection. Ses concertos, à l'inverse de ceux de Corelli (le modèle de l'époque), ne sont pas, à l'origine, conçus comme des œuvres autonomes, mais créés pragmatiquement pour les ouvertures et les entractes de ses opéras, comme les six *concerti grossi* de l'opus 3 (1734) et les douze de l'opus 6 (1739), et ses seize *concerti* pour orgue, permettant au compositeur de briller en solo. Les deux publications de *Suites pour le clavecin* (1720 puis 1733), les Sonates en trio et celles pour flûte, sont emplies de pépites destinées à réjouir l'amateur.

L'évidence de ses œuvres recèle les véritables «sucs» haendéliens : la richesse de l'harmonie et l'intense poésie se mêlent à un lyrisme chaleureux et à la finesse

d'une trame polyphonique, dans une écriture rythmée dont le sens du drame est inné. Haendel aime dépeindre en musique et il illustre merveilleusement les affects baroques en les sublimant.

Les œuvres de Haendel, principalement ses *oratorios* *Le Messie* et *Israël In Egypt*, ne cessent pas d'être jouées durant trois siècles et sont au cœur de la pratique chorale britannique. La redécouverte de sa quarantaine d'opéras italiens au XX<sup>e</sup> siècle donne un portrait plus complet de cet ogre musical, qui touche à tous les styles, faisant une éblouissante synthèse des beautés sensuelles de l'Italie, des structures contrapuntiques héritées de sa formation allemande, du style français dont les ouvertures lullistes ornent ses œuvres dramatiques, enfin de l'acquis britannique transmis par le style de Purcell. Un véritable européen qui réussit à créer un style national anglais et dont le langage nous paraît universel.

Laurent Brunner

## Georg Friedrich Haendel (1685-1759)

Georg Friedrich Handel epitomises the height of the baroque alongside Bach, Vivaldi and Rameau and it is not unreasonable to consider that the era of European baroque music ends with the completion of Handel's works. Born and educated in Saxony, he firstly settled in Hamburg before going on an initiatory voyage to Italy for three years, returning briefly to Hanover before establishing himself in England in 1710. He produced in his work a remarkable synthesis of the musical traditions of Germany, Italy, France and England.

Born into a middle-class Lutheran family, Handel did not come from a musical tradition: his father Georg, was an important personality in Halle, well-off but austere and who managed to have himself appointed official physician to the Electors of Brandenburg. Very early on, Handel manifested a remarkable flair for music, but his father was against this, wanting his son to become a lawyer, forbidding him even to touch an instrument. Pig-headed, the boy managed to hide a clavichord in the attic in order to play it in secret.

During a visit to the Duke of Saxe-Weissenfels, the young Georg Friedrich impressed him by playing the organ of the ducal chapel, and the Duke advised his father to no longer go against his son's talent. Handel was therefore to receive tuition from the organist Zachow, fixing his career by learning harpsichord, violin, oboe, harmony and counterpoint. His first compositions date from the age of eleven, the following year he was spotted by the Brandenburg Court in Berlin, and then in 1702 appointed organist at the Calvinist Cathedral in Halle. However as early as 1703 he left in order to settle in Hamburg attracted by the splendours of the Gänsemarkt Opera, the first private opera in Germany, managed by Reinhardt Keiser. Engaged as a violinist then as a harpsichordist, he struck up a friendship with Johann Matheson, with whom he explored the great Hanseatic city and its international networks. But rapidly a rivalry became apparent when Handel had his first opera, *Almira*, put on in 1705, which was a huge success. The same year, *Nero* did not leave an impression, but Handel felt his wings growing: he left Hamburg to go to Florence upon the encouragement of the future Grand Duke of Tuscany. He therefore arrived in the autumn of 1706 in Italy for a three year stay which was decisive for his future.

Italy was an Eldorado for the arts and for music in particular. As soon as he arrived in Florence he got down to work on an opera commission for Ferdinand de Medici: *Rodrigo* was first performed in November 1707. But Handel was already in Rome. Having arrived as early as January and immediately spotted during an organ recital at Saint John Lateran. Very quickly his talents were in demand, the cardinals Pamphili, Ottoboni and Colonna ordered commissions from him, whereas as the

privileged guest of prince Francesco-Maria Ruspoli, he was also invited into his rustic residence of Vignanello. He joined the artistic circle of the Arcadian Academy alongside Corelli, Scarlatti, Caldara, Steffani... A friendly joust at the harpsichord found him opposing Domenico Scarlatti and his first *oratorio* came into being in May: *Il Trionfo del Tempo e del Disinganno*, which was a veritable triumph, accompanied by those of *Dixit Dominus* and then *La Resurrezione* performed in 1708 in the Palazzo Ruspoli with a very large orchestra and conducted by Corelli. Handel also composed more than 150 secular cantatas for all the Roman private festivities where the genius of this Lutheran was idolised at the very heart of Catholicism...

Then it was to Naples that he was warmly invited, firstly performing there *Aci, Galatea e Polifemo* in 1708 before setting off for Venice where he had his first performance in December 1709 of *Agrippina*, his first fully completed opera, which had a huge success with twenty-seven performances. In just about three years, the Saxon organist trained in the Northern German tradition and not really open to the world through his Hamburg works, nonetheless found a way of guiding the modern Italian style and to create from it a musical language confoundingly natural: the lethargy and harshness of Italian melodies, their fleshy colours, their diabolical rhythms, found in Handel's strict and efficient structuring a magnificent expression, which even the Italians admired!

Handel celebrated his twenty-fifth birthday with a considerable success, with the support of numerous personalities: notably the Prince-Elector of Hanover, for whom he became Kapellmeister

as soon as he returned to Germany in 1710. But this post, obtained thanks to a recommendation by Steffani was for Handel merely a stepping-stone: he had barely arrived when he set off on leave for London, the most highly populated capital city in Europe.

Pre-empted by his Italian reputation, he was enthusiastically received, presented to the royal family and specifically to the queen Anne, and to London's musical world. His encounter with the impresario Aaron Hill resulted a few months later in the birth of *Rinaldo*, the first Italian opera composed specifically for the London stage: the dazzling success of its fifteen performances in the spring of 1711 assured Handel the conquest of London. Once back in Hanover, his only dream was to set off again in the direction of the Thames... he obtained more leave in 1712 which was to see him definitively leave the city.

London welcomed back Handel into the households of several sponsors enabling him thus to compose in the best of conditions. *Teseo* in 1713 restored him to his top-ranking position and as early as July it was he who conducted a performance of his own *Te Deum* and *Jubilate* for the Peace of Utrecht in Saint Paul's Cathedral, thus practically becoming the official composer of the English court. The death of queen Anne was to see the arrival of her cousin to the throne, the Elector of Hanover, who had been abandoned by Handel but who did not hold it against him. After *Amadigi* in 1715, Handel worked essentially to secure his rank. In 1717 he composed for a nocturnal navigation organised for George I on the Thames, his celebrated *Water Music*, and then entered into the service of the Duke of Chandos, producing numerous religious works, his

first London composed *concerti grossi* and above all the masque, *Acis and Galatea* and his *oratorio Esther*, all of which were in English. It is in 1719 that Handel took a major turn in his career by creating the Royal Academy of Music, an Italian opera house, financed by subscription, of which he became the Musical Director, so that during a period of a decade the London operatic scene was to flourish. Attracting to London the best singers (Italian) from the continent, notably the castrato Senesino, Handel opened his first season in 1720 with his *Radimisto*, and then *Floridante*, but the success achieved by several of Bononcini's operas also meant in reality that he had become a rival. His reaction was to produce *Ottone* and *Flavio* in 1722, with which Handel took back control of the situation, notably thanks to the arrival of the diva Francesca Cuzzoni, but the composer Ariosti was to put him in peril yet again... He was able however to rise to the challenge by producing three chef-d'œuvres : *Giulio Cesar*, and *Tamerlano* in 1724 and *Rodelinda* in 1725. *Scipione* then *Alessandro* were to follow in 1726, and then in 1727 *Admeto* and *Ricardo Primo*, and finally in 1728, *Strooe* and *Tolomeo*. Despite the undeniable qualities of these works, the rivalry between divas and composers got so out of hand that the Royal Academy of Music disappeared in 1728. Handel's particularly difficult personality was in all probability part of the problem: as authoritarian as he was disciplined, as obstinate as he was cruel and biting, he obtained high level performances, but lost his temper with a great many of his performers, themselves very capricious and over-sensitive! Handel's audience recognised a musical genius who removed all boredom from his works, unlike a good deal of those of his rivals...

Handel who had just been made a British citizen, was put in charge of the music for the coronation of the new king, George II in 1727: the splendour of this ceremony resounds right up until this day through the famous *Coronation anthems*, antiphonal songs for the coronation with sumptuous choral writing, combining monumentality and majesty like never before. *Zadok the Priest* is indeed still performed since that time for British coronations.

As early as 1730, after a trip on the continent in order to engage new singers, Handel inaugurated his second Academy, and opera started off again even stronger, beginning with *Lotario*, then *Partenope* and finally *Poro* which was the first success. In 1732, *Ezio* and *Sosarme* had full houses. However, a "new" genre had made an appearance: Handel revived his oratorio *Esther* which was a great success, and then the pastoral *Acis Galatea e Polifemo*; these works from his youth gave him a new lease of life and opened up a path towards his "second career". In the same vein came *Deborah*, then *Athalia*, whereas *Orlando* (a true Italian opera seria, but filled with magical scenes) is the chef-d'œuvre of 1733. Alas, clouds were gathering: The Opera of the Nobility was created as a rival to Handel, with Nicolo Porpora at its head, putting Handel into the position of that of a contortionist, and it is thus that the third version of the Royal Academy came into being, soon to be installed at Covent Garden. After the lukewarm success of *Arianna in Creta* and then of *Il Parnasso in Festa*, was to come *Ariodante* in 1734 followed by *Alcina* in 1735 which was a huge success. In 1737, *Arminio* and *Giustino* contained some wonderful music and in 1738 *Faramondo* was absolutely brilliant and *Serse* a chef-d'œuvre. But the situation was so extremely tense concerning competition

in the realm of Italian opera that Handel played more and more often his trump card, the *oratorio*: the ode *Alexander's Feast*, in 1736 sung in English by English singers had an incredible success! After this the chef d'œuvres *Saul*, *Israel in Egypt*, which eclipsed Handel's last Italian opera: *Deidamia*, which marks the end of the Academy and that of Italian opera in London, the rival the Opera of the Nobility having also disappeared...

The Handelian oratorio perfectly suited the British public. Based on biblical subjects and sung in English, it alternates magnificent "symphonies", admirable choruses and *arias* and duets in which Handel knew how to show off his talent. Based on strict moral values, on his musical valour and a strong patriotic sentiment, he knew how to move British sensibilities, loyal to the Hanover dynasty and opposed to the Stuarts. But over and above that, he was promoting a "national" style which had been lost since Purcell... He found a path to English hearts (a success which has not diminished for three centuries) whilst being performed in a theatre, without the necessity to provide either sets or machinery and without having to go and fetch divas or castrati, who are costly and rivalrous. Two decades of mythical works for which Handel is clearly without any serious rival: as early as 1742 *Messiah* imposes an ideal balance between the action, a great choral fresco, piety and grandiloquence. The great dramatic works such as *Samson* (1743), *Belshazzar* (1745), *Judas Maccabeus* (1747) win over the public with its quasioperatic vein, followed by *Joshua* (1748), the colossal *Solomon* (1749), the highly dramatic *Theodora* (1750) and finally *Jephtha*, the ultimate chef-d'œuvres of 1752. In a more antique vein *Semele* (1743), *Hercules* (1744), or more Arcadian such as *l'Allegro il penseroso ed il moderato*

(pastoral ode 1740), in which Handel imposes a discourse which easily calls to mind a staging without that being the objective at the time.

The latter part of Handel's life, after his adventures with Italian opera, crystallises around the strong musical values of his oratorios which were highly popular with audiences, but also on a growing official recognition. The commission from the king for the *Music for Royal Fireworks*, which celebrated in 1749 the peace of Aix-La-Chapelle, was a considerable public and political success.

A tireless worker, always conducting his works whilst never ceasing to compose, Handel was the victim of several strokes which brought an enormous public reaction of compassion to him, but then he lost his sight in 1753, which prevented him from composing. The revivals of his works brought together a considerable number of people, and his final appearance for a concert of *Messiah* at the beginning of April 1759 allowed him to feel the public's affection. He passed away on Holy Saturday the 14 of April 1759 at the age of seventy-four and at the end of a fifty-six-year long career, a crowd of some three thousand people accompanied him on his final journey to Westminster Abbey, where his tomb is that of an Englishman that the Nation honoured.

Having a bear-like nature, with a gigantic appetite and an impulsive character, Handel had an exceptional talent for rapid production, in almost a single burst of creative energy, a music which seeks in turns an effect or to seduce and magnificently reaches both objectives. Far from the theoretical preoccupations of Bach, his compositions are to be consumed and admired immediately, and the few pieces for harpsichord or

chamber music that he published do not aspire to perfection. His concertos, contrarily to those by Corelli (the model at that time), were not originally conceived to be autonomous works but created pragmatically for the overtures and entr'actes of his operas, such as the six *concerti grossi* opus 3 (1734) and the twelve of the opus 6 (1739), and the sixteen *concerti* for organ enabled the composer to stand out as a soloist... The two publications of *Suites for harpsichord* (1720 then 1733), the trio sonatas and those for flute, are filled with gems intended to please the amateur.

The apparent simplicity of some of these works contains in truth the real Handelian sap: the richness of the harmony and the intense poetry mixed together with a warm lyricism and often with a delicate polyphonic framework, in a rhythmic writing in which the sense of drama is innate. Handel liked to portray in music, and he illustrates marvelously the baroque affects by exalting them.

Handel's works, and principally his oratorios, *Messiah* and *Israel in Egypt* have not ceased to be performed for three centuries, and are at the heart of British choral practice. The rediscovery of his forty-or-so Italian operas in the twentieth century give a more complete portrait of this musical ogre, who tried out every style, creating a dazzling synthesis of the sensual beauties from Italy, the contrapuntal structures inherited from his German training, the French style of which the "Lullyist" overtures adorn all his *oratorios*, and finally his British assets picked up through the style of Purcell. A true European who succeeded in creating an English national style, and of which the language appears universal to us.

Laurent Brunner

## Georg Friedrich Händel (1685-1759)

Georg Friedrich Händel wird am 23. Februar 1685 in Halle an der Saale (Sachsen, Deutschland) geboren und stirbt am 14. April 1759 in Westminster. Er verkörpert neben Bach, Vivaldi und Rameau die Blütezeit des Barock und die Beendigung des Werkes von Händel gilt als Ende der Barockzeit in Europa. Er wird in Sachsen geboren und ausgebildet, lässt sich vor seinem dreijährigen Aufenthalt in Italien, der seinen Geist öffnet, zunächst in Hamburg nieder, geht für kurze Zeit zurück nach Hannover und zieht dann 1710 nach England; sein Werk ist eine meisterhafte Synthese aus den musikalischen Traditionen Deutschlands, Italiens, Frankreichs und Englands.

Händel stammt aus einer bürgerlichen protestantischen Familie ohne nennenswerte musikalische Tradition: sein Vater Georg war in Halle eine wichtige Persönlichkeit, ein finanziell gut gestellter und strenger Bürger, dem es gelang, sich zum offiziellen Arzt der Kurfürsten von Brandenburg ernennen zu lassen. Händel legte sehr früh ein bemerkenswertes musikalisches Talent an den Tag, jedoch ist sein Vater dagegen: er will, dass sein Sohn ein Jurist wird und verbietet ihm, ein Instrument anzufassen. Der Junge gibt nicht auf und es gelingt ihm, ein Clavichord auf dem Speicher zu verstecken und im Geheimen darauf zu spielen.

Bei einem Besuch des Herzogs von Sachsen-Weißenfels beeindruckt der junge Georg Friedrich mit seinem virtuos

Spiel auf der Orgel in der herzoglichen Kapelle, woraufhin der Herzog seinem Vater rät, sich dem Talent seines Sohnes nicht weiter entgegenzusetzen. Händel wird der Schüler des Orgelspielers Zachow, bei dem er das Spiel von Orgel, Cembalo, Geige und Oboe erlernt, Harmonielehre und Kontrapunkt - seine Karriere ist nunmehr auf bestem Wege... Er macht seine ersten Kompositionen mit elf Jahren, im darauf folgenden Jahr wird der Hof von Brandenburg in Berlin auf ihn aufmerksam und 1702 wird er zum Organisten der kalvinistischen Kathedrale von Halle ernannt. Im Jahr 1703 geht er nach Hamburg, angezogen von der Pracht der Oper am Gänsemarkt, der ersten privaten Oper in Deutschland, die von Reinhardt Keiser geleitet wird. Er findet eine Anstellung als Geiger und später als Cembalist und freundet sich mit Johann Mattheson an, mit dem zusammen er die große Hansestadt und ihr internationales Netzwerk entdeckt. Es stellt sich jedoch ziemlich schnell Konkurrenzdenken ein, als die erste Oper von Händel, *Almira* 1705 einen großen Erfolg erzielt. Die im selben Jahr herausgebrachte Oper *Nero* hat keinen Erfolg, aber Händel fühlt sich zu allem fähig: er verlässt Hamburg und geht auf Einladung des Großherzogs der Toskana nach Florenz. Er trifft im Herbst 1706 in Italien ein, wo er drei Jahre verbringt, die für seine Zukunft eine entscheidende Rolle spielen.

Italien ist ein Eldorado der Künste und im Besonderen der Musik. Gleich bei seiner Ankunft in Florenz macht sich

Händel an die Arbeit für eine Oper, die Ferdinando de Medici bei ihm in Auftrag gibt: *Rodrigo* entsteht im November 1707. Aber Händel ist bereits in Rom, wo er im Januar ankommt und sofort bei einem Orgelkonzert in der Erzbasilika San Giovanni in Laterano alle Aufmerksamkeit auf sich zieht. Seine Talente werden sehr schnell geschätzt und die Kardinäle Pamphili, Ottoboni und Colonna geben bei ihm Werke in Auftrag, während er als Ehrengast bei dem Prinzen Francesco Maria Ruspoli weilt, der ihn umgehend in sein Landgut Vignanello einlädt. Er wird sofort in den Künstlerkreis Accademia dell'Arcadia aufgenommen, der auch Corelli, Scarlatti, Caldara, Steffani... angehören. Er steht am Klavier in einem freundschaftlichen Wettstreit mit Domenico Scarlatti und stellt sein erstes *Oratorio* im Mai fertig: *Il Trionfo del Tempo e del Disinganno*, das ein echter Triumph ist, begleitet von *Dixit Dominus* und später *Resurrezion*, das 1708 unter der Leitung von Corelli mit einem umfangreichen Orchester im Palazzo Ruspoli aufgeführt wird. Händel komponiert außerdem mehr als hundertfünfzig weltliche Kantaten für alle Arten von privaten Festen in Rom, wo das Genie aus dem Lande Luthers im Zentrum des Katholizismus mit Bewunderung verehrt wird.

Wenig später wird er in Neapel ausgesprochen herzlich empfangen, wo er 1708 die *Serenade Acis, Galatea e Polifemo* kreiert und anschließend führen ihn seine Wege nach Venedig, wo er im Dezember 1709 *Agrippina*, sein erstes Werk für die Oper, schreibt, das siebenundzwanzig Mal gespielt wird und einen enormen Erfolg davonträgt. In gerade einmal drei Jahren gelingt es dem den Traditionen Norddeutschlands verhafteten sächsischen

Organisten, eine führende Rolle in dem modernen italienischen Stil zu spielen und ihn mit unglaublicher Natürlichkeit zu seiner Sprache zu machen: das Schmachten und die Urgewalt der italienischen Melodien, ihr sinnlicher Klang, ihre wilden Rhythmen finden in der strengen und effektiven Strukturierung von Händel einen prächtigen Ausdruck, die die Italiener selbst zur Bewunderung hinreißt! Georg Friedrich feiert seinen fünfundzwanzigsten Geburtstag mit einem beachtlichen Erfolg und der Unterstützung zahlreicher Persönlichkeiten, darunter der Kurfürsten von Hannover, dessen Kapellmeister er bei seiner Rückkehr nach Deutschland im Jahre 1710 wird. Aber diese Stelle, die er auf Empfehlung von Steffani hin erhält, ist für Händel lediglich ein Sprungbrett: gerade angekommen nimmt er einen „Urlaub“, der ihn nach London, damals die Hauptstadt mit den meisten Einwohnern, führt.

Sein italienischer Ruf eilt ihm voraus und er wird voller Enthusiasmus empfangen, der königlichen Familie und im Besonderen Königin Anna vorgestellt und in die Londoner Musikszene eingeführt. Aus seiner Begegnung mit dem Impresario Aaron Hill geht einige Monate später die Oper *Rinaldo* hervor, die erste italienische Oper, die speziell für eine Londoner Bühne komponiert wurde: Der Erfolg der fünfzehn im Frühjahr 1711 gegebenen Vorstellungen ist durchschlagend und bedeutet für Händel den Durchbruch in London. Zurück in Hannover träumt er davon, wieder an die Themse zurückzugehen und tritt 1712 einen erneuten Urlaub an, aus dem er nie wieder zurückkommt.

In London wird Händel in den Häusern mehrerer Mäzene empfangen, dank deren er seinen Kompositionsarbeiten unter optimalen Bedingungen nachgehen kann. *Teseo* bringt ihn 1713 ins Rampenlicht zurück und im Juli dirigiert er in der Saint Paul's Cathedral das zum Frieden von Utrecht komponierte *Te Deum* und *Jubilate*, was ihn schon fast zu einem offiziellen Komponisten des Englischen Hofes macht. Nach dem Tod von Königin Anne besteigt ihr Cousin, der Kurfürst von Hannover, den Thron, welcher Händel den Umstand, ihn verlassen zu haben, jedoch nicht nachträgt. Nach *Amadigi* im Jahre 1715 ist Händel vor allem mit dem Ausbau seiner Stelle beschäftigt. Er komponiert im Juli 1717 für eine nächtliche Ausfahrt von König Georg I. auf der Themse seine berühmte *Water Music*, begibt sich in den Dienst des Herzogs von Chandos und komponiert zahlreiche religiöse Werke, seine ersten *Concerti grossi* in London, im Besonderen die *Masque Acis and Galatea* und sein *Oratorio Esther* - und das alles auf Englisch.

1719 nimmt die Karriere von Händel eine neue Wendung: er gründet die Royal Academy of Music, eine Musikhochschule für italienische Opern, die über eine Subskription finanziert wird und wird ihr musikalischer Leiter. Dieses Haus sollte ein Jahrzehnt lang eine führende Stellung in der Londoner Opernwelt einnehmen. und die besten (italienischen) Sänger anziehen, darunter den Kastraten Senesino. Händel eröffnet seine erste Saison 1720 mit seinem Werk *Radamisto*, gefolgt von *Floridante* und lässt auch erfolgreich mehrere Opern von Bononcini spielen, der de facto ein Rivale wird. Händel reagiert und komponiert 1722 *Ottone* und *Flavio*, um seine Stellung wieder zu festigen, was ihm unter anderem dank der Ankunft der

Diva Francesca Cuzzoni auch gelingt. Die Ankunft des Komponisten Ariosti bringt ihn jedoch schnell erneut in Gefahr. Seine Reaktion ist der Herausforderung angemessen und er kreiert drei Meisterwerke: 1724 *Giulio Cesare* und *Tamerlano* und 1725 dann *Rodelinda*. 1726 folgen *Scipione* und *Alessandro*, 1727 *Admeto* und *Riccardo Primo* und 1728 schließlich *Siroé* und *Tolomeo*. Trotz der unbestreitbaren Qualität dieser Werke laufen die Rivalitäten zwischen den Diven und Komponisten derart aus dem Ruder, dass die Royal Academy of Music 1728 schließt. Daran ist Händels ausgesprochen schwieriger Charakter zweifellos mit Schuld: er ist autoritär und streng, ebenso eigensinnig wie hart und kalt. Er bekommt qualitativ hochwertige Leistungen, streitet sich jedoch viel und oft mit seinen Künstlern, die selbst ebenfalls launisch und empfindlich sind! Die Zuhörer erkennen das musikalische Genie von Händel, dank dessen seine Werke im Gegensatz zu zahlreichen seiner Konkurrenten nie langweilig sind.

Händel erhält die englische Staatsbürgerschaft und wird 1727 mit der Komposition der Musik zur Krönung des neuen Königs Georg II. beauftragt: Die Pracht dieser Zeremonie ist bis heute in den berühmten *Coronation Anthems* (*Krönungshymnen*) zu verspüren, wundervollen Chorgesängen, die wie nie zuvor Monumentalität und Erhabenheit miteinander vereinbaren. Seitdem wird zu allen Weihen der britischen Krone das Stück *Zadok the Priest* gespielt.

1730 weicht Händel nach einer Reise auf den Kontinent, bei der er neue Sänger engagiert, seine zweite Academy ein und schreibt neue Opern: *Lotario*, *Partenope* und später *Poro*, der ein erster Erfolg

beschieden ist. 1732 folgen *Ezio* und *Sosarme*, die vor ausverkauftem Haus gespielt wird. Es kommt ein „neues“ Genre auf: Händel gibt sein *Oratorio Esther*, das großen Erfolg hat, und seine Pastorale *Aci, Galatea e Polifemo*; diese Jugendwerke verleihen ihm frischen Wind und öffnen ihm den Weg zu seiner „zweiten Karriere“. In diesem Stil schreibt er *Deborah* und *Athalia*, während *Orlando* (eine echte italienische *Opera seria* mit zauberhaften Szenen) das Meisterwerk des Jahres 1733 wird. Da ziehen Gewitterwolken auf: die *Opera of the Nobility* unter der Leitung von Nicolo Porpora wird gegründet und macht Händel ernsthaft Konkurrenz; der Sachse steht im Zugzwang und gründet die dritte Version seiner *Academy*, die sich schnell in *Covent Garden* etabliert. Auf *Arianna in Creta* und *Il Parnasso in Festa*, denen ein eher mäßiger Erfolg beschieden ist, folgen 1734 *Ariodante* und 1735 *Alcina*, die ein wahrer Triumph ist. 1737 komponiert er *Arminio* und *Giustino*, die prächtige Seiten enthalten und 1738 sein besonders gelungenes *Faramondo* und *Sersé*, ein Meisterwerk. Die Konkurrenzsituation im Bereich der italienischen Oper ist jedoch derart gespannt, dass Händel mehr und mehr auf die Karte des *Oratorio* setzt: 1736 feiert er mit der auf Englisch und von englischen Sängern gesungenen Ode *Alexander's Feast* einen unglaublichen Erfolg! Danach kommt das Meisterwerk *Saül und Israel In Egypt*, die mehr Erfolg haben als die letzte italienische Oper von Händel: *Deidamia* bedeutet 1741 das Ende der *Academy* und der italienischen Oper in London; den Konkurrenten *Opera of the Nobility* ereilt das gleiche Schicksal.

Das *Oratorio* von Händel ist für das britische Publikum perfekt geeignet. Es behandelt biblische Themen und wird auf Englisch gesungen und kann

mit prächtigen Symphonien und bewundernswerten Chören, *Arien* und Duos aufwarten, auf denen das Talent von Händel spricht. Er bedient sich starker moralischer Werte, seines musikalischen Talents und intensiven Patriotismus, um die britische Saite zum Schwingen zu bringen, treu dem Prinzip der Dynastie von Hannover gegen die Stuarts; es gelingt ihm jedoch auch, einen „nationalen“ Stil zu schaffen, den es so seit Purcell nicht mehr gab. Das *Oratorio* findet seinen Weg in die Herzen der Briten (und der Erfolg hält seit drei Jahrzehnten an). Es wird in einem Theater aufgeführt und erfordert kein Bühnenbild und keine Maschinerie, keine teuren und schwierigen Diven oder Kastraten. Zwei Jahrzehnte mythischer Werke, für die Händel keinen Rivalen zu fürchten hat, stellen einen Ausnahmekorpus dar: das 1742 entstandene *Der Messias* besticht mit einem idealen Gleichgewicht zwischen Aktion, großem Chor-Fresco, Frömmigkeit und Nachdruck. Einige große Dramen wie *Samson* (1743), *Belshazzar* (1745) und *Judas Maccabeus* (1747) wirken fast schon opernhaft, es folgen *Joshua* (1748), das Kolossalwerk *Solomon* (1749), das äußerst dramatische *Théodora* (1750) und 1752 sein letztes Meisterwerk *Jephta. Semelé* (1743) und *Hercules* (1744) sind im antiken Stil gehalten, die Pastorale-Ode *l'Allegro, il penseroso ed il moderato* aus dem Jahre 1740 eher im arkadischen Stil. Händel beginnt, der Inszenierung Bedeutung beizumessen, was damals nicht selbstverständlich ist.

In seinem letzten Lebensabschnitt, nach Beendigung seiner Abenteuer rund um die italienische Oper, konzentriert sich Händel auf die starken musikalischen Werte seiner *Oratorios*, die beim Publikum großen Erfolg haben, sowie auf eine

wachsende offizielle Anerkennung. Der königliche Auftrag für das Stück *Music for Royal Fireworks*, das 1749 den Aachener Frieden feiert, ist ein enormer öffentlicher und politischer Erfolg. Händel arbeitet wie besessen, er hat die musikalische Leitung seiner Werke inne und komponiert ohne Unterlass; nach mehreren Gehirnschlägen ist ihm das Mitgefühl des Publikums sicher, 1753 erblindet er und kann deshalb nicht mehr komponieren. Die Neuaufführungen seiner Werke ziehen ein zahlreiches Publikum an und bei seinem letzten öffentlichen Auftreten bei einem Konzert des *Messias* Anfang April 1759 lässt ihn das Publikum seine Zuneigung verspüren. Er vercheidet nach einer sechsfünfzig Jahre langen Karriere mit vierundsiebzig Jahren am Karsamstag des Jahres 1759. Zu seiner Beisetzung in der *Westminster Abbey* findet sich eine dreitausend Personen umfassende Menschenmenge ein und sein Grab ist das Grab eines Engländers, auf den die Nation stolz ist.

Händels Charakter war der eines Bären, er hatte einen Riesenappetit und ein ungestümes Wesen, ein unglaubliches Talent, schnell und fast in einem Streich Musik zu komponieren, die Effekt und Verführung zum Ziel hat und dies wunderbar erreicht. Seine Kompositionen sind weit von Bachs theoretischen Recherchen entfernt, sie können sofort gehört und bewundert werden, die von ihm veröffentlichten Stücke für Cembalo und seine Kammermusik sind vielseitig und unterhaltsam, erheben jedoch keinen Anspruch auf Perfektion. Seine *Concerti* sind im Gegensatz zu den Stücken von Corelli, dem Modell der Epoche, ursprünglich nicht als eigenständige Werke konzipiert, sondern ganz pragmatisch für die Eröffnungen und

Pausen seiner Opern, wie zum Beispiel die sechs *Concerti grossi* des Opus 3 (1734) und die zwölf des Opus 6 (1739), sowie die sechzehn *Concerti* für Orgel, mit denen der Komponist als Solist glänzen konnte. Die beiden Veröffentlichungen von *Suiten für Cembalo* (1720 und 1733), die Sonaten im Trio und die Sonaten für Flöte enthalten alle Stellen, die die Liebhaber erfreuen sollen.

Seine Werke tragen alle den „Stempel“ von Händel: reichhaltige Harmonie und intensive Poesie, verbunden mit warmer Lyrik und fein ausgestalteter Polyphonie, ein Rhythmus mit einem ganz natürlichen dramatischen Impetus. Händels Musik hat ein beschreibendes Wesen und illustriert die Affekte des Barocks aufs Wunderbarste.

Die Werke von Händel, im Besonderen seine *Oratorios Der Messias* und *Israel In Egypt*, werden seit drei Jahrhunderten immer wieder gespielt und gehören zum Repertoire der britischen Chöre. Die Wiederentdeckung seiner vierzig italienischen Opern im 20. Jahrhundert rundet das Bild dieses musikalischen Allesfressers, der in allen Stilrichtungen zu Hause war und dem eine atemberaubende Synthese aus den sinnlichen Schönheiten Italiens, den Kontrapunkt-orientierten Strukturen, die er in Deutschland gelernt hatte, dem französischen Stil mit Eröffnungen à la Lully, die seine dramatischen Werke zieren und dem aus dem Stil von Purcell entstandenen britischen Einfluss gelang, weiter ab. Ein echter Europäer, dem die Schaffung eines nationalen englischen Stils zu verdanken ist und dessen Sprache heute absolut universell wirkt.

Laurent Brunner



Haendel - Messiah, Chapelle Royale de Versailles





## Sandrine Piau, soprano

Révélee au public par la musique baroque, Sandrine Piau affiche aujourd'hui un large répertoire et confirme sa place d'exception dans le monde lyrique.

Elle s'illustre dans de nombreux rôles sur les plus grandes scènes internationales: Cléopâtre (*Giulio Cesare*), Morgana (*Alcina*) à l'Opéra de Paris, Dalinda (*Ariodante*) au Festival de Salzbourg, Alcina, Mélisande, Sandrina (*La Finta Giardiniera*), Sœur Constance (*Dialogue des Carmélites*) à La Monnaie, Alcina et Dalinda (*Ariodante*) à Amsterdam, Pamina (*La Flûte enchantée*), Donna Anna (*Don Giovanni*) et Sœur Constance au Théâtre des Champs-Élysées, Despina (*Così fan tutte*) et Tytiana (*A Midsummer Night's Dream*) au Festival d'Aix-en-Provence.

Revealed to the public through baroque music, Sandrine Piau today approaches a wide repertoire and has confirmed her exceptional position in the opera world.

She has distinguished herself in numerous roles on the greatest international stages: Cleopatra (*Giulio Cesare*), Morgana

Sandrine Piau se produit régulièrement en concert et en récital, notamment à New York, Paris, Londres, Tokyo, Munich, Zurich, Salzbourg et récemment à Hambourg pour l'ouverture de l'Elbphilharmonie.

Elle a déjà consacré quatre disques à Haendel et Mozart et deux albums de récitals, *Après un rêve* et *Évocations* témoignant de sa relation privilégiée avec Susan Manoff avec laquelle elle se produit régulièrement (Carnegie Hall, Wigmore Hall, tournée aux USA et au Japon). Son *Desperate Héroïnes*, enregistré avec l'Orchestre du Mozarteum Salzbourg et Ivor Bolton a fait l'unanimité des critiques.

Sandrine Piau a été faite Chevalier de l'Ordre des Arts et Lettres en 2006 et élue *Artiste Lyrique de l'Année* aux Victoires de la Musique 2009.

(*Alcina*) at the Paris Opera, Dalinda (*Ariodante*) at the Salzburg Festival, Alcina, Mélisande, Sandrina (*La Finta Giardiniera*), Sœur Constance (*Dialogue des Carmélites*) at the Monnaie, Alcina et Dalinda (*Ariodante*) in Amsterdam, Pamina (*The Magic Flute*), Donna Anna

(*Don Giovanni*) and Sœur Constance at the Théâtre des Champs-Élysées, Despina (*Così fan tutte*) and Tytiana (*A Midsummer Night's Dream*) at the Festival d'Aix-en-Provence.

Sandrine Piau performs regularly in concert and in recital, notably in New York, Paris, London, Tokyo, Munich, Zurich, Salzburg and recently in Hamburg for the opening of the Elbphilharmonie.

She has already devoted four recordings to Handel and Mozart and two albums of

Sandrine Piau, die sich anfangs in der Barockmusik einen Namen gemacht hatte, verfügt heute über ein breit gefächertes Repertoire, das den außergewöhnlichen Platz bestätigt, den sie in der Welt der Oper einnimmt.

Sie glänzte in zahlreichen Rollen auf den größten internationalen Bühnen: Kleopatra (*Giulio Cesare*), Morgana (*Alcina*) an der Opéra de Paris, Dalinda (*Ariodante*) bei den Salzburger Festspielen, Alcina, Melisande, Sandrina, (*La Finta Giardiniera*), Sœur Constance (*Dialogue des Carmélites*) in La Monnaie, Alcina und Dalinda (*Ariodante*) in Amsterdam, Pamina (*Die Zauberflöte*), Donna Anna (*Don Giovanni*) und Sœur Constance im Théâtre des Champs-Élysées, Despina (*Così fan tutte*) und Tytiana (*A Midsummer Night's Dream*) beim Festival von Aix-en-Provence.

Sandrine Piau gibt regelmäßig Konzerte und Rezitale, unter anderem in New York,

recitals *Après un rêve* and *Évocations* as a testimony to her privileged relationship with Susan Manoff, with whom she regularly performs (Carnegie Hall, Wigmore Hall, tour to the USA and to Japan). Her *Desperate Heroines*, recorded with the Salzburg Mozarteum Orchestra and Ivor Bolton was unanimously positively welcomed by the critics.

Sandrine Piau was made Chevalier de l'Ordre des Arts et Lettres in 2006 and elected Operatic Artist of the Year at the *Victoires de la Musique* in 2009.

Paris, London, Tokio, München, Zürich, Salzburg und vor kurzem in Hamburg zur Eröffnung der Elbphilharmonie.

Sie brachte bereits vier Schallplatten mit Werken von Händel und Mozart sowie die beiden Konzertalben *Après un rêve* und *Évocations* heraus, die ihre besondere Beziehung zu Susan Manoff aufzeigen, mit der zusammen sie regelmäßig auftritt (Carnegie Hall, Wigmore Hall, Tourneen in den USA und Japan). Ihr zusammen mit dem Mozarteumorchester Salzburg und Ivor Bolton eingespieltes Album *Desperate Héroïnes* wurde von der Kritik einstimmig gefeiert.

2006 erhielt Sandrine Piau den Orden Chevalier de l'Ordre des Arts et Lettres (Orden der Künste und der Literatur) und bei der Musikpreisverleihung *Victoires de la Musique* 2009 wurde sie zur *Artiste Lyrique de l'Année* (*Opernsängerin des Jahres*) gewählt.



**Anthea Pichanick,  
mezzo-soprano**

La contralto française Anthea Pichanick fait irruption sur la scène musicale en remportant le Premier Prix du prestigieux Concours International d'Opéra Baroque Antonio Cesti d'Innsbruck en 2015. On découvre alors un grain vocal unique, un timbre d'une profondeur saisissante et une musicalité alliant raffinement et intensité.

Durant l'été 2016, Anthea Pichanick offre une prestation très remarquée au Festival International d'Opéra Baroque et Romantique de Beaune dans le rôle d'Asteria du *Tamerlano* de Vivaldi, avec l'ensemble Les Accents dirigé par Thibault Noally. Cet événement marque le début d'une collaboration fidèle tant avec le Festival de Beaune qu'avec Les Accents de Thibault Noally.

La saison 2016-2017 la voit cultiver l'éclectisme. En décembre 2016, au Théâtre des Champs-Élysées, elle chante *Le Messie* de Haendel avec Le Concert Spirituel d'Hervé Niquet. On l'entend également dans le rôle de l'une des Servantes d'*Elektra* de Strauss à l'Opéra de Lyon sous la baguette d'Hartmut Haenchen. Les relations privilégiées avec Les Accents se renforcent avec la reprise de *Tamerlano* de

Vivaldi à Dortmund, et un récital Vivaldi au Théâtre Grévin à Paris en juin 2017. Peu après, elle assume brillamment le rôle-titre de *Mitridate* de Scarlatti de nouveau au Festival de Beaune.

La saison 2017-2018 est tout aussi intense: *Requiem* de Mozart à La Seine Musicale de Boulogne-Billancourt avec Les Musiciens du Louvre dirigés par Marc Minkowski, *Israël en Égypte* de Haendel avec Les Cris de Paris et Les Siècles au Festival Cervantino au Mexique, *Le Messie* avec l'Orchestre symphonique des Baléares dirigé par Pablo Mielgo, un récital Vivaldi avec Le Concert Spirituel à l'Oratoire du Louvre. Elle participe également à la soirée de gala à la Salle Gaveau aux côtés d'Emöke Baráth, Chantal Santon-Jeffery, Philippe Jaroussky, Emiliano Gonzalez Toro et La Chimera.

Elle fait ses débuts à l'Opéra de Nancy avec une prise de rôle, Zulma de *L'Italiane à Alger* de Rossini sous la direction de Giuseppe Grazioli. Elle reprend ce rôle au Festival de Beaune, cette fois avec l'Ensemble Matheus et Jean-Christophe Spinosi. À Beaune également, elle chante le rôle de Fernando dans *Rodrigo* de Haendel avec Les Accents.

The French contralto Anthea Pichanick brilliantly appeared on the music scene by winning First Prize at the prestigious Antonio Cesti International Baroque Opera Competition in Innsbruck in 2015. Music lovers discovered a unique color of voice, a timbre of striking depth and a musicality that combines refinement and intensity.

During the summer 2016, Anthea Pichanick gave a highly acclaimed performance at the Festival International d'Opéra Baroque et Romantique de Beaune as Asteria in *Tamerlan* by Vivaldi, with the ensemble Les Accents conducted by violinist Thibault Noally. This event marks the beginning of a regular collaboration with the Festival de Beaune as well as Les Accents and Thibault Noally.

Her 2016-2017 season is characterized by eclecticism. In December 2016, at the Théâtre des Champs-Élysées, she sings Handel's *The Messiah* with Le Concert Spirituel conducted by Hervé Niquet. A few months later, she impersonates one of Strauss' *Elektra* Handmaids at the Lyon Opera House under the baton of Hartmut Haenchen. The special relationship with Les Accents strengthens with the revival of *Tamerlano* de Vivaldi in Dortmund,

Germany, a Vivaldi recital at the Théâtre Grévin in Paris in June 2017. Shortly afterwards, she brilliantly assumed the title role of Alessandro Scarlatti's *Mitridate* once again at the Beaune Festival.

The 2017-2018 season is just as intense: Mozart's *Requiem* at La Seine Musicale de Boulogne-Billancourt with Les Musiciens du Louvre conducted by Marc Minkowski, Handel's *Israel in Egypt* with Les Cris de Paris and Les Siècles at the Festival Cervantino in Mexico ; *The Messiah* with the Symphony Orchestra of the Balearic Islands conducted by Pablo Mielgo; a Vivaldi recital with Le Concert Spirituel at the Oratoire du Louvre. She also participates in the gala evening at the Salle Gaveau with Emöke Baráth, Chantal Santon Jeffery, Philippe Jaroussky, Emiliano Gonzalez Toro and La Chimera.

She made her debut at the Opéra de Nancy with the role of Zulma in Rossini's *L'Italiana in Algeri* under the direction of Giuseppe Grazioli. She took over this role at the Beaune Festival this time with the Ensemble Matheus and Jean-Christophe Spinosi. In Beaune, she also sang the role of Fernando in Handel's *Rodrigo* with in Les Accents.

Dir erste Schritt der französischen Altistin Anthea Pichanick auf der Musikszene war ihr Sieg bei dem prestigeträchtigen Internationalen Gesangswettbewerb für Barockoper Antonio Cesti in Innsbruck, bei dem sie 2015 den ersten Preis gewann. Damals konnte das Publikum erstmals ihr einzigartiges, beeindruckend volles Timbre und ihre von Raffinesse und Intensität geprägte Musikalität entdecken.

Im Sommer 2016 hatte Anthea Pichanick in der Rolle der Asteria in der Komposition *Tamerlano* von Vivaldi, die unter der Leitung von Thibault Noally mit dem Ensemble Les Accents gespielt wurde, einen vielbeachteten Auftritt beim Festival International d'Opéra Baroque et Romantique von Beaune. Diese Veranstaltung bildete den Anfangspunkt einer langfristigen Zusammenarbeit mit dem Festival de Beaune und dem Ensemble Les Accents von Thibault Noally.

In der Saison 2016-2017 stellte sie ihre Vielseitigkeit unter Beweis. Im Dezember 2016 sang sie im Théâtre des Champs-Élysées mit Le Concert Spirituel von Hervé Niquet das Oratorium *Messiah* von Händel. Überdies war sie in der Opéra de Lyon in der unter der Leitung von Hartmut Haenchen gespielten Oper *Elektra* von Strauss in der Rolle einer der Dienerinnen zu hören. Sie baute ihre privilegierten Beziehungen zu Les Accents mit einer Aufführung von *Tamerlano* von

Vivaldi in Dortmund und einem Vivaldi-Rezital im Théâtre Grévin in Paris im Juni 2017 weiter aus. Kurz danach glänzte sie erneut beim Festival de Beaune mit einer brillanten Darstellung der Titelrolle in *Mitridate* von Scarlatti.

Und auch die Saison 2017-2018 war ausgesprochen intensiv: Das *Requiem* von Mozart bei La Seine Musicale in Boulogne-Billancourt mit Les Musiciens du Louvre unter der Leitung von Marc Minkowski, *Israel in Ägypten* von Händel mit Les Cris de Paris und Les Siècles beim Festival Cervantino in Mexiko, *Messiah* mit dem Sinfonieorchester der Balearen unter der Leitung von Pablo Mielgo und ein Vivaldi-Rezital mit Le Concert Spirituel in der Kirche Oratoire du Louvre. Außerdem nahm sie zusammen mit Emőke Baráth, Chantal Santon-Jeffery, Philippe Jaroussky, Emiliano Gonzalez Toro und La Chimera an dem Galaabend in dem Konzertsaal Salle Gaveau teil.

In der Opéra de Nancy trat sie erstmals in der Rolle der Zulma in der Oper *Die Italienerin von Algier* von Rossini unter der Leitung von Giuseppe Grazioli auf. Diese Rolle spielte sie dann erneut beim Festival de Beaune, diesmal mit dem Ensemble Matheus und Jean-Christophe Spinosi. In Beaune sang sie ebenfalls die Rolle des Fernando in *Rodrigo* von Händel, das mit dem Ensemble Les Accents gegeben wurde.



Krešimir Špicer,  
ténor

Après des études à Zagreb et Amsterdam, la carrière de Kresimir Spicer démarre au Festival d'Aix-en-Provence en 2000 avec une interprétation très remarquée d'Ulisse dans *Il Ritorno d'Ulisse in Patria* de Monteverdi sous la direction de William Christie. Le succès de cette production l'entraîne dans une tournée internationale. René Jacobs l'invite au Staatsoper de Berlin pour reprendre ce rôle qu'il chante également à Genève sous la baguette d'Attilio Cremonesi et à l'Opéra de Francfort sous celle de Paolo Carignani.

Il se distingue particulièrement dans le répertoire baroque sur les plus grandes scènes: *Orfeo* de Monteverdi à Zagreb (Hervé Niquet), *Alcina* au festival de Beaune, *La Didone* de Cavalli (William Christie), *Il Trionfo del Tempo e del Disinganno* (Marc Minkowski) et *La Grotta di Trofonio* de Salieri à l'opéra de Zurich, *Aeneas* dans *Dido and Aeneas* de Purcell au festival de Baden-Baden, *Telemaco* de Scarlatti à Schwetzingen (Thomas Hengelbrock), *Testo* dans *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda* à Los Angeles.

Il défend par ailleurs au plus haut niveau le répertoire classique et mozartien: Alessandro dans *Il Re pastore* de Mozart

au festival de Salzbourg et à Verbier, *Tito* dans *La Clemenza di Tito* au festival d'Aix-en-Provence (Paul Daniel), le rôle-titre d'*Idomeneo* à Lille (Emmuelle Haïm) et Toronto, le rôle-titre de *Lucio Silla* à la Scala de Milan (Marc Minkowski), *Oreste* dans *Iphigénie en Tauride* de Gluck.

Ses grandes qualités musicales et scéniques lui permettent d'aborder de plus en plus régulièrement des répertoires variés: *Die ägyptische Helena* de Strauss à Salzbourg (Fabio Luisi), *Oedipus rex* et *Le pêcheur* dans *Le Rossignol* de Stravinski à Strasbourg, *Max* dans *Freischütz* à Toronto, *Arturo* dans *Lucia di Lammermoor* à Los Angeles, *Le Maître de Ballet* dans *Manon Lescaut* avec les Berliner Philharmoniker et *Sir Simon Rattle* au festival de Baden-Baden.

On a également pu l'entendre dans *Theodora* (Septimus) dirigé par William Christie à Paris, New York et Amsterdam, *Rodelinda* à l'Opéra de Versailles avec Il Pomo d'Oro, *Ulisse* à Oslo et Innsbruck (Alessandro De Marchi), *Lucio Silla* et *Il Ritorno d'Ulisse in Patria* (Ulisse) à Toronto, *Der Rosenkavalier* (Valzacchi) sous la baguette de Zubin Mehta, *Le Nozze di Figaro* (Basilio et Curzio) avec Franz Welsch Möst, *Bajazet* dans *Tamerlano*

(en alternance avec Plácido Domingo) avec Diego Fasolis, La Chauve-souris (Dr. Blind) et *La Finta giardiniera* (Podestà) à la Scala de Milan, Eumete dans *Il Ritorno d'Ulisse* au Théâtre des Champs-Élysées à Paris et à Dijon.

After studies in Zagreb and Amsterdam, Kresimir Spicer's career began at the Festival d'Aix-en-Provence in 2000 with a remarkable interpretation of Ulisse in *Il Ritorno d'Ulisse in Patria* by Monteverdi conducted by William Christie. The success of this production led him to participate in an international tour. René Jacobs invited him to the Staatsoper in Berlin to sing the role again which he would also sing in Geneva conducted by Attilio Cremonesi and at the Frankfurt Opera, conducted by Paolo Carignani.

He has particularly distinguished himself in the baroque repertoire on the greatest stages: *Orfeo* by Monteverdi in Zagreb (Hervé Niquet), *Alcina* at the Beaune festival, *La Didone* by Cavalli (William Christie), *Il Trionfo del Tempo e del Disinganno* (Marc Minkowski) and *La Grotta di Trofonio* by Salieri at the Zurich Opera, Aeneas in Purcell's *Dido and Aeneas* at the Baden-Baden Festival, Scarlatti's *Telemaco* in Schwetzingen (Thomas Hengelbrock), Testo in *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda* in Los Angeles.

He also champions at the highest level the classical and Mozartian repertoire: Alessandro in *Il Re pastore* by Mozart at the Salzburg Festival and in Verbier, Tito in *La Clemenza di Tito* at the Aix-en-Provence Festival (Paul Daniel), the title role in *Idomeneo* in Lille (Emmanuelle Haïm) and Toronto, the title role in *Lucio Silla* at la Scala de Milan (Marc Minkowski), Oreste in *Iphigénie en Tauride* by Gluck.

En concert, Kresimir Spicer s'est aussi sous la direction de Herbert Blomstedt, de Christian Zacharias, de Yuri Temirkanov de Myung-Whun Chung, de Kent Nagano, de Philippe Herreweghe et de Carlo Rizzi.

His great musical and theatrical qualities enable him more and more to approach varied repertoires: *Die ägyptische Helena* by Richard Strauss in Salzburg (Fabio Luisi), *Oedipus rex* and *The fisherman* in Stravinsky's *Le Rossignol* in Strasburg, Max in *Freischütz* in Toronto, Arturo in *Lucia di Lammermoor* in Los Angeles, The Ballet Master in *Manon Lescaut* with the Berliner Philharmoniker and Sir Simon Rattle at the Baden-Baden Festival.

We have also been able to hear him in *Theodora* (Septimus) conducted by William Christie in Paris, New York and Amsterdam, *Rodelinda* at the Versailles Opera with the *Il Pomo d'Oro*, Ulisse in Oslo and Innsbruck (Alessandro De Marchi), *Lucio Silla* and *Il Ritorno d'Ulisse in Patria* (Ulisse) in Toronto, *Der Rosenkavalier* (Valzacchi) conducted by Zubin Mehta, *Le Nozze di Figaro* (Basilio and Curzio) with Franz Welser Möst, Bajazet in *Tamerlano* (alternating with Plácido Domingo) with Diego Fasolis, Die Fledermaus (Dr. Blind) and *La Finta giardiniera* (Podestà) at la Scala de Milan, Eumete in *Il Ritorno d'Ulisse* at the Théâtre des Champs-Élysées in Paris and in Dijon.

In concert Kresimir Spicer has also performed with Herbert Blomstedt, Christian Zacharias, Yuri Temirkanov, Myung-Whun Chung, Kent Nagano, Philippe Herreweghe and Carlo Rizzi.

Die Karriere von Kresimir Spicer nahm nach seinem Studium in Zagreb und Amsterdam 2000 beim Festival d'Aix-en-Provence ihren Anfang, wo er einen vielbeachteten Auftritt absolvierte, in dem er unter der Leitung von William Christie die Rolle des Ulisse in *Il Ritorno d'Ulisse in Patria* von Monteverdi gab. Aufgrund des Erfolgs dieser Produktion trat er eine internationale Tournee an. René Jacobs lud ihn in die Staatsoper von Berlin ein, wo er diese Rolle erneut interpretierte, die er ebenfalls unter der Leitung von Attilio Cremonesi in Genf und unter der Leitung von Paolo Carignani an der Frankfurter Oper sang.

Besonders im im Barock-Repertoire glänzte er auf den größten Bühnen: *Orfeo* von Monteverdi in Zagreb (Hervé Niquet), *Alcina* beim Festival de Beaune, *La Didone* von Cavalli (William Christie), *Il Trionfo del Tempo e del Disinganno* (Marc Minkowski) und *La Grotta di Trofonio* von Salieri am Zürcher Opernhaus, den Aeneas in *Dido and Aeneas* von Purcell bei den Festspielen Baden-Baden, *Telemaco* von Scarlatti in Schwetzingen (Thomas Hengelbrock), den Testo in *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda* in Los Angeles.

Und auch das klassische Repertoire und das Repertoire von Mozart beherrscht er in höchster Perfektion: Alessandro in *Il Re pastore* von Mozart bei den Salzburger Festspielen und in Verbier, den Tito in *La Clemenza di Tito* Beim Festival d'Aix-en-Provence (Paul Daniel), die Titelrolle von *Idomeneo* in Lille (Emmanuelle Haïm) und Toronto, die Titelrolle von *Lucio Silla* an

der Mailänder Scala (Marc Minkowski), den Orestes in *Iphigenie auf Tauris* von Gluck.

Dank seiner großen musikalischen und schauspielerischen Talente spielte er immer öfter Rollen aus ganz unterschiedlichen Repertoires: *Die ägyptische Helena* von Strauss in Salzburg (Fabio Luisi), Oedipus rex und den Fischer in *Le Rossignol* von Stravinski in Straßburg, den Max im *Freischütz* in Toronto, den Arturo in *Lucia di Lammermoor* in Los Angeles, den Maître de Ballet in *Manon Lescaut* mit den Berliner Philharmonikern und Sir Simon Rattle bei den Festspielen Baden-Baden.

Darüber hinaus war er unter der Leitung von William Christie in Paris, New York und Amsterdam in *Theodora* (Septimus), mit *Il Pomo d'Oro* in *Rodelinda* in der Oper von Versailles, als Ulisse in Oslo und Innsbruck (Alessandro De Marchi), in *Lucio Silla* und *Il Ritorno d'Ulisse in Patria* (Ulisse) in Toronto, in *Der Rosenkavalier* (Valzacchi) unter der Leitung von Zubin Mehta, in *Le Nozze di Figaro* (Basilio und Curzio) mit Franz Welser Möst, als Bajazet in *Tamerlano* (abwechselnd mit Plácido Domingo) mit Diego Fasolis, in *La Chauve-souris* (Dr. Blind) und *La Finta giardiniera* (Podestà) an der Mailänder Scala und als Eumete in *Il Ritorno d'Ulisse* am Théâtre des Champs-Élysées in Paris und in Dijon zu hören.

Kresimir Spicer zeichnete sich außerdem in Konzerten unter der Leitung von Herbert Blomstedt, Christian Zacharias, Yuri Temirkanov, Myung-Whun Chung, Kent Nagano, Philippe Herreweghe und Carlo Rizzi aus.



## Božidar Smiljanić, baryton-basse

Né à Londres, Božidar Smiljanić a fait ses débuts professionnels au Festival de Glyndebourne en 2014, et a depuis chanté avec certaines des plus grandes compagnies britanniques, dont Scottish Opera (Schaunard dans *La Bohème*), Garsington Opera (Haly dans *L'Italiane à Alger*) et Glyndebourne on Tour (Masetto dans *Don Giovanni*). Božidar s'est joint à l'English National Opera, faisant ses débuts sur scène dans le rôle du Marquis dans la nouvelle production de Daniel Kramer de *La Traviata*, et y poursuit cette saison sa collaboration en tant que Schaunard.

Après une impressionnante prestation en finale du Concours Neue Stimmen en 2017, Božidar rejoint l'ensemble de l'Opéra de Francfort pour la saison 2018-2019, où il incarne Garibaldo dans la nouvelle mise en scène de *Rodelinda* de Claus Guth, Elviro (*Xerxes*) sous la direction de Constantinos Carydis, Sprecher (*La Flûte enchantée*), Hunter (*Rusalka*), Zuniga dans la *Carmen* de Barrie Kosky.

Très demandé en concert, Božidar a récemment fait ses débuts avec le Bamberger Symphoniker sous la direction de Jakub Hrůša dans le rôle de Masetto, à Bamberg et à l'Elbphilharmonie de Hambourg, avec le Royal Liverpool Philharmonic

Orchestra dans *La Damnation de Faust* de Berlioz sous la direction de John Nelson, avec l'Orchestre symphonique de la ville de Birmingham dans *Yeomen of the Guard* de Sullivan sous la direction de John Wilson, et avec Ian Page dans le rôle de Don Simone (*La Finta semplice*) pour la réouverture officielle du Queen Elizabeth Hall à Londres.

Avec un répertoire particulièrement étendu, Božidar Smiljanic s'est récemment produit dans *Dream of Gerontius* d'Elgar, la *Messe en ré* de Dvorak, le *Requiem* de Fauré et la *Symphonie n°9* de Beethoven. Alors qu'il était encore étudiant, il a interprété de nombreuses cantates de Bach sous la direction de Masaaki Suzuki en tournée au Royaume-Uni, aux États-Unis et en Allemagne.

Pendant ses études à l'Académie Royale de Musique, Božidar a chanté une grande variété de rôles d'opéra et s'est particulièrement distingué comme Nick Shadow (*The Rake's Progress*). Ses rôles comptent Leporello (*Don Giovanni*), Monterone (*Rigoletto*), Le Roi (*Cendrillon*), le surintendant Budd (*Albert Herring*), Betto (*Gianni Schicchi*), le maire dans *May Night* de Rimsky-Korsakov et Luka dans *The Bear* de Walton.

Born in London, Božidar Smiljanić made his professional debut at the Glyndebourne Festival in 2014, and has since sung with certain of the greatest British companies, of which Scottish Opera (Schaunard in *La Bohème*), Garsington Opera (Haly in *The Italian Girl in Algiers*) and Glyndebourne on Tour (Masetto in *Don Giovanni*). Božidar joined English National Opera, making his stage debut in the role of the Marquis in Daniel Kramer's new production of *La Traviata*, and will continue his collaboration there this season as Schaunard.

After an impressive performance in the finale of the Competition Neue Stimmen in 2017, Božidar joined the troupe of the Frankfurt Opera for the 2018-2019 season, where he portrayed Garibaldo in the new staging of *Rodelinda* by Claus Guth, Elviro (*Xerxes*) conducted by Constantinos Carydis, Sprecher (*The Magic Flute*), Hunter (*Rusalka*), Zuniga in Barrie Kosky's *Carmen*.

Highly sought after in concert, Božidar recently made his debut with the Bamberger Symphoniker conducted by Jakub Hrůša in the role of Masetto, in Bamberg and at the Elbphilharmonie of Hamburg, with the Royal Liverpool Philharmonic Orchestra

in *La Damnation de Faust* by Berlioz conducted by John Nelson, with the City of Birmingham Symphony Orchestra in *Yeomen of the Guard* by Sullivan conducted by John Wilson, and with Ian Page in the role of Don Simone (*La Finta semplice*) for the official reopening of the Queen Elizabeth Hall in London.

With a particularly wide repertoire Božidar Smiljanic recently performed in Elgar's *Dream of Gerontius* Dvořák's Mass in D, Fauré's *Requiem* and Beethoven's 9<sup>th</sup> *Symphony*. Whilst he was still a student, he performed numerous Bach cantatas conducted by Masaaki Suzuki on tour in the United Kingdom, in the United States and in Germany.

During his studies at the Royal Academy of Music, Božidar sang a great variety of operatic roles and particularly distinguished himself as Nick Shadow (*The Rake's Progress*). His roles include Leporello (*Don Giovanni*), Monterone (*Rigoletto*), Le Roi (*Cendrillon*), Superintendent Budd (*Albert Herring*), Betto (*Gianni Schicchi*), the Mayor in *May Night* by Rimsky-Korsakov and Luka in *The Bear* by Walton.



Haendel - Messiah, Chapelle Royale de Versailles



Haendel - Messiah, Chapelle Royale de Versailles

Božidar Smiljanić wurde in London geboren und begann seine Karriere 2014 beim Festival von Glyndebourne; seitdem trat er in einigen der bekanntesten britischen Häuser wie der Scottish Opera (den Schounard in *La Bohème*), der Garsington Opera (den Haly in *Die Italienerin von Algier*) und bei Glyndebourne on Tour (den Masetto in *Don Giovanni*) auf. Božidar ging an die English National Opera, wo er sein Bühnendebüt in der neuen Produktion von Daniel Kramer von *La Traviata* in der Rolle des Marquis gab; in dieser Saison spielt er den Schounard in diesem Haus.

Nach einem beeindruckenden Auftritt im Finale des Gesangswettbewerb Neue Stimmen 2017 ging Božidar für die Saison 2018-2019 an die Frankfurter Oper, wo er in der neuen Inszenierung von *Rodelinda* von Claus Guth als Garibaldi, unter der Leitung von Constantinos Carydis als Elviro in *Xerxes*, als der Sprecher in *Die Zauberflöte*, als Hunter in *Rusalka*, und als Zuniga in *Carmen* von Barrie Kosky zu hören war.

Božidar ist bei Konzerten sehr gefragt und spielte vor kurzem erstmals in Bamberg und an der Elbphilharmonie in Hamburg unter der Leitung von Jakub Hrůša mit den Bamberger Symphonikern die Rolle des Masetto, unter der Leitung von John Nelson mit dem Royal Liverpool

Philharmonic Orchestra in *La Damnation de Faust* de Berlioz, unter der Leitung von John Wilson mit dem Sinfonieorchester der Stadt Birmingham in *Yeomen of the Guard* von Sullivan und anlässlich der offiziellen Wiedereröffnung der Queen Elizabeth Hall in London mit Ian Page in der Rolle des Don Simone (*La Finta semplice*).

Dank seines besonders breiten Repertoires war Božidar Smiljanić vor kurzem in *Dream of Gerontius* von Elgar, der *Messe in D* von Dvorak, dem *Requiem* von Fauré und der *Symphonie Nr. 9* von Beethoven zu hören. Schon als Student sang er auf Tourneen im Vereinigten Königreich, den USA und Deutschland unter der Leitung von Masaaki Suzuki zahlreiche Kantaten von Bach.

Während seines Studiums an der Königlichen Musikakademie spielte Božidar eine breite Palette an Opernrollen, wobei er sich besonders in der Rolle des Nick Shadow (*The Rake's Progress*) hervortat. Er trat in den Rollen des Leporello (*Don Giovanni*), des Monterone (*Rigoletto*), des Königs (*Aschenputtel*), des Superintendenten Budd (*Albert Herring*), des Betto (*Gianni Schicchi*), des Bürgermeisters in *May Night* von Rimsky-Korsakov und des Luka in *The Bear* von Walton auf.



## HERVÉ NIQUET

Tout à la fois claveciniste, organiste, pianiste, chanteur, compositeur, chef de chœur et chef d'orchestre, Hervé Niquet est l'une des personnalités musicales les plus inventives de ces dernières années, reconnu notamment comme un spécialiste éminent du répertoire français de l'ère baroque à Claude Debussy.

Il crée Le Concert Spirituel en 1987, avec pour ambition de faire revivre le grand motet français. En trente ans, la formation s'est imposée comme une référence incontournable dans l'interprétation du répertoire baroque, redécouvrant les œuvres connues et inconnues des compositeurs français, anglais ou italiens de cette époque.

Dans le même esprit et postulant qu'il n'y a qu'une musique française sans aucune rupture tout au long des siècles, Hervé Niquet dirige les grands orchestres internationaux avec lesquels il explore les répertoires du XIX<sup>e</sup> siècle et du début du XX<sup>e</sup> siècle. Son esprit pionnier dans la redécouverte des œuvres de cette période l'amène à participer à la création du Palazzetto Bru Zane – Centre de musique romantique française à Venise en 2009 avec lequel il mène à bien de nombreux projets.

Il collabore avec des metteurs en scène aux esthétiques aussi diverses que Mariame Clément, Georges Lavaudant, Gilles et Corinne Benizio (alias Shirley et Dino), Joachim Schloemer, Christoph Marthaler, Romeo Castellucci ou Christian Schiaretti.

Comme directeur musical du Chœur de la Radio flamande et premier chef invité du Brussels Philharmonic, Hervé Niquet

a été très impliqué dans la collection discographique des cantates du Prix de Rome sous l'égide du Palazzetto Bru Zane, ainsi que des opéras inédits. En 2016, l'enregistrement d'*Herculanum* de Félicien David s'est vu attribuer un Echo Klassik Award. En 2019, Hervé Niquet reçoit le Prix d'honneur «*Preis der Deutschen Schallplattenkritik*» pour la qualité et la diversité de ses enregistrements, ainsi qu'un Gramophone Music Award 2019 dans la catégorie Opéra pour son enregistrement de *La Reine de Chypre* d'Halévy.

Sa démarche comprend aussi une grande implication personnelle dans des actions pédagogiques auprès de jeunes musiciens (Académie Baroque Européenne d'Ambronay, Jeune Orchestre de l'Abbaye aux Dames, Schola Cantorum, CNSMD de Lyon, McGill University à Montréal, et le département de musique ancienne du CNSMD de Paris) ou à travers de multiples master-classes et conférences. Transmettre le fruit de son travail sur l'interprétation, les conventions de l'époque et les dernières découvertes musicologiques, mais également sur les réalités et les exigences du métier de musicien, est pour lui essentiel.

À l'Opéra Royal de Versailles, Hervé Niquet a dirigé à plusieurs reprises *King Arthur* de Purcell et a triomphé dans la résurrection de *Richard Cœur de Lion* de Grétry (2019) et *La Flûte Enchantée* (en Français) de Mozart (2020), avant de s'attaquer en juin 2020 à *Platée* de Rameau.

Hervé Niquet est Chevalier de l'Ordre National du Mérite et Commandeur des Arts et des Lettres.

At the same time harpsichordist, organist, pianist, singer, composer, choirmaster and conductor, Hervé Niquet is one of the most inventive musical personalities of recent years, notably recognised as an eminent specialist of the French repertoire from the baroque era to Claude Debussy.

In 1987 he founded Le Concert Spirituel with the ambition of bringing back to life the French Grand Motet. In thirty years, the ensemble has imposed itself as an essential reference in the interpretation of the baroque repertoire, rediscovering known and unknown works by French, English or Italian composers of that epoch.

In the same spirit and asserting that there is only one French music without any separation throughout the centuries, Hervé Niquet conducts great international orchestras with which he explores the repertoires of the XIX<sup>th</sup> century and the beginning of the XX<sup>th</sup> century. His pioneering spirit for the rediscovery of works of this period has led him to participate in the creation of the Palazzetto Bru Zane – Centre for French Romantic Music of Venice in 2009 with whom he is involved in numerous projects.

He collaborates with stage directors having varied aesthetic approaches such as Mariame Clément, Georges Lavaudant, Gilles and Corinne Benizio (alias Shirley et Dino), Joachim Schloemer, Christoph Marthaler, Romeo Castellucci or Christian Schiaretti.

As Musical Director of the Choir of the Flemish Radio and Principal Guest Conductor of the Brussels Philharmonic,

Hervé Niquet has been very much involved in the recording collection of the Prix de Rome cantatas under the aegis of the Palazzetto Bru Zane, as well as unpublished operas. In 2016, the recording of *Herculanum* by Félicien David won the Echo Klassik Award. In 2019, he received the Honorary Prize of the "Preis der Deutschen Schallplattenkritik" for the quality and diversity of his recordings, as well as a Gramophone Music Award in the Opera category for his recording of Halévy's *La Reine de Chypre*.

His approach also includes a great personal involvement in pedagogical projects for young musicians (The European Baroque Academy of Ambronay, the Youth Orchestra of the Abbaye aux Dames, Schola Cantorum, The Lyon Conservatoire, McGill University in Montreal, and the early music department of the Paris Conservatoire) or through multiple masterclasses and conferences. Passing on the fruit of his work on interpretation, the conventions of the epoch and the latest musicological discoveries, but also the realities and demands of the profession of musician is essential for him.

At the Royal Opera of Versailles, Hervé Niquet directed many times Purcell's *King Arthur* and triumphed in his Grétry's *Richard Cœur de Lion* (2019) and Mozart's *Flûte Enchantée* (in French) (2020), before setting to work on Rameau's *Platée*, in June 2020.

Hervé Niquet is a Chevalier de l'Ordre National du Mérite and Commandeur des Arts et des Lettres.

Der Cembalist, Organist, Pianist, Sänger, Komponist, Chorleiter und Dirigent Hervé Niquet ist eine der erfindungsreichsten Persönlichkeiten aus der Musikwelt der letzten Jahre und gilt als ein namhafter Spezialist für das französische Repertoire von der Barockzeit bis Claude Debussy.

Er gründete 1987 das Ensemble Le Concert Spirituel, das den Ehrgeiz hegt, die große französische Motette zu neuem Leben zu erwecken. Das Ensemble etablierte sich in den vergangenen dreißig Jahren als unabdingbare Referenz des Barock-Repertoires und stellte bekannte und unbekannte Werke französischer, englischer und italienischer Komponisten aus dieser Epoche vor.

In ebendiesem Geiste und unter der Prämisse, dass es nur eine französische Musik gibt, die im Laufe der Jahrhunderte keinerlei Bruch aufweist, leitet Hervé Niquet die großen internationalen Orchester, mit denen er die Repertoires des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts erkundet. Dank seines Pioniergeists bei der Neuentdeckung von Werken aus dieser Epoche wurde er 2009 einer der Mitgründer des Zentrums für französische Musik der Romantik Palazzetto Bru Zane in Venedig, mit dem er zahlreiche Projekte durchführte.

Er arbeitet mit Regisseuren aus ganz unterschiedlichen ästhetischen Welten zusammen: Mariame Clément, Georges Lavaudant, Gilles und Corinne Benizio (alias Shirley und Dino), Joachim Schloemer, Christoph Marthaler, Romeo Castellucci und Christian Schiaretti.

Als musikalischer Leiter des Chors des Flämischen Radios und als erster Gastdirigent der Brussels Philharmonic brachte sich Hervé Niquet unter der Schirmherrschaft des Palazzetto Bru Zane stark in die Diskografie der Kantaten des Preises von Rom sowie von unveröffentlichten Opern ein. 2016 wurde die Aufzeichnung des *Herculanum* von Félicien David mit dem Echo Klassik Award ausgezeichnet. 2019 erhielt Hervé Niquet für die Qualität und Vielseitigkeit seiner Einspielungen den Ehrenpreis der Deutschen Schallplattenkritik, sowie für seine CD *La Reine de Chypre* von Halévy den Gramophone Music Award 2019 in der Kategorie Opera.

Sein Ansatz umfasst ebenfalls eine starke persönliche Einbringung in pädagogische Maßnahmen für junge Musiker (Académie Baroque Européenne d'Ambronay, Jeune Orchestre de l'Abbaye aux Dames, Schola Cantorum, CNSMD Lyon, McGill University in Montreal und in Bälde in Zusammenarbeit mit der Abteilung für Alte Musik des CNSMD in Paris) sowie zahlreiche Master-Klassen und Konferenzen. Für ihn ist es einfach wichtig, die Früchte seiner Arbeit über die Interpretation, die Konventionen der Epoche und die jüngsten musikologischen Entdeckungen, aber auch über die Realitäten und die Anforderungen des Musikerberufs weiterzugeben.

Hervé Niquet wurde mit dem Ordre National du Mérite und dem Orden der Künste und der Literatur der Französischen Republik ausgezeichnet.



## LE CONCERT SPIRITUEL

À plus de trente ans, Le Concert Spirituel est aujourd'hui l'un des plus prestigieux ensembles baroques français, invité chaque année au Théâtre des Champs-Élysées, à la Philharmonie de Paris et au Château de Versailles, ainsi que dans les plus grandes salles internationales, comme le Concertgebouw d'Amsterdam, le Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, l'Opéra de Tokyo, le Barbican, le Wigmore Hall ou le Royal Albert Hall de Londres.

À l'origine de projets ambitieux et originaux depuis sa fondation en 1987 par Hervé Niquet, l'ensemble s'est spécialisé dans l'interprétation de la musique sacrée française, se consacrant parallèlement à la redécouverte d'un patrimoine lyrique injustement tombé dans l'oubli (*Andromaque* de Grétry, *Callirhoé* de Destouches, *Proserpine* de Lully, *Sémélé* de Marais, *Carnaval de Venise* de Campra, *Sémiramis* de Catel, *La Toison d'Or* de Vogel, *Les Mystères d'Isis* de Mozart ou

At more than thirty years of age, the Concert Spirituel is today is one of the most prestigious French baroque ensembles, invited every year to the Théâtre des Champs-Élysées, to the Philharmonie de Paris and the Château de Versailles, as well as to the greatest international halls, such as the Royal Concertgebouw of Amsterdam, the Palais des Beaux-Arts Brussels the Tokyo Opera, le Barbican Centre, le Wigmore Hall ou the Royal Albert Hall of London.

*Les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour* de Rameau chez Glossa).

Largement récompensé pour ses productions et enregistrements – Edison Award, Echo Klassik Award, et Grand Prix de l'Académie Charles Cros, Le Concert Spirituel a déjà fait paraître chez Alpha Classics en DVD *Don Quichotte chez la Duchesse* (collection Château de Versailles) et en CD *Gloria* et *Magnificat* de Vivaldi, *Requiem(s)* de Cherubini et *Plantade, Persée* (version 1770) de Lully, *Le Messie* de Haendel et la *Missa Si Deus pro nobis* de Benevolo et l'Opéra des opéras pour ses 30 ans.

*Le Concert Spirituel est subventionné par le Ministère de la Culture (DRAC Île-de-France) et la Ville de Paris. Le Concert Spirituel remercie les mécènes de son fonds de dotation, ainsi que les mécènes individuels de son « Carré des Muses ». Le Concert Spirituel bénéficie du soutien de ses Grands Mécènes : Mécénat Musical Société Générale et la Fondation Bru.*

At the origin of ambitious and original projects since its foundation in 1987 by Hervé Niquet, the ensemble specialised in the performance of French sacred music whilst devoting itself at the same time to the rediscovery of an unjustly neglected operatic heritage (*Andromaque* by Grétry, *Callirhoé* by Destouches, *Proserpine* by Lully, *Sémélé* by Marais, *Carnaval de Venise* by Campra, *Sémiramis* by Catel, *La Toison d'Or* by Vogel, *Les Mystères d'Isis*

by Mozart ou *Les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour* by Rameau on the Glossa label).

Widely recognised for its productions and recordings Edison Award, Echo Klassik Award, and Grand Prix de l'Académie Charles Cros, Le Concert Spirituel has already released with Alpha Classics on *Don Quichotte chez la Duchesse* (the Château de Versailles Collection) and on CD *Gloria* and *Magnificat* by Vivaldi, *Requiem(s)* by Cherubini and *Plantade,*

Nach mehr als dreißigjährigem Bestehen ist das Ensemble Le Concert Spirituel heute eines der prestigeträchtigsten französischen Barock-Ensembles, das jedes Jahr Einladungen in das Théâtre des Champs-Élysées, in die Philharmonie von Paris und nach Schloss Versailles sowie in die großen internationalen Konzertsäle wie den Concertgebouw in Amsterdam, das Palais des Beaux-Arts in Brüssel, die Oper von Tokio, das Barbican, die Wigmore Hall oder die Royal Albert Hall in London erhält.

Das 1987 von Hervé Niquet gegründete Ensemble hatte von Anfang an zahlreiche ehrgeizige und originelle Projekte und spezialisierte sich auf die Interpretation von französischer sakraler Musik; parallel dazu ist es bestrebt, zu Unrecht in Vergessenheit geratene lyrische Stücke wieder ans Tageslicht zu bringen (*Andromaque* von Grétry, *Callirhoé* von Destouches, *Proserpine* von Lully, *Sémélé* von Marais, *Carnaval de Venise* von Campra, *Sémiramis* von Catel, *La Toison d'Or* von Vogel, *Les Mystères d'Isis* von

*Persée* (1770 version) by Lully, *Messiah* by Handel and the *Missa Si Deus pro nobis* by Benevolo and the Opéra des opéras for its 30<sup>th</sup> birthday.

*Le Concert Spirituel is financed by the French Ministry of Culture (DRAC Ile de-France) and the City of Paris. Le Concert Spirituel wishes to thank its sponsors of its endowment fund, as well as the individual sponsors of its « Carré des Muses ». Le Concert Spirituel benefits from the support of its Grands Mécènes : Mécénat Musical Société Générale and the Fondation Bru.*

Mozart und *Les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour* von Rameau bei Glossa).

Le Concert Spirituel wurde für seine Produktionen und Aufnahmen mit zahlreichen Preisen wie dem Edison Award, dem Echo Klassik Award und dem Grand Prix de l'Académie Charles Cros ausgezeichnet und veröffentlichte für Alpha Classics eine DVD mit *Don Quichotte chez la Duchesse* (Collection Château de Versailles) und eine CD mit dem *Gloria* und dem *Magnificat* von Vivaldi, *Requiem(s)* von Cherubini und *Plantade, Persée* (Fassung 1770) von Lully, *Der Messias* von Händel und *Missa Si Deus pro nobis* von Benevolo; kürzlich kam „L'Opéra des opéras“ zum 30-jährigen Bestehen des Ensembles heraus.

*Le Concert Spirituel erhält Subventionen vom Kulturministerium (DRAC Ile de France) und von der Stadt Paris. Le Concert Spirituel spricht seinen Mäzenen des Spendenfonds sowie seinen privaten Mäzenen seines „Carré des Muses“ seinen Dank aus. Le Concert Spirituel kann auf die Unterstützung seiner Großen Mäzene zählen: Mécénat Musical Société Générale und Fondation Bru.*



Chapelle Royale, Versailles

## La Chapelle Royale de Versailles, à la gloire de Dieu et du Roi

En tant que Roi Très Chrétien, Louis XIV eut à cœur d'édifier dans la résidence royale de Versailles, devenue en 1682 le siège officiel du pouvoir, une chapelle particulièrement visible, lieu public de sa dévotion. Il en annonça la réalisation dès 1682 et en entreprit le chantier qui s'étendit jusqu'en 1710. Construite par les soins des architectes Jules Hardouin-Mansart puis Robert de Cotte, l'édifice est une splendide chapelle palatine, où la tribune royale à l'Ouest (de plain-pied avec l'étage noble du grand appartement du Roi) fait face à l'Autel situé à l'Est, surmonté par le Grand Orgue Clicquot-Tribuot, autour duquel se disposaient les musiciens et chanteurs. L'ornementation de la Chapelle fut réalisée par plus de cent sculpteurs, tandis que les somptueuses peintures des voûtes furent confiées à Lafosse, Coppel et Jouvenet. Dernier bâtiment de Versailles inauguré par Louis XIV, la Chapelle Royale accueillait chaque jour la messe du Roi, messe basse accompagnée en musique par les œuvres composées pour Versailles par Lully, Lalande, Campra, Couperin, etc.

Depuis septembre 2009, Château de Versailles Spectacles propose tout au long de sa saison musicale, une programmation à la Chapelle Royale, qui accueille des ensembles et des artistes français et internationaux prestigieux. Cecilia Bartoli, Philippe Jaroussky, Le Concert Spirituel dirigé par Hervé Niquet, Les Arts Florissants dirigés

par William Christie, The Monteverdi Choir dirigé par John Eliot Gardiner, Les Pages et les Chantres du Centre de musique baroque de Versailles dirigés par Olivier Schneebeli, Pygmalion dirigé par Raphaël Pichon, le Poème Harmonique dirigé par Vincent Dumestre, l'Ensemble Correspondances dirigé par Sébastien Daucé, mais aussi Ton Koopman, Paul McCreesh, Diego Fasolis, Paul Van Nevel, Michel Corboz, Harry Christophers, Robert King, François-Xavier Roth, Benjamin Chénier, Gaétan Jarry, Valentin Tournet, donnent à entendre Messes, Motets et *oratorios* qui font à nouveau resplendir la musique sacrée dans le saint des saints de Versailles.

C'est la musique qui donne à Versailles son âme, sa vie, sa respiration. Elle reprend sa place aujourd'hui, grâce à Château de Versailles Spectacles dont la passion fait revivre ce palais somptueux avec ce qui l'a animé pendant plus d'un siècle et nous en révèle l'origine et l'inspiration.

Cette collection d'enregistrements en est le témoignage : emblématiques de la programmation de Château de Versailles Spectacles, parfois surprenants mais toujours exigeants.

Château de Versailles Spectacles  
Catherine Pégard, Présidente  
Laurent Brunner, Directeur  
[www.chateauversailles-spectacles.fr](http://www.chateauversailles-spectacles.fr)

## The Royal Chapel at Versailles, to the glory of God and of the King

As a Very Christian king, Louis XIV took it to heart to build within the royal residence a particularly visible chapel, a public place of devotion. As early as 1682 he announced the construction and the building works lasted until 1710. Built by the architects Jules Hardouin-Mansart and then Robert de Cotte, the structure is a splendid palatine chapel, where the royal gallery to the west (on the same level as the grand royal chambers) facing the altar to the east, surmounted by the great Clicquot-Tribout organ around which stood musicians and singers. The decoration of the chapel was carried out by one hundred sculptors, whereas the sumptuous paintings in the vaulted arches were entrusted to Lafosse and Jouvenet. It was the last building at Versailles to be inaugurated by Louis XIV himself. The Royal Chapel organised the king's mass every day; a low mass accompanied by music composed for Versailles by Lully, Lalande, Campra, Couperin, etc.

Since September 2009, Château de Versailles Spectacles offers a musical program throughout the season in the Royal Chapel, which includes invitations to prestigious French and international artists and ensembles. Cecilia Bartoli, Philippe Jaroussky, Le Concert Spirituel conducted by Hervé Niquet, Les Arts Florissants conducted by William Christie, The Monteverdi Choir, conducted by Sir John Eliot Gardiner,

Les Pages et les Chantres du Centre de musique baroque de Versailles conducted by Olivier Schneebeli, l'Ensemble Pygmalion conducted by Raphaël Pichon, The Poème Harmonique conducted by Vincent Dumestre, the Ensemble Correspondances conducted by Sébastien Daucé but also Ton Koopman, Robert King, Paul McCreesh, Diego Fasolis, Paul van Nevel, Michel Corboz, Harry Christophers, François-Xavier Roth, Benjamin Chénier, Gaétan Jarry, Valentin Tournet, propose masses motets and *oratorios* which once again bring out the resplendent beauty of the sacred music in the holiest of holy places at Versailles.

It is music which gives Versailles its soul, its living breath. This music now takes place every day, thanks to Château de Versailles Spectacles whose passion brings alive this sumptuous palace with that which enlivened it for more than a century and now reveals to us its origins and its inspiration.

This collection of recordings bears witness to this. Emblematic of the Château de Versailles Spectacle's programming, sometimes surprising but always challenging.

Château de Versailles Spectacles  
Catherine Pégard, President  
Laurent Brunner, Director  
[www.chateauversailles-spectacles.fr](http://www.chateauversailles-spectacles.fr)

## Die Schlosskapelle von Versailles zu Ehren Gottes und des Königs

Als dem Christentum verschriebener König lag es Ludwig XIV. sehr am Herzen, in der königlichen Residenz in Versailles, die 1682 zum offiziellen Machtsitz wurde, eine überaus prachtvolle Kapelle als sichtbares Zeichen seiner Frömmigkeit errichten zu lassen. 1682 kündigte der König den Bau an, wobei die Arbeiten bis 1710 andauern sollten. Unter der architektonischen Leitung von Jules Hardouin-Mansart und später Robert De Cotte entstand eine prunkvolle Hofkapelle. Die königliche Empore im Westen (mit direktem Zugang von den königlichen Paradezimmern aus) liegt gegenüber dem Altar. Über diesem befindet sich die imposante Orgel von Clicquot und Tribout, um die herum sich die Musiker und Sänger aufstellten. An der Ornamentik der Schlosskapelle arbeiteten über hundert Bildhauer, während die üppigen Deckenmalereien von Lafosse, Coypel und Jouvenel gestaltet wurden. Die Schlosskapelle war das letzte von Ludwig XIV. eingeweihte Bauwerk in Versailles. Täglich wurde dort die Königliche Messe gelesen und musikalisch mit für Versailles komponierten Stücken von Lully, Lalande, Campra, Couperin und anderen begleitet.

Seit September 2009 richtet Château de Versailles Spectacles in der Schlosskapelle Konzerte mit namenhaften französischen und internationalen Ensembles und Künstlern aus: Cecilia Bartoli, Philippe Jaroussky, Le Concert Spirituel unter der Leitung von Hervé Niquet, Les Arts Florissants unter der Leitung von William

Christie, The Monteverdi Choir unter der Leitung von John Eliot Gardiner, Les Pages et les Chantres des Zentrums für Barocke Musik von Versailles (CMBV) unter der Leitung von Olivier Schneebeli, Pygmalion unter der Leitung von Raphaël Pichon, Le Poème Harmonique unter der Leitung von Vincent Dumestre, das Ensemble Correspondances unter der Leitung von Sébastien Daucé, aber auch Ton Koopman, Paul McCreesh, Diego Fasolis, Paul Van Nevel, Michel Corboz, Harry Christophers, Robert King, François Xavier Roth, Benjamin Chénier, Gaétan Jarry, Valentin Tournet geben Messen, Motetten und Oratorien und lassen die geistliche Musik in der Schlosskapelle zu Versailles wieder im alten Glanz erstrahlen.

Schließlich bildet die Musik die Seele, das Leben und den Atem von Versailles. Heute kann sie dort wieder den ihr gebührenden Platz einnehmen: Dank dem Engagement von Château de Versailles Spectacles findet der prunkvolle Palast zu dem zurück, was ihn über ein Jahrhundert lang beseelt hat, und schenkt uns einen Einblick seine ursprüngliche Inspiration.

Diese Aufnahmensammlung spiegelt das Programm von Château de Versailles Spectacles wider: Oftmals überraschend und stets anspruchsvoll.

Château de Versailles Spectacles  
Catherine Pégard, Präsidentin  
Laurent Brunner, Direktor  
[www.chateauversailles-spectacles.fr](http://www.chateauversailles-spectacles.fr)



Médée de Marc-Antoine Charpentier, Opéra Royal, mai 2017

## SOUTENONS L'OPÉRA ROYAL Support the Royal Opera

Château de Versailles Spectacles, filiale privée du Château de Versailles, a pour mission de perpétuer le foisonnement musical et artistique qui fait rayonner la résidence royale dans le monde entier. Elle produit la saison musicale de l'Opéra Royal, soit près d'une centaine de représentations par an à l'Opéra Royal et à la Chapelle Royale, des concerts d'exception au Salon d'Hercule et dans la Galerie des Glaces ainsi que les grands spectacles de plein air à l'Orangerie. Elle ne reçoit aucune subvention publique. Ses recettes de billetterie et le soutien de donateurs privés et d'entreprises mécènes lui permettent de construire une saison riche qui réunit plus de 50 000 spectateurs par an.

Château de Versailles Spectacles has for mission to produce the musical season of the Royal Opera which features classical music programs set in the Versailles Palace's Royal Chapel and Opera House, and the Versailles Festival which features outdoor entertainment programs. Château de Versailles Spectacles does not receive any public subsidy. The strong box office revenues and the support of private donors and corporate sponsors allows us to offer the musical and artistic productions that makes Versailles shine throughout the world.



L'ADOR – les Amis de l'Opéra Royal, éligible au mécénat (réduction d'impôts de 66% du don), rassemble les donateurs particuliers. Les Amis apportent un soutien financier nécessaire à des projets artistiques d'excellence, confiés à des artistes de renommée internationale comme à de jeunes artistes talentueux et prometteurs. Les niveaux d'adhésion, à partir de 500€, leur permettent de bénéficier d'avantages et ont un accès privilégié à une extraordinaire saison musicale.

The ADOR – the Friends of the Royal Opera – brings together private donors. In particular, the Friends provide the necessary financial support for excellent artistic projects entrusted to young artists.

Contact : [amisoperaroyal@gmail.com](mailto:amisoperaroyal@gmail.com)  
+33 1 30 83 70 92



Le Cercle des Mécènes de l'Opéra Royal, éligible au mécénat (réduction d'impôts de 60% du don), rassemble les entreprises qui œuvrent au rayonnement de l'Opéra Royal. Les niveaux d'adhésion, à partir de 4000€, donnent accès à de fortes contreparties qui permettent aux entreprises de réaliser des opérations de relations publiques de grande qualité.

The Circle of Patrons of the Royal Opera brings together companies that work to benefit the Royal Opera. Membership levels, starting at €4,000, give access to highly valuable benefits that allow corporations to carry out level public relations operations that include the faculty to entertain customers at Versailles.

Contact : [mecenat@chateauversailles-spectacles.fr](mailto:mecenat@chateauversailles-spectacles.fr)  
+33 1 30 83 76 35



## OPÉRAS | BALLETS | CONCERTS

Retrouvez la programmation et l'actualité de la saison musicale de l'Opéra Royal sur : [www.chateauversailles-spectacles.fr](http://www.chateauversailles-spectacles.fr)

RÉSERVATIONS : +33 (0)1 30 83 78 89

Spectacle filmé en live à la Chapelle Royale du Château de Versailles en décembre 2018.

Traductions anglaises : Christopher Bayton  
Traductions allemandes : ADT International

WAHOO PRODUCTION

Producteur / Producer  
Frédéric Allain

Réalisateur / Film Director  
Julien Condemine

Directrice de production / Production Manager  
Odile Carlotti

Directeur de la photographie /  
Director of photography  
Eric Genillier

Direction artistique de la prise de son /  
Sound artistic manager  
Vincent Mons

Collection Château de Versailles Spectacles  
Château de Versailles Spectacles  
Pavillon des Roulettes, grille du Dragon  
78000 Versailles

Laurent Brunner, directeur  
Graziella Vallée, productrice  
Marion Porez Caruso, coordinatrice de production  
Stéphanie Hokayem, Roxana Boscaino,  
conception graphique

Retrouvez l'actualité de la saison musicale de l'Opéra Royal sur :

[www.chateauversailles-spectacles.fr](http://www.chateauversailles-spectacles.fr)

@chateauversailles.spectacles

@CVSpectacles @OperaRoyal

@chateauversailles

Château de Versailles Spectacles

Visuels :

Couverture : *Le Christ Triomphant de la Mort et du Pêché*,  
Peter Paul Rubens © Domaine Public ; p.16 © Domaine Public ;  
p.30-31, 42, 64 © Conrad Allain ; p.32 © Sandrine Expilly ;  
p.34, p.37 © DR ; p. 40 © Alex-Wilkinson ; p.44 © François Berthier ;  
p.50 © DR ; p.56 © Bruce Zinger ; p.58 © Pascal Le Mée ;  
p.58 Olivier Houeix

Château de  
**VERSAILLES**  
Spectacles





Haendel - Messiah, Chapelle Royale de Versailles



Créé en 2014, le fonds de dotation du Concert Spirituel, sous la présidence de Jean-Jacques Aillagon, permet aux entreprises et particuliers d'accompagner Le Concert Spirituel dans son développement. Les dons collectés assurent le rayonnement de l'ensemble en France et dans le monde, au service du patrimoine musical français, à travers des productions prestigieuses. Outil de soutien indispensable à la redécouverte de chefs-d'œuvre inédits, le fonds de dotation propose à ses mécènes une véritable immersion au cœur de la création, autour d'Hervé Niquet et de son équipe.

Le Concert Spirituel remercie les mécènes de son fonds de dotation, ainsi que les mécènes individuels de son Carré des Muses.

[concertspirituel.com](http://concertspirituel.com)

# VOUS AIMEZ LA MUSIQUE NOUS SOUTENONS CEUX QUI LA FONT

Depuis plus de 30 ans,  
Mécénat Musical Société Générale  
est partenaire de la musique classique.

**C'EST VOUS  
L'AVENIR**  **MECENAT  
MUSICAL**  
SOCIÉTÉ GÉNÉRALE

Société Générale, S.A. au capital de 1 059 665 810 € - 552 120 222 RCS PARIS - Siège social : 29, bd Haussmann, 75009 PARIS. Juillet 2019



## FONDATION BRU

Au service de grandes causes, la Fondation Bru offre aux talents et aux belles initiatives, les moyens d'aller de l'avant, pour changer durablement les choses. Créée à l'initiative du docteur Nicole Bru afin de pérenniser la mémoire des créateurs des Laboratoires UPSA, elle soutient et accompagne dans la durée des projets innovants, bien conçus, portés par une vision à long terme... les rendant parfois tout simplement possibles.

Engagée, profondément humaniste, pionnière, à l'image de la famille de chercheurs entrepreneurs dont elle porte le nom, la Fondation Bru place l'homme au cœur de ses actions et intervient dans des domaines très variés.

Par son mécénat culturel, la Fondation Bru contribue à la sauvegarde de patrimoines, favorise la diffusion des connaissances et l'émergence de nouveaux talents et fait partager des émotions.

Parmi ses engagements en faveur de la musique :

- **Le Concert Spirituel**

Les docteurs Jean et Nicole Bru ont assuré un soutien indéfectible à Hervé Niquet dès 1987. La Fondation Bru a pris le relais, pour contribuer au rayonnement de la musique baroque en Europe et dans le monde.

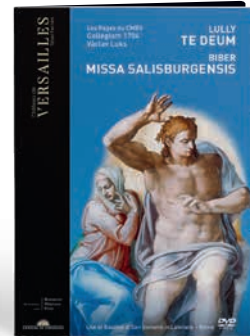
- **Le Palazzetto Bru Zane – Centre de musique romantique française**

Cette fondation œuvre, depuis Venise, à la redécouverte du patrimoine musical français du grand XIX<sup>e</sup> siècle.

*fondation-bru.org*

# LA COLLECTION

## Château de **VERSAILLES** Spectacles







*Haendel - Messiah, Chapelle Royale de Versailles*