



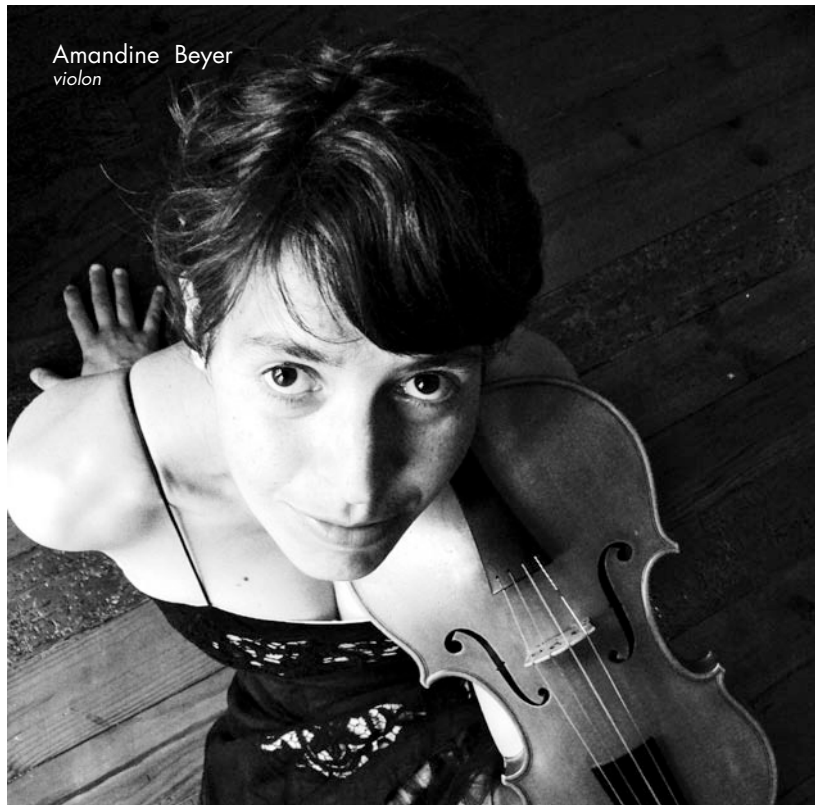
"In Memoriam"

Nous dédions ce disque à Jérôme Cornette qui nous a quitté au printemps 2008.

Sa présence lors de l'enregistrement des pièces pour clavecin de JP. Rameau fut une "épiphanie" pour nous tous.

Sylvie Brély, Franck Jaffrès, Anne Peultier, Blandine Rannou, Jean-Claire Vançon, Anne-Lise Gastaldi...





© photo : B. B. Gli Incogniti

Amandine Beyer
violin

Le connu et “l’incognito” dans les concertos pour violon de Vivaldi.

S’il y a une œuvre qui a été beaucoup enregistrée, c’est sans doute les Quatre Saisons de Vivaldi. Depuis la redécouverte de ce compositeur dans les années 1930, cette partition a été l’emblème de sa production, et a connu de nombreuses versions, dans des esthétiques diverses et variées, parfois opposées.

Vous vous demanderez alors, et à juste titre: pourquoi se lancer dans un nouvel enregistrement? Les raisons sont multiples: tout d’abord, bien que très connues, les Quatre Saisons constituent un chef d’œuvre de la littérature violonistique, et de la musique classique en général. Ce cycle de concerti a été souvent méprisé à cause de son aspect programmatique, interprété comme un indice de faiblesse dans la composition et le discours. Mais c’est justement ce programme qui pousse l’imagination de Vivaldi à créer les concerti les plus originaux de sa production et même de toute la fin du baroque. De par leur structure, aucun des quatre concerti correspondant aux Saisons ne ressemble à un autre concerto du compositeur. Toujours surprenant, toujours imaginatif, Vivaldi pousse la technique du violon et la forme du concerto au-delà de leurs limites habituelles pour arriver à un résultat inédit jusqu’alors.

Et c’est cette originalité qui nous oblige à nous libérer de certaines habitudes interprétatives, et à trouver des solutions techniques et musicales à même d’exprimer le fond de la pensée de Vivaldi, passant bien sûr par le prisme de notre propre imagination et subjectivité. Comment faire (et ce n’est pas une blague!) pour qu’un alto se métamorphose en chien ou pour que deux violons deviennent un duo de mouches agaçantes? Par quel type d’ “arpeggio” un clavecin peut-il évoquer la profondeur tourmentée du sommeil d’un ivrogne? Quel tempo serait le plus à même pour faire sonner les bariolages du violoncelle comme le crépitemment d’un feu au coin d’une cheminée accueillante? Ce sont les réponses à ces quelques questions, fruits de nos expérimentations, et autant d’autres, que vous pourrez entendre dans notre “nouvelle” version de ce chef d’œuvre visionnaire.

Cependant, comme pour n’importe quelle œuvre, et paradoxalement, même pour les Quatre saisons, il faut établir un texte de base, ce qui entraîne un certain nombre de décisions parfois épineuses. Bien que prenant comme référence la version imprimée en 1725 par Le Cène, nous avons consulté une source souvent négligée, “le manuscrit de Manchester”, qui nous offre des variantes très intéressantes, surtout au niveau des articulations, de certaines couleurs chromatiques et harmoniques inhabituelles, apportant un nouvel éclairage à certains passages.

Parallèlement à ces nouveautés dans le texte même, la redécouverte du contexte présidant à l’écriture de cette œuvre nous a paru particulièrement intéressante. La création des Quatre Saisons a eu lieu à Mantoue aux alentours des années 1720, vraisemblablement interprétée par un ensemble des solistes virtuoses. Ceci permettait sûrement de rendre de manière très souple la grande liberté rythmique caractéristique de l’écriture *fantasiosa* de Vivaldi. Légèreté de l’effectif et liberté dans le

phrasé, cela nous semblait là une combinaison parfaite, et nous avons tenté de l'adopter... En miroir aux Quatre Saisons, l'œuvre la plus emblématique du *Prete rosso*, nous avons choisi d'enregistrer trois concerti parmi les moins connus, voire même inédits au disque. C'est le cas du concerto RV 372, une magnifique pièce dédiée à Chiara, une de ses élèves les plus attachantes à la Pietà. Œuvre faite "sur mesure", pour s'adapter à la petite main de la violoniste surdouée, et qui semble aussi être un portrait psychologique de la jeune fille, au caractère vif-argent... Le contraste est saisissant avec l'atmosphère du concerto RV 390. Celui-ci ressemble beaucoup, de par sa structure audacieuse et ses changements de rythme et d'ambiance, aux Quatre Saisons. Mais la tonalité de Si mineur, tragique et tourmentée, nous laisse entrapercevoir une réalité tout autrement dramatique, reflétant peut-être celle des dernières années du compositeur.

Et nous n'avons pas pu résister au plaisir d'enregistrer ("quasi à l'improvviso" !) le RV 578a qui a été récemment redécouvert par le musicologue Olivier Fourès. Son talent nous a permis de travailler sur une partition savamment reconstituée, à partir du puzzle du manuscrit, et nous donne ainsi l'occasion de faire revivre une œuvre qui n'a probablement plus été interprétée depuis bientôt 300 ans. Sept concerti, vingt trois mouvements, autant de fenêtres ouvertes sur le monde immensément riche et voluptueux de Vivaldi...

Amandine Beyer *Gli Incogniti 2008*

La maniera italiana.

« Dans les passages solos je donnais libre cours à ma fantaisie et jouais à la manière italienne, c'est-à-dire dans le style qui m'est le plus naturel. »

Paganini

L'imitation de sons avec la voix, le souffle, le corps ou d'autres *instruments*, est la source même du phénomène musical. Pourtant, avec le temps, cet aspect *originel* a été oublié par la musique occidentale *culte* (musique vocale exceptée) au point que l'on a eu besoin de créer l'appellation de « musique descriptive » ou « à programme » pour toute pièce instrumentale qui fait allusion à une image ou un canevas « extramusical ».

La période d'or de cette « musique descriptive » correspond probablement à celle des violonistes compositeurs nord-italiens du *XVII^e* siècle. Fortement marqués par les traditions populaires, ces derniers

n'hésitent pas à imiter avec leur instrument tout type de faunes, cloches, pétards, instruments de musique et autres bruits plus ou moins définis, et à affubler leurs œuvres de titres suggestifs tels *La bavosa* (Caprioli), ou *Capriccio Stravagante* (Farina) avec force miaulements félins, gloussements de basse-cour ou autres spasmes ; les exemples abondent.

Au-delà de l'aspect anecdotique de ces pièces, la recherche constante d'expérimentation sonore qu'elles sollicitent, contribue fortement à développer la technique violonistique, la fantaisie des interprètes et l'aspect même de l'instrument : apparaissent de nombreux « bricolages », avec du papier, des chevalets sciés, des clochettes, des gants et tissus, différentes façons d'accorder, des cordes « croisées » ou omises, des archets sans crins, des sourdines monstrueuses à actionner avec le menton, ainsi que les violons de Gasparo da Salò, d'Amati et de Stradivari. Logiquement une telle effervescence génère un courant violonistique très important, qui ira jusqu'à Paganini, capable d'imiter le braiement de l'âne sur la quatrième corde pour s'adresser à certains membres de son public.

Une figure qui se distingue particulièrement dans ce courant est celle de Vivaldi. Fidèle à ses prédécesseurs, le *prete rosso* contrefait la cornemuse, le cor, le tambour, l'orgue et tous genres de volatiles pendant ses exhibitions virtuoses, ou transforme violes et violons pour qu'ils sonnent comme des trompettes. Toutefois, ses *Quatre Saisons* peuvent être considérées comme l'emblème de la « musique à programme » : la richesse et la complexité de leur composition et de leur ambition descriptive n'ont aucun précédent.

En effet, les interprètes doivent aborder dans ces quatre concertos une multitude d'images aussi bien concrètes (claquage de dents, vents, reniflements, coucou, danse, chien, frissons, mouches, hoquet, pluie, feu, chutes, etc.) qu'émotionnelles et abstraites (poursuite, anxiété, joie, tristesse, ivresse, combat, plaisir, sommeil, rêve, froidure, chaleur, etc.), sans oublier le thème principal des saisons, c'est-à-dire —évidemment— la parabole de la vie. Il est d'ailleurs remarquable que chaque saison donne une importance centrale au sommeil, l'*ersatz* de la mort. Bref, la lecture, en bon esprit *baroque*, est double, et permet à chaque interprète de confronter l'anecdote à des émotions complexes et personnelles ; les coucous kamikazes vivaldiens auraient probablement terrorisé leurs sages cousins à plumes beethoviens.

Ces pièces se détachent au sein même de l'œuvre de Vivaldi, même parmi ses autres concertos à titres saugrenus, ce qui rend compte d'un contexte de composition particulier. Dans *Les Météores*, Michel Tournier s'étonne d'ailleurs que l'œuvre la plus célèbre du plus célèbre musicien de Venise prenne pour thème les saisons : comment s'intéresser à la nature dans une ville qui ne lui laissait aucune place ? En réalité, les *Saisons* ont été composées à Mantoue entre 1718 et 1720, quand Vivaldi était *Maestro di Cappella di Camera* à la cour, et il est évident que l'atmosphère provinciale et rurale de cette place a

rendu l'urbain virtuose très sensible aux particularités de la nature et de la rusticité. Remarquons également que le dédicataire de la version imprimée des concertos, le Graf von Morzin (qui avait connu Vivaldi à Mantoue), possédait dans son palais à Prague, quatre statues allégoriques des saisons.

Vivaldi s'est certainement chargé de l'interprétation de la partie principale des concertos, mais le petit et excellent orchestre dont il disposait sur place lui a permis de complexifier la mécanique des parties d'ensemble, modifiant le cadre du concerto qu'il avait établi jusque là ; une virtuosité et un rôle orchestral nouveau apparaissent.

Quand Vivaldi publie ces pièces dans *Il Cimento dell'Armonia e dell'Invenzione* en 1725, il leur réserve un rôle très particulier. Si dans ses autres recueils de concertos, il s'attache à diffuser des concepts d'ordre général, *Il Cimento* révèle quant à lui un message plus personnel, pratique : Vivaldi présente ici sa propre manière violonistique, il se rattache à et défend le courant « bruyant », traditionnel et localisé, du siècle précédent. C'est d'ailleurs à cette occasion qu'il diffuse son portrait en perruque, chemise et plume, présentant un peu le recueil comme son école. A ce titre, les *Saisons*, ne doivent pas être considérées comme une exception chez Vivaldi, elles analysent, synthétisent et présentent en réalité ses moyens interprétatifs usuels.

Probablement afin d'être bien compris, et de souligner l'anecdote, il ajoute pour la publication, des « *Sonetti* » paraphrasant chacun des concertos ; sonnets probablement issus de sa plume (le *prete rosso* ne craignait apparemment guère les foudres d'Erato...). Comment mieux expliquer le *flottando* que par un bruissement de feuille, le *marcato* par le hoquet, le *trillo* par un frisson, le *glissando* par un reniflement, la micro-tonalité par l'ivresse ?

Même si certains musiciens académiques, tels Geminiani et Quantz, fustigeront l'école violonistique des « bruits », l'influence des *Saisons* sur l'évolution du jeu violonistique occidental est immense : tous les violonistes de l'Europe « s'escriment » alors à déchiffrer ces pages, « les seules à soutenir la comparaison avec les sonates de Corelli », qui deviennent un passage obligé pour tous les virtuoses, notamment en France, où on les met sur un pied d'égalité avec les *Matinées* de Gaviniès encore au début du XIX^e siècle.

Le fait que les poèmes ont été écrits après la composition des pièces est à relever puisque cela implique que les idées qui avaient aidé à construire les compositions n'avaient d'abord pas été explicitement exprimées. On peut donc penser que Vivaldi a pu avoir recours à des images pour composer d'autres pièces, sans les préciser à l'écrit, puisqu'il jouait lui-même, ou travaillait directement avec ses interprètes.

L'aspect narratif, théâtral, du discours vivaldien apparaît clairement dans de nombreux de ses concertos, comme les RV 372 et 390, deux concertos tardifs datables des cinq dernières années de vie du musicien. Les relations complexes entre solo, accompagnements et ensembles, les contrastes et qualités de timbre, ainsi que le déploiement mélodique et rythmique, notamment sur le plan de l'articulation, du phrasé et de l'accentuation, donnent naissance à un véritable *drame* ; un genre d'histoire *sans parole*, comble de

l'ambiguïté expressive. Tartini disait que « pour bien jouer il fallait bien chanter », Vivaldi ne disait rien du tout, mais on comprend que pour lui, bien jouer c'était bien raconter.

Le concerto RV 372 fut destiné à Chiara, une des meilleures élèves que Vivaldi ait eues à l'*Ospedale della Pietà*. Cette pièce révèle, au-delà d'une mécanique violonistique brillante et précise, un caractère vif, amusé, espiègle, qui fut certainement à la base de l'unique *Allegro molto e spiritoso* (lire « nerveux et avec humour ») que l'on connaisse de Vivaldi. Contrairement à ce concerto *bouffe*, illustration du « quotidien » vénitien, le concerto RV 390, tend plutôt vers quelque sphère « imaginaire ». L'aspect solennel et rigoureux de l'introduction et des ritornellos, contraste avec le remarquable lyrisme des parties solistes. Le mouvement lent, sur son lit de *pizzicato*, est un sommet du genre.

Le concerto RV 578a a été redécouvert seulement quelques jours avant l'enregistrement de ce disque. Il s'agit d'une version primitive du deuxième concerto de l'*Estro Armonico*, qui diffère sur de nombreux points de la source imprimée, se concluant notamment avec un autre finale. Au-delà de l'intérêt musical de cette pièce de jeunesse (c.1705-1710) remarquable pour sa fantaisie, sa personnalité et son écriture, les changements qu'a faits Vivaldi pour sa publication sont significatifs : il complexifie son contrepoint, ajoute une partie d'alto, change le caractère des solos, et annule une danse populaire ; une *amélioration* dans le goût du public qu'il doit conquérir.

Cette version primitive permet en somme de définir l'essence créatrice et – par extension – interprétative du *prete rosso* : le *naturel*.

Olivier Fourés





Alba Roca
violon



Anna Fontana
clavecin

© photos : Franck Jaffrès

Vivaldi's violin concertos: the familiar and the 'incognito'

If there is one work that has been recorded an incalculable number of times, it is undoubtedly Vivaldi's *Four Seasons*. Since the rediscovery of its composer in the 1930s, this score has become the emblem of his output, and has been committed to disc in many different versions representing the most diverse and varied aesthetic approaches, sometimes radically opposed to one another. So, you quite rightly wonder, why bother to make a new recording?

There are many reasons. First of all, despite its celebrity, *The Four Seasons* is a masterpiece of the violin literature and of the classical repertoire in general. This cycle of concertos has often been scorned because of its programmatic aspect, which has been interpreted as a sign of weakness in the composition and its discourse. But it was precisely this programme that stimulated Vivaldi's imagination to create the most original concertos of his oeuvre, and even of the whole late Baroque era. In structural terms, none of the four concertos representing the seasons resembles any other concerto by the composer. Ever surprising, ever imaginative, Vivaldi pushes violin technique and concerto form beyond their customary limits, to obtain a result that was totally unprecedented at the time.

And it is that originality which compels us to free ourselves from certain interpretative habits, and to find technical and musical solutions capable of expressing Vivaldi's ideas to the full, while naturally passing them through the prism of our own imagination and subjectivity. For example (and this is not a joke!): how do you turn a viola into a dog, or two violins into a pair of pestering flies? What type of arpeggio can a harpsichord use to suggest the deep but tormented sleep of a drunkard? What tempo is most apt to make the cello's *bariolages* sound like crackling flames at a welcoming fireside? You can hear our answers to these questions and many others, the fruits of our experiments, in our 'new' version of this visionary masterpiece.

However, as with any other work, and, paradoxically, even for *The Four Seasons*, it is necessary to establish a basic text, a process which entails a certain number of sometimes tricky decisions. Although we took as our reference the version printed by Le Cène in 1725, we consulted an often neglected source, the 'Manchester manuscript', which offers extremely intriguing variants, especially as regards articulation and unusual chromatic and harmonic colours, shedding new light on certain passages.

In parallel with these novelties in the text itself, we found it particularly interesting to rediscover the environment in which the work was written. *The Four Seasons* was premiered in Mantua around 1720, probably by an ensemble of virtuoso soloists. We felt this justified a highly flexible approach to the great rhythmic freedom characteristic of Vivaldi's *fantasiosa* style. Lightweight forces and freedom of phrasing: that seemed the perfect combination to us, and we tried our best to adopt it...

To mirror *The Four Seasons*, the emblematic work of the *prete rosso*, we decided to record three of his least-known concertos, two of them never before issued on disc. Such is the case with the Concerto RV 372, a magnificent piece dedicated to Chiara, one of his most endearing pupils at the Pietà. A work ‘made to measure’ for the little hands of this highly gifted violinist, and which also seems to be a psychological portrait of the young girl’s mercurial character. It contrasts strikingly with the atmosphere of the Concerto RV 390. In its bold structure and its changes of rhythm and atmosphere, this work closely resembles *The Four Seasons*. But the key of B minor, tragic and tormented, gives us a glimpse of a much more dramatic reality, perhaps reflecting the circumstances of the composer’s last years.

And we could not resist the pleasure of recording (*quasi a l'improvviso!*) the Concerto RV 578a, which was recently rediscovered by the musicologist Olivier Fourès. His talents enabled us to work from a score skilfully reconstructed from the puzzle of the manuscript, and thereby gave us the chance to revive a composition which had probably not been performed for well-nigh three hundred years.

Seven concertos, twenty-three movements, all of them windows opening onto the immensely rich and voluptuous world of Vivaldi...

Amandine Beyer *Gli Incogniti* 2008

La maniera italiana

‘In the solo passages I gave free rein to my imagination and played in the Italian manner, that is to say in the style that comes most naturally to me.’

Paganini

The imitation of sounds with the voice, the breath, the body, or other instruments, is the very source of the phenomenon of music. Yet, over time, this *original* aspect was neglected by Western art music (with the exception of vocal repertory), to such an extent that it was necessary to create the term ‘descriptive’ or ‘programme’ music for any instrumental piece that alludes to an ‘extra-musical’ image or scene. The golden age of this ‘descriptive music’ doubtless coincides with the era of the north Italian violinist-composers of the seventeenth century. Strongly influenced by folk traditions, these musicians did not hesitate to imitate on their instruments all manner of beasts, bells, explosions, musical instruments, and other more or less defined sounds, and to give their works evocative titles such as *La bavosa* (Caprioli) or *Capriccio stravagante* (Farina), the latter featuring feline mewings, farmyard cluckings, and other onomatopoeic passages; examples of such pieces abound.

But, beyond the anecdotal side of these works, the constant sonic experimentation that they stimulated also made a substantial contribution to the development of violin technique, to imaginativeness in performance, and to the very appearance of the instrument: numerous makeshift devices appeared, involving paper, sawn bridges, little bells, gloves and fabrics, different ways of tuning, ‘crossed’ or omitted strings, hairless bows, and monstrous mutes to be operated with the chin – as well as the violins of Gasparo da Salò, Amati, and Stradivari.

It was only logical that such effervescence should generate a considerable school of violinistic gimmickry that would continue all the way to Paganini – who was capable of imitating the braying of a donkey on the fourth string in order to address certain members of his audience.

One particularly outstanding figure in this movement was Vivaldi. Faithful to the tradition of his predecessors, the *prete rosso* imitated the bagpipe, the horn, the drum, the organ, and all kinds of feathered creatures during his exhibitions of virtuosity, and transformed viols and violins to make them sound like trumpets. Nevertheless, his *Four Seasons* may be considered as the epitome of ‘programme music’: the richness and complexity of their compositional technique and descriptive ambition are entirely without precedent.

In these four concertos, the performers must tackle a multitude of images, both concrete (chattering teeth, winds, sniffing, a cuckoo, dancing, a dog, shivering, flies, hiccupping, rain, fire, falling over, and so forth) and emotional and abstract (pursuit, anxiety, joy, sadness, drunkenness, fighting, pleasure, sleep, dreams, cold, heat), not forgetting the principal underlying topos of the seasons, namely (of course) the parable of life. In this respect, it is noteworthy that each of the seasons gives a central role to sleep, the ersatz of death. In short, and in keeping with the Baroque spirit, the work admits of a double reading, allowing each interpreter to set off its anecdotal side against complex personal emotions; Vivaldi’s kamikaze cuckoos would probably have terrorised their well-behaved Beethovenian feathered cousins.

These compositions stand apart from the rest of Vivaldi’s output, even among his other concertos with outlandish titles, a fact explained by the specific context in which they were written. In his novel *Les Météores (Gemin)*, Michel Tournier expresses his astonishment that the most famous work of Venice’s most famous musician should take the seasons as its subject: how could one be interested in nature in a city which left no place for the natural world? But in reality, *The Four Seasons* was composed in Mantua between 1718 and 1720, when Vivaldi was *Maestro di Cappella di Camera* at the court there, and it is obvious that the provincial, rural atmosphere of this town made the urban virtuoso acutely aware of the characteristics of nature and rustic life. It should also be pointed out that the dedicatee of the published edition of the concertos, Count Morzin (who had got to know Vivaldi in Mantua), possessed four allegorical statues of the seasons in his palace in Prague.

Vivaldi certainly performed the *principale* part of the concertos himself, but the excellent small ensemble available to him in Mantua allowed him to introduce greater complexity into the workings of the ripieno parts, modifying the concerto design he had established in his compositions up to that time; a new virtuosity and a new role for the orchestra emerge here.

When Vivaldi published these pieces in *Il cimento dell'Armonia e dell'Invenzione* in 1725, he gave them a highly specific role. Whereas, in his other sets of concertos, he endeavoured to disseminate concepts of a general nature, *Il cimento* conveys a more personal, more practical message: Vivaldi presents here his own violinistic style, declaring his allegiance to and championing the 'noisy', traditional, localised violin movement of the previous century. Moreover, it was on this occasion that he had his portrait printed with wig, open shirt and pen, in a sense presenting the collection as his *method*. Seen from this perspective, *The Seasons* must not be regarded as an *exception* in Vivaldi's output; in fact, the work analyses, synthesises, and showcases his customary interpretative resources.

It was doubtless to ensure that he would be properly understood, and to underline the anecdotic side of the publication, that he added *Sonetti* paraphrasing each of the concertos; these sonnets were probably from his own pen (apparently the *prete rosso* did not fear the anathema of the muse Erato.... How better to explain the *flottando* than as the rustle of a leaf, the *marcato* as a hiccup, the *trillo* as a shiver, the *glissando* as a sniff, and microtonality as a drunken stupor?

Even if certain *academic* musicians such as Geminiani and Quantz were to denounce the school of violin 'noises', the influence of *The Four Seasons* on the development of Western violin playing was immense: every violinist in Europe fought his way through these pages, 'the only pieces that can withstand comparison with the sonatas of Corelli', which became a obligatory test-piece for virtuosos, notably in France, where they were placed on the same level as the *Matinées* of Gaviniès as late as the start of the nineteenth century.

The fact that the poems were written after the music was composed is worthy of note, since this implies that the ideas which had aided in the construction of the work had not at first been explicitly expressed. We are therefore justified in surmising that Vivaldi may have had recourse to images to compose other pieces too, but without specifying this in writing, since he played them himself or worked directly with his interpreters.

The narrative, theatrical aspect of Vivaldian discourse appears clearly in many of his concertos, such as RV 372 and 390, two late works which can be dated to the last five years of his life. The complex relations between solo, accompaniments and ensembles, the contrasts and qualities of timbre, and the deployment of melody and rhythm, especially with regard to articulation, phrasing and accentuation, result here in a genuine *drama*: a kind of narrative without words, the height of

expressive ambiguity. Tartini said that 'to play well, one must sing well'; Vivaldi never said anything of the kind, but one understands that for him, to play well was to *tell a story well*.

The Concerto RV 372 was intended for Chiara, one of Vivaldi's finest pupils at the Ospedale della Pietà. This piece shows she must have possessed, in addition to a brilliant and precise violin technique, a lively, amusing, mischievous character, which certainly inspired the only *Allegro molto e spiritoso* (one might gloss this as 'energetic and with humour') we know Vivaldi to have written. Unlike this *concerto buffo*, an illustration of 'everyday life' in Venice, the Concerto RV 390 aspires rather to some sphere of the imagination. The solemn, severe mood of the introduction and the ritornellos contrasts with the remarkable lyricism of the solo sections. The slow movement, on its bed of pizzicatos, is a summit of its genre.

The Concerto RV 578a was rediscovered only a few days before this recording was made. It is an early version of the second concerto of *L'estro armonico*, which diverges from the printed source on numerous points, notably by ending with a completely different finale. Quite apart from the intrinsic musical interest of this youthful piece (c.1705-10), which is remarkable for its imagination, personality, and style, it is also significant for what it tells us about the changes Vivaldi effected before publication: he made the counterpoint more complex, added a viola part, changed the character of the solos, and removed a folk-dance, clearly 'improvements' aimed at the tastes of the public he sought to conquer.

In short, this first version permits us to define the creative and – by extension – interpretative essence of the *prete rosso*: *naturalness*.

Olivier Fourés



Baldomero Barciela
violone



Flavio Losco
violon



© photos : Franck Jaffrès

Les 30 ans du Festival de Sablé et les trentenaires

Le festival de Sablé fête ses 30 ans en 2008. Nous avons décidé d'illustrer cet événement au sein de la collection Zig-Zag Territoires – Sablé avec deux artistes Amandine Beyer et Vaclav Luks, qui ont l'âge du Festival et qui témoignent des bouleversements historiques qu'a connus l'Europe maintenant réconciliée. Le Festival de Sablé y a participé en organisant des échanges entre artistes français et tchèques à Prague et à Sablé. Amandine Beyer et Vaclav Luks sont nés dans les années 1970 des deux côtés du mur, l'une à Aix-en-Provence, l'autre en Tchécoslovaquie où la musique était un poumon essentiel au sein du régime communiste. Cette confrontation en 2008 de deux cultures européennes, celle occidentale d'Amandine Beyer et celle orientale de Vaclav Luks toutes deux approfondies à la Schola Cantorum Basiliensis de Bâle en Suisse est un témoignage passionnant des bienfaits de l'histoire avec un grand H.

Il est intéressant de noter que leurs expériences – conditionnées par des situations politiques spécifiques – restent en tant qu'artiste un chemin intérieur et personnel.

Amandine Beyer est une violoniste issue de la Schola Cantorum de Bâle qui défend une grande ouverture musicale et conçoit la musique baroque non comme spécifique mais comme essentiellement de la musique. Son parcours a toujours été marqué par une soif de connaissance qui l'a poussée à découvrir à chaque fois de nouvelles voies, guidée et influencée par différentes personnalités., « connues ou pas », du monde musical..

En premier lieu son professeur au conservatoire d'Aix-en-Provence « Aurelia Spadaro, un professeur exceptionnel, élève de Zino Francescatti. Même petite, j'avais déjà la sensation de profiter de quelque chose de très spécial. La technique qu'elle m'a enseignée, très souple, toujours à l'écoute du phrasé et de la musique, m'a beaucoup aidée au moment d'envisager l'étude du violon baroque ». Après un passage au CNSM de Paris, son arrivée impromptue à la Schola Cantorum de Bâle lui a permis de découvrir plusieurs nouveaux mondes. Dans la classe de Chiara Banchini, jouer du violon baroque ne se résume pas à monter des cordes en boyau et changer l'archet, « il faut apprendre la rhétorique, le sens des affects, et tenter de les transmettre grâce à tous les moyens techniques propres à l'époque à laquelle la pièce a été composée ». Si on a le goût pour les défis, on peut utiliser la technique historique qui consiste à ne pas tenir son instrument avec le menton: « Après 15 ans d'études, on se retrouve donc en jouant de nouveau comme une débutante. L'apprentissage de cette nouvelle technique est long et difficile, mais une fois que l'on commence à se sentir à l'aise, on découvre que le violon est un nouvel instrument, avec de nouvelles sonorités, avec d'autres possibilités aussi, un peu comme avec les accents... d'une nouvelle langue. Peut-être une langue que cet instrument

(on ne le saura jamais avec exactitude) parlait il y a 300 ans. Pour moi cela valait certainement la peine d'essayer. » Tout au long de ce chemin, elle évoque également « *le bouleversement que me procure l'archet incroyablement musical de Giuliano Carmignola toutes les fois que j'ai l'occasion de l'entendre ou de jouer avec lui, ou encore l'impression de découvrir un Bach très différent de celui que je pourrais jamais imaginer quand je joue avec Pierre Hantai ou bien sous sa direction* » ou son travail avec les collègues de sa génération. « *Je suis également très attirée par des musiques qui ne sont pas du tout "anciennes". Je me souviens du jour de la finale du concours de Turin, au moment de jouer le Largo du concerto "Il Favorito" de Vivaldi, je ne pensais qu'au son et à la liberté de Miles Davis (dont j'écoutais ses disques en boucle à ce moment!), et je crois que cela m'a vraiment inspirée pour mes ornements ce jour-là...* »

Alors que ses aînés exprimaient leur appartenance à un mouvement baroque, la situation aujourd'hui est plus ouverte et diversifiée selon les ensembles musicaux. Il n'y a pas une école de violon baroque mais plusieurs.

« Ce qui relie les musiciens de ma génération, c'est la possession d'une immense richesse commune: le fruit d'un travail qui a déjà été fait par nos professeurs, somme de connaissances dont nous profitons tous à l'heure actuelle. Mais cela engendre le risque de ne plus se poser de questions et d'accepter certaines choses comme des faits accomplis. Pour moi il est très important de chercher encore et toujours, cela permet de progresser et de rester ouvert aux autres. »

Dans ce contexte, Amandine Beyer essaye « *d'avoir une voix propre. Je ne parle pas d'essayer d'être original à tout prix en cherchant à faire ce que personne n'a encore fait. Plutôt essayer de savoir qu'est-ce qu'on veut dire et comment on veut le dire. Et s'il n'y a rien à dire, le silence est parfois très beau.* » De la même façon, elle cherche à développer la personnalité de ses élèves en leur transmettant ce questionnement plutôt que d'imposer sa manière de jouer.

Quand on évoque ses collègues de l'Europe de l'est, elle a eu la chance d'en rencontrer à Bâle, notamment Vaclav Luks et se souvient de leur « *envie débordante de faire de la musique ensemble, le jour et la nuit, quelle que soit la langue, quelle que soit l'origine, quelle que soit la nationalité!* »

Vaclav Luks a vécu sa jeunesse en Tchécoslovaquie socialiste ce qui a conditionné son accès à la musique. Musique baroque et religieuse étaient censurées par le régime et ce qui pouvait être fait de l'autre côté du mur était inaccessible. Les instruments historiques n'étaient pas recensés ni joués, seuls quelques clavecins à pédale et registres venaient d'Allemagne de l'est. Plusieurs personnalités ont néanmoins réussi à introduire Bach ou une autre manière d'interpréter.

Milan Munclinger – ami de Jean-Pierre Rampal – proposait malgré la censure à la télévision un programme sur BACH « *Je me souviens très bien d'avoir couru chaque dimanche de notre jardin à la maison, les mains pleines de terre, pour pouvoir regarder son émission "Les voyages vers J. S. Bach"* ». Milan Venhoda a pu faire connaître la musique vocale renaissance avec son ensemble « Les madrigalistes de Prague ». Pavel Klikar – trompettiste – jouait le jazz des années 20, 30 sur instruments d'époque dans son orchestre « Syncopal Original de Prague » puis fonda Musica Antica Prague dédié à la musique tchèque et italienne du 17^e.

La prestigieuse marque Supraphon assurait un travail d'édition au travers de ses éditions « Musica Antica Bohemica » et enregistrait le répertoire tchèque du XVIII^e essentiellement de la musique pour instruments à vents sans démarche interprétative particulière.

Dans les conservatoires et universités, la curiosité pour les répertoires baroques était très mal vue et perçue comme un genre « underground ». Les priorités pour les étudiants étaient de rentrer à la Philharmonie Tchèque ou au théâtre national, succès dont les professeurs s'enorgueillissaient.

Vaclav Luks fut un brillant musicien, il commençait le piano à 7 ans, puis le cor à 14 ans au Conservatoire de Pilsen où il découvrit le clavecin et occupa rapidement un poste de corniste à l'orchestre du Théâtre National. Cependant pendant tout son apprentissage, il suivait avec fascination les rares concerts de Musica Antica Prague... Grâce à Milan Munclinger, il découvrit les Concertos Brandebourgeois de Bach à 13 ans... Petit à petit, ses recherches discographiques le menèrent aux disques de Musica Antiqua Köln et les Concertos brandebourgeois devenaient « *Mon premier enregistrement sur instruments d'époque, avec cet ensemble qui était devenu pour moi et mes amis l'idole et qui avait pour nous une attraction comparable à celle que les teenagers portent pour les idoles de pop et rock. Nous guettions fiévreusement tous leurs enregistrements sans prêter trop d'attention au répertoire.* »

Parallèlement entre 1980 et 90, la Philharmonie Tchèque ouvrit un cycle de concerts à la musique ancienne, ce qui était une étape innovante. « *Alors j'ai eu l'occasion d'assister aux concerts de "Musica Antiqua Köln", ce qui m'a incité à me diriger vers la musique baroque. Il faut dire que je n'étais pas le seul et qu'à cette époque se formait dans notre pays une forte génération de jeunes étudiants qui sautaient avec enthousiasme dans les découvertes des mystères de la musique baroque. L'interprétation est devenue pour moi la question numéro un, elle m'a conduit aux instruments d'époque. En 1989, la Tchécoslovaquie se trouvait dans la période après la révolution. Révolution à laquelle on a participé vivement en tant qu'étudiant et il se peut, que cette façon inspirante et vive de jouer sur les instruments d'époque signifiait notre propre révolution dans la perception de la musique et la distinction des anciens modèles de l'interprétation trop académiques et figés était aussi notre distinction du temps passé. Peut-être...* Cependant, Vaclav Luks était corniste à l'orchestre du théâtre

de Prague « *N'importe quel regard sortant de ce schéma était interprété comme le dérangement non souhaitable de la concentration et de la menace du cheminement pré-dicté. Je n'étais sûrement pas le seul qui après avoir fait ce parcours et s'être retrouvé à l'Orchestre du Théâtre national de Prague a senti une forte désillusion. La vision de « chauffer » cette même chaise pendant les prochaines 40 ans provoqua chez moi un réveil bien rapide.* »

C'est alors que l'histoire avec un H permit à Vaclav Luks de solliciter une demande d'admission à la Schola Cantorum de Bâle à laquelle il s'est rendu « *en autostop de Prague à travers l'Allemagne. À partir de l'automne 1992 j'ai commencé à étudier là-bas le clavecin, d'abord auprès de Jörg-Andreas Bötticher et puis avec Jesper Christensen.* »

Vaclav Luks est maintenant retourné à Prague, a créé le Collegium 1704 suite à une année de programmation Bach en 2005 où ils donnèrent la Passion selon St Matthieu, selon St Jean, la Messe en si mineur, l'Oratorio de Noël qui restaient des raretés pour les pragoïes.

« *La position des « audacieux » qui, au début des années 90, se consacraient uniquement à la musique ancienne n'était pas facile, d'autant que la scène de la musique ancienne ne s'était pas encore établie et il n'existait aucun système de subvention de l'état. L'accroissement de l'intérêt du public influençait les changements positifs et je pense qu'aujourd'hui nous pouvons être fiers d'avoir notre propre public et nos protecteurs et d'avoir réussi à sortir des bas étages de « l'underground ».* Collegium 1704 est maintenant très présent à Prague et à Dresde avec devant eux l'oeuvre de Jan Dismas Zelenka à approfondir voire éditer, l'opéra *Rinaldo* de Haendel au théâtre de Prague, Luxembourg et en France en 2010...

Propos recueillis par Sylvie Brély pour Zig-Zag Territoires

Les Trente ans du Festival de Sablé vu par Roger Tellart

Au cœur du Bocage, tout est vert, pastoral et frais : un décor d'herbe et de prés, chacun entouré d'une haie vive. Et l'humeur du mélomane se fait buissonnière, à l'écoute du réveil baroque qui s'y joue, au mois d'août, d'une église de village l'autre.

Baroque : d'entrée, le mot est lâché, qui va nous guider, tel un fil d'Ariane, dans cette trop brève évocation d'un anniversaire. Car le projet du concert « hautes époques » n'a pas cessé d'habiter Jean-Bernard Meunier, directeur-fondateur du Festival de Sablé, qui fête en 2008 ses trois décennies d'existence.

Pourtant, tout n'a pas toujours été simple ici, depuis le premier récital du guitariste uruguayen Betho Devezac réinventant Bach en la modeste église de Gastines, en août 1979. Partagé au début entre création contemporaine pour la guitare et remise en question du patrimoine chorégraphique, le

festival a construit non sans tiraillements son identité, au fil de rencontres passionnantes ; surtout dominées par la collaboration avec la regrettée Francine Lancelot, directrice de la compagnie *Ris et Danceries*, et André Francalanci, spécialiste de la danse Renaissance italienne.

De cette collaboration est née l'Académie Internationale de Sablé, pilier de l'entreprise et dispensatrice d'un enseignement qui n'a pas été dépassé depuis. Dans cette effervescence, concours internationaux de composition et d'interprétation et commandes d'oeuvres nouvelles se sont succédés, contribuant à la réussite d'un nouveau type de festival, porté par la musique et la danse à l'ancienne, et qui s'est imposé sur des schémas quasiment ignorés ailleurs. En d'autres termes, il n'est pas question à Sablé de donner du temps au temps comme en Provence et dans le midi méditerranéen, car, au nord de la Loire, la durée des festivals d'été est comptée. D'où cette idée d'un Festival ramassé en 4 ou 5 jours, au rythme de 3 ou 4 concerts par journée. Une formule qui a plu au-delà de toute espérance, attirant un public visiblement séduit par la formule « rallye » qu'elle implique (ce qui sous-entend des structures très souples et un service remarquablement opérationnel sur le terrain).

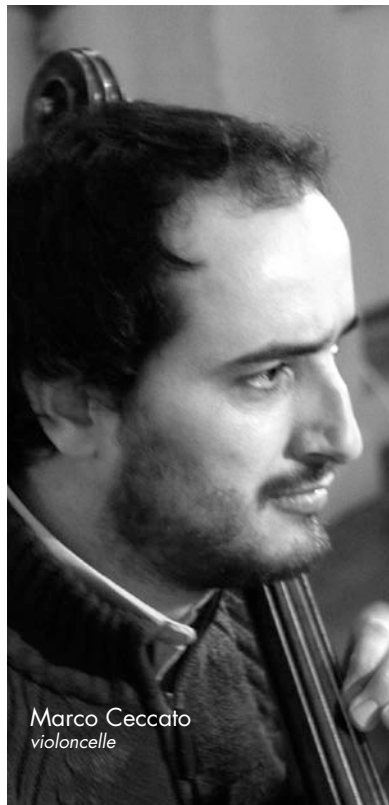
Aujourd'hui donc, Sablé se penche sur son passé, à la veille d'une 30^{ème} édition voulue par Jean-Bernard Meunier et son équipe comme une vitrine. Disons que l'inventaire est opulent, tant les talents – musiciens, artistes, danseurs, comédiens – furent nombreux à s'y distinguer depuis les pionniers des années 1990 – Marc Minkowski et ses Musiciens du Louvre, Hugo Reyne et sa Symphonie du Marais, Jean-Claude Malgoire et la Grande Ecurie du Roy – précédant de peu les noms fameux de Jordi Savall et son Concert des Nations (1993), Jean Tubéry et la Fenice (derechef, 1993), Gustav Leonhardt et l'Orchestre du XVIII^{ème} siècle (1994) et, côté solistes, Pierre Hantaï (inoubliables *Variations Goldberg*, la même année) et Anner Bylsma au violoncelle, etc., etc. .

Et il ne faut pas perdre de vue que, dès les premières années, le Festival s'est impliqué aussi dans les comédies-ballets et le théâtre. *L'Amante invisible* par Ris et Danceries précéda ainsi *La Méprise* et *le Carnaval Amoureux* de Marivaux ou *Le Baiser d'Amour* de la Comédie Italienne ; autant de spectacles restés dans les mémoires des fidèles.

Enfin, il y a les années du troisième millénaire où aux chefs de file qu'on vient de nommer s'ajoutent les stars du concert actuel : le Poème Harmonique, Philippe Jaroussky, l'Arpeggiata, Douce Mémoire, Gabriel Garrido et ses Sud-américains d'Elyma, la Chapelle Rhénane, le Concert Spirituel, Blandine Rannou, Amandine Beyer et, tout dernièrement, les Tchèques du précieux Collegium 1704. Autant de talents hors du commun qui, avec les aînés déjà salués (et n'oublions pas parmi eux l'ensemble A Sei Voci, conduit par le cher Bernard Fabre-Garrus, disparu en 2006), sont l'âme vivante d'un Festival qui se porte très bien et s'exporte de même, avec ses créations et académies, à Prague et Bucarest, entre autres. Preuve que Sablé n'est pas démuní, loin s'en faut, à l'heure du défi de l'Europe culturelle.



Francesco Romano
thorbe



Marco Ceccato
violoncelle

© photo : Franck Jaffrès

The thirtieth anniversary of the Festival of Sablé and two thirty-year-olds

The Festival of Sablé celebrates its thirtieth anniversary in 2008. We have decided to mark this event in the Zig-Zag Territoires – Sablé collection with two artists, Amandine Beyer and Vaclav Luks, who are the same age as the festival and can attest to the historic upheavals that have affected a Europe now reconciled with itself. The Festival of Sablé has participated in that process by organising exchanges between French and Czech artists in Prague and in Sablé. Amandine Beyer and Vaclav Luks were born in the 1970s on either side of the Iron Curtain, one in Aix-en-Provence, the other in Czechoslovakia where music provided essential oxygen to those living under the Communist regime. This confrontation in 2008 of two European cultures, the Western culture of Amandine Beyer and the Eastern culture of Vaclav Luks, both tempered at the Schola Cantorum Basiliensis in Switzerland, is a thrilling testimony to the benefits of History with a capital 'H'.

It is equally fascinating to discover that their experiences as artists – while conditioned by specific political situations – still depend essentially on an inner, personal trajectory.

Amandine Beyer is a violinist, trained at the Schola Cantorum of Basel, who champions an extremely open attitude to music and regards the Baroque repertoire not as a specific entity, but essentially as music pure and simple. Her personal itinerary has always been characterised by a thirst for knowledge which has stimulated her constantly to find new paths, guided and influenced by different personalities of the musical world, 'whether well-known or not'.

The first of these was her teacher at the Conservatoire in Aix-en-Provence: 'Aurelia Spadaro, an exceptional teacher, a pupil of Zino Francescatti. Even as a little girl, I already had the feeling she was giving me something very special. The technique she taught me, very flexible, always attentive to phrasing and to the music itself, was a great help to me when I started thinking of studying the Baroque violin.' After a period spent at the Conservatoire National Supérieur de Musique in Paris, her impromptu arrival at the Schola Cantorum in Basel introduced her to several new worlds. In Chiara Banchini's class, playing the Baroque violin meant more than just fitting gut strings and changing bows: 'You have to learn rhetoric, a feeling for affects, and try to get that over to the listener by using all the technical resources appropriate to the period when the piece was composed.' If you enjoy a challenge, you can employ historical technique, which means not holding the instrument with your chin: 'After fifteen years of study, you find yourself playing like a beginner again. It's a long and difficult business to learn this new technique, but once you start to feel comfortable, you realise that the violin is a new instrument, with new sonorities, with other possibilities too, rather like the sounds of a new language. Perhaps a language that this instrument spoke three hundred years

ago (although we'll never know for sure). For me that certainly made it worth trying.' In the course of this conversation, she also speaks of 'how deeply moved I am by the incredibly musical playing of Giuliano Carmignola every time I've had the opportunity to hear him or play with him, or my impression of discovering a very different Bach from the one I could imagine for myself whenever I play alongside Pierre Hantaï or under his direction', and her work with the colleagues of her own generation. 'I'm also very attracted by music that isn't at all "early". I remember that, on the day of the final of the Turin competition, when I had to play the Largo from Vivaldi's concerto *Il Favorito*, all I could think of was the sound and the freedom of Miles Davis (whose records I was listening to non-stop at that time!), and I think that really gave me the inspiration for my ornamentation that day . . . ' Whereas her elders proclaimed the fact that they belonged to a 'Baroque movement', the situation today is more open and diversified from one ensemble to another. There is not one single school of Baroque violin playing, but several.

'What links the musicians of my generation is the possession of an immense shared wealth of experience: the fruit of the work already accomplished by our teachers, a store of knowledge which we all benefit from today. But that creates the risk of no longer asking questions and of taking certain things for granted. For me it's very important to keep searching the whole time; that's what allows you to make progress and to stay in touch with other people.'

In this context, Amandine Beyer tries 'to have a voice of my own. I'm not talking about trying to be original at all costs, to do something no one has ever done before. It's more about knowing what you want to say and how to say it. And if there's nothing to say – well, sometimes silence is very beautiful.' In the same way, she tries to develop her students' personalities by passing this questioning attitude on to them, rather than imposing her own style of playing.

When we speak of her colleagues from Eastern Europe, she says she has been lucky enough to meet some of them in Basel, notably Vaclav Luks, and she remembers their 'overwhelming desire to make music together, day and night, whatever the language, wherever they came from, whatever their nationality!'

Vaclav Luks lived his early life in Socialist Czechoslovakia, a fact that conditioned his access to music. Baroque and sacred music were censored by the regime, and whatever was happening on the other side of the Iron Curtain was inaccessible. Period instruments were neither listed nor played, and only a few pedal harpsichords with multiple registers came in from East Germany. However, several personalities still managed to introduce Bach or different styles of interpretation.

Despite the censorship, Milan Munclinger – a friend of Jean-Pierre Rampal – used to present a television series on Bach. 'I vividly remember, each Sunday, hurrying into the house from our garden, my hands covered in soil, to watch his programme *Journeys towards J. S. Bach*.' Milan Venhoda introduced Renaissance vocal music with his ensemble The Prague Madrigal Singers. The trumpeter Pavel Klikar played the jazz of the 1920s and 1930s on period instruments in his Original Prague

Syncope Band, then founded Musica Antica Prague which devoted its activities to Czech and Italian music of the seventeenth century.

The prestigious state company Supraphon published music in its 'Musica Antica Bohemica' editions and recorded the Czech repertoire of the eighteenth century, essentially music for wind instruments, without any special interpretative stance.

In the conservatories and universities, curiosity about the Baroque repertoire was frowned on, and the music was regarded as an 'underground' genre. The priority for students was to get into the Czech Philharmonic or the National Theatre; those were the successes the professors were proud of.

Vaclav Luks was a brilliant musician. He began the piano at the age of seven, followed by the horn at fourteen – at the Pilsen Conservatory, where he also discovered the harpsichord – and soon had a position as a horn player in the National Theatre Orchestra. Yet throughout his training he followed with fascination the rare concerts of Musica Antica Prague. Thanks to Milan Munclinger, he discovered Bach's Brandenburg Concertos at the age of thirteen. His search through the record catalogues gradually led him to the recordings of Musica Antiqua Köln, and the Brandenburg Concertos became 'my first recording on period instruments, with this ensemble which had become an idol for me and my friends, and had the same kind of appeal for us that pop and rock stars have for teenagers. We feverishly looked out for all their recordings without paying too much attention to the actual repertoire.' In parallel with this, between 1980 and 1990, the Czech Philharmonic began a concert series devoted to early music, which was an innovative step. 'Then I got the chance to attend concerts by Musica Antiqua Köln, which led me increasingly towards Baroque music. I should point out that I wasn't the only one: this period saw a whole generation of young students emerging in our country who threw themselves with enthusiasm into the mysteries of Baroque music. Performance practice became the number one question for me, and led me on to period instruments. In 1989, Czechoslovakia was in the post-revolutionary period. As students we had taken an active part in the Revolution, and it may be that this inspirational and lively way of playing period instruments signified our own revolution in the perception of music, and when we distanced ourselves from old models of interpretation that were over-academic and hidebound we were also breaking with the past. Perhaps...' And yet Vaclav Luks was a horn player in the Prague National Theatre Orchestra: 'Anything that departed from the normal scheme of things was seen as an undesirable distraction from concentration and a threat to the pre-established path. I'm sure I wasn't the only one who, having gone through this process and joined the Orchestra of the Prague National Theatre, then felt a strong sense of disappointment. The idea that I would be keeping the same chair warm for the next forty years woke me up with a start.'

It was then that History with a capital 'H' intervened to allow Vaclav Luks to enrol at the Schola Cantorum in Basel, which he got to 'by hitch-hiking from Prague across Germany. From the autumn of 1992 I began

to study the harpsichord there, first with Jörg-Andreas Bötticher and then with Jesper Christensen.’ Vaclav Luks has since gone back to Prague, where he founded Collegium 1704 after a year-long series of Bach concerts in 2005, at which they programmed the *St Matthew* and *St John Passions*, the B minor Mass, and the *Christmas Oratorio*, all of which were still rarities for Prague audiences. ‘The position of the “bold spirits” who devoted themselves solely to early music at the beginning of the 1990s wasn’t an easy one, especially as the early music scene wasn’t established yet and there was no system of state subsidy. The growth of public interest has had a positive influence, and I think we can be proud today to have our own audience and our patrons and to have managed to get out of the lower depths of the “underground”.’ Collegium 1704 is now extremely present in Prague and Dresden, with future projects including further exploration and indeed recordings of the output of Jan Dismas Zelenka, and Handel’s opera *Rinaldo* in a staged production in Prague, Luxembourg, and France in 2010.

Interviewed by Sylvie Brély for Zig-Zag Territoires.

Thirty Years of the Festival by Roger Tellart

In the heart of the Bocage, everything is green, pastoral and fresh: a setting of grassy meadows, each surrounded by a quickset hedge. And the music-lover begins to feel in holiday mood at the sound of the Baroque reveille which echoes, in the month of August, from one village church to another.

Baroque: there already is the word that will guide us like a constant thread through this all too brief evocation of an anniversary. For the project of concerts of ‘early music’ has never ceased to haunt Jean-Bernard Meunier, director and founder of the Sablé Festival, which celebrates its three decades of existence in 2008.

Yet things have not always been so simple here, ever since the first recital by the Uruguayan guitarist Betho Devezac reinventing Bach in the modest church of Gastines, in August 1979. Initially divided between the creation of contemporary guitar music and a challenging approach to the choreographic heritage, the festival has constructed its identity, not without moments of friction, through a series of exciting encounters, dominated above all by its collaboration with the late Francine Lancelot, director of the company Ris et Danceries, and André Francalanci, a specialist in Italian Renaissance dance.

This collaboration led to the birth of the Sablé International Academy, a mainstay of the whole enterprise, offering a standard of teaching which has not been surpassed since.

In this effervescent atmosphere, international competitions for composers and performers and commissions for new works succeeded one another, contributing to the success of a new type of

festival, nourished by early music and dance, and which established its position on lines virtually unknown elsewhere. In other words, there can be no question at Sablé of taking one’s time, as in Provence and the rest of southern France, for north of the Loire the duration of summer festivals is limited. Whence the idea of a Festival concentrated over four or five days, with a rhythm of three or four concerts per day. A recipe which enjoyed far greater success than anyone had dared hope, attracting a public visibly delighted by the ‘rally’ formula it implies (and which also requires extremely flexible structures and remarkably efficient service on the ground).

Today, then, Sablé looks back over its past, on the eve of a thirtieth edition which Jean-Bernard Meunier and his team have planned as a showcase. And it would be fair to say that the inventory is an opulent one, for so many talents – musicians, artists, dancers, actors – have made a distinguished contribution to the festival ever since the pioneers of the 1990s – Marc Minkowski and his Musiciens du Louvre, Hugo Reyne and his Simphonie du Marais, Jean-Claude Malgoire and La Grande Écurie et la Chambre du Roy, who appeared there shortly before other famous names like Jordi Savall and his Concert des Nations (1993), Jean Tubéry and La Fenice (also in 1993), Gustav Leonhardt and the Orchestra of the 18th Century (1994), and, among the soloists, Pierre Hantaï (the unforgettable Goldberg Variations in the same year), Anner Bylsma on the cello, and so many others .

Nor should it be forgotten that, right from the early years, the festival was also involved in the production of comédies-ballets and theatre. Thus *L’Amante invisible* by Ris et Danceries preceded *Marivaux’s La Méprise* and *Le Carnaval amoureux* or *Le Baiser d’Amour* by La Comédie Italienne, all productions fondly remembered by the festival’s faithful audiences.

And finally we come to the years of the third millennium, when the established masters mentioned above were joined by the stars of today’s concert scene: Le Poème Harmonique, Philippe Jaroussky, L’Arpeggiata, Douce Mémoire, Gabriel Garrido and his South American musicians of Elyma, La Chapelle Rhénane, Le Concert Spirituel, Blandine Rannou, Amandine Beyer, and most recently the Czechs of the invaluable Collegium 1704. An impressive array of extraordinary talents who, along with their distinguished elders saluted earlier (and let us not forget in their midst the ensemble A Sei Voci led by the much-missed Bernard Fabre-Garrus, who died in 2006), are the vibrant soul of a festival which is in excellent health and has even exported its creations and academies, to Prague and Bucharest among other cities. Eloquent proof that Sablé is far from lacking substance at a time when the new challenge is the creation of a cultural Europe.



Amandine Beyer
violin



Marta Paramo
alto

© photo : Franck Jaffrès

Primavera

Allegro

Giunt' è la Primavera e festosetti
La Salutan gl' Augei con lieto canto,
E i fonti allo Spirar de' Zeffiretti
Con dolce mormorio Scorrano intanto:
Vengon' coprendo l' aer di nero amanto
E Lampi, e tuoni ad annuntiarla eletti
Indi tacendo questi, gl' Augelletti;
Tornan' di nuovo al lor canoro incanto:

Largo

E quindi sul fiorito ameno prato
Al caro mormorio di fronde e piante
Dorme 'l Caprar col fido can' à lato.

Allegro

Di pastoral Zampogna al suon festante
Danzan Ninfe e Pastor nel tetto amato
Di primavera all' apparir brillante.

Printemps

Allegro

Voici le Printemps, Que les oiseaux saluent d'un chant joyeux.
Et les fontaines, au souffle des zéphyrs, Jaillissent en un doux murmure.
Ils viennent, couvrant l'air d'un manteau noir, Le tonnerre et l'éclair messagers de l'orage.
Enfin, le calme revenu, les oisillons Reprennent leur chant mélodieux.

Largo

Et sur le pré fleuri et tendre, Au doux murmure du feuillage et des herbes,
Dort le chevrier, son chien fidèle à ses pieds.

Allegro

Au son festif de la musette Dansent les nymphes et les bergers,
Sous le brillant firmament du printemps.

Spring

Allegro

Springtime is upon us. The birds celebrate her return with festive song,
and murmuring streams are softly caressed by the breezes.
Thunderstorms, those heralds of Spring, roar, casting their dark mantle over heaven,
Then they die away to silence, and the birds take up their charming songs once more.

Largo

On the flower-strewn meadow, with leafy branches rustling overhead,
the goat-herd sleeps, his faithful dog beside him.

Allegro

Led by the festive sound of rustic bagpipes, nymphs and shepherds
lightly dance beneath the brilliant canopy of spring.

Estate

[Allegro non molto - Allegro]

Sotto dura Staggion dal Sole accesa
Langue l' uom, langue 'l gregge, ed arde il Pino;
Scioglie il Cucco la Voce, e tosto intesa
Canta la Tortorella e 'l gardelino.
Zèfiro dolce Spira, ma contesa
Muove Borea improvviso al Suo vicino;
E piange il Pastorel, perche sospesa
Teme fiera borasca, e 'l suo destino;

Adagio e piano - Presto e forte

Toglie alle membra lasse il Suo riposo
Il timore de' Lampi, e tuoni fieri
E de mosche e moscon lo Stuoil furioso.

Presto

Ah, che purtroppo i suoi timor Son veril
Tuona e fulmina il Ciel e grandioso:
Tronca il capo alle Spiche ed a' grani alteri.

Été

Allegro non molto - Allegro

Sous la dure saison écrasée de soleil, Homme et troupeaux se languissent,
et s'embrase le pin. Le coucou se fait entendre, et bientôt d'une seule voix,
Chantent la Tourterelle et le Chardonneret.
Zéphyr souffle doucement, mais, tout à coup, Borée s'agite et cherche querelle à son voisin.
Le pâtre s'afflige, car il craint l'orage furieux, et son destin.

Adagio - Presto - Adagio

À ses membres las, le repos est refusé :
La crainte des éclairs et le fier tonnerre,
Et l'essaïm furieux des mouches et des taons.

Presto

Ah, ses craintes n'étaient que trop vraies, Le ciel tonne et fulmine
et la grêle Coupe les têtes des épis et des tiges.

Summer

Allegro non molto

Under a hard Season, fired up by the Sun Languishes man, languishes the flock and burns the pine We hear the
cuckoo's voice; then sweet songs of the turtledove and finch are heard. Soft breezes stir the air... but threatening
north wind sweeps them suddenly aside. The shepherd trembles, fearing violent storms and his fate.

Adagio e piano - Presto e forte

The fear of lightning and fierce thunder Robs his tired limbs of rest
As gnats and flies buzz furiously around.

Presto

Alas, his fears were justified The Heavens thunders and roar and majestically
Cuts the head off the wheat and damages the grain.

Autunno

Allegro

Celebra il Vilanel con balli e Canti
Del felice raccolto il bel piacere
E del liquor de Bacco accesi tanti
Finiscono col Sonno il lor godere

Adagio molto

Fà ch' ogn' uno tralasci e balli e canti
L' aria che temperata dà piacere,
E la Staggion ch' invita tanti e tanti
D' un dolcissimo Sonno al bel godere.

Allegro

I cacciator alla nov'alba à caccia
Con corni, Schioppi, e canni escono fuore
Fugge la belua, e Seguono la traccia;
Già Sbigottita, e lassa al gran rumore
De' Schioppi e canni, ferita minaccia
Languida di fuggir, mà oppressa muore.

Automne

Allegro

Par des chants et par des danses,
Le paysan célèbre l'heureuse récolte el la liqueur de Bacchus
Conclut la joie par le sommeil.

Adagio molto

Chacun délaisse chants et danses :
L'air est léger à plaisir, Et la saison invite Au plaisir d'un doux sommeil.

Allegro

Le chasseur part pour la chasse à l'aube,
Avec les cors, les fusils et les chiens. La bête fuit, et ils la suivent à la trace.
Déjà emplie de frayeur, fatiguée par le fracas des armes Et des chiens, elle tente de fuir,
Exténuée, mais meurt sous les coups.

Autumn

Allegro

Celebrates the peasant, with songs and dances, The pleasure of a bountiful harvest.
And fired up by Bacchus' liquor, many end their revelry in sleep.

Adagio molto

Everyone is made to forget their cares and to sing and dance By the air which is tempered with pleasure
And (by) the season that invites so many, many Out of their sweetest slumber to fine enjoyment

Allegro

The hunters emerge at the new dawn, And with horns and dogs and guns depart upon their hunting
The beast flees and they follow its trail; Terrified and tired of the great noise
Of guns and dogs, the beast, wounded, threatens Languidly to flee, but harried, dies.

Inverno

Allegro non molto

Aggiacciato tremar trà nevi algenti
Al Severo Spirar d' orrido Vento,
Correr battendo i piedi ogni momento;
E pel Soverchio gel batter i denti;

Largo

Passar al foco i di quieti e contenti
Mentre la pioggia fuor bagna ben cento

Allegro

Caminar Sopra il ghiaccio, e à passo lento
Per timor di cader gersene intenti;
Gir forte Sdruzzolar, cader à terra
Di nuove ir Sopra 'l ghiaccio e correr forte
Sin ch' il ghiaccio si rompe, e si disserra;
Sentir uscir dalle ferrate porte
Sirocco Borea, e tutti i Venti in guerra
Quest' é 'l verno, mà tal, che gioia apporta.

Hiver

Allegro non molto

Trembler violemment dans la neige étincelante, au souffle rude d'un vent terrible,
Courir, taper des pieds à tout moment Et, dans l'excessive froidure, claquer des dents;

Largo

Passer auprès du feu des jours calmes et contents,
Alors que la pluie, dehors, verse à torrents;

Allegro

Marcher sur la glace, à pas lents, De peur de tomber, contourner,
Marcher bravement, tomber à terre, Se relever sur la glace et courir vite
Avant que la glace se rompe et se disloque. Sentir passer, à travers la porte ferrée,
Sirocco et Borée, et tous les Vents en guerre. Ainsi est l'hiver, mais, tel qu'il est, il apporte ses joies.

Winter

Allegro non molto

Shivering, frozen mid the frosty snow in biting, stinging winds;
running to and fro to stamp one's icy feet, teeth chattering in the bitter chill.

Largo

To rest contentedly beside the hearth, while those outside are drenched by pouring rain.

Allegro

We tread the icy path slowly and cautiously, for fear of tripping and falling.
Then turn abruptly, slip, crash on the ground and, rising, hasten on across the ice lest it cracks up.
We feel the chill north winds course through the home despite the locked and bolted doors...
this is winter, which nonetheless brings its own delights.

Enregistré du 14 au 18 janvier 2008 à l'église allemande Paris 9^e
Direction Artistique, Prise de son, Montage : Franck Jaffrès, Alban Moraud.

Nous remercions Olivier Fourés pour ses conseils et la découverte d'une version inédite
du RV578a * dont il a fait l'édition ainsi que les révisions des concertos RV372 * et RV390
*Concertos inédits - Première Mondiale

"Gli Incogniti remercie Giorgio pour son aide"
Gli Incogniti
www.amandinebeyer.com

Festival de Sablé – Direction artistique : Jean-Bernard Meunier
Tél. : 02.43.62.22.22 - Email : culture@sablesursarthe.fr

CONÇU ET REALISE PAR ZIG-ZAG TERRITOIRES :
Sylvie Brély & Franck Jaffrès

GRAPHISME : GMG/9

Traductions Français-Anglais : Charles Johnston

Depuis la création de Zig-Zag Territoires, Anne Peultier apporte son talent en créant des peintures originales pour les pochettes de nos disques. Ses réalisations sont le reflet de sa rencontre avec l'œuvre, l'interprétation et le compositeur et permettent ainsi d'établir des correspondances entre la peinture et la musique.

Anne Peultier has provided Zig-Zag Territoires with original paintings for our record booklets since its foundation. Her work reflects her experience of the music, the performance and the composer, and creates links between music and painting.

A partir du mois d'avril 2006, le site www.zigzag-territoires.com se métamorphose pour vous permettre d'écouter des extraits du catalogue, d'acheter les disques, de télécharger les albums et de trouver en exclusivité certains concerts des artistes Zig-Zag Territoires. Venez-y « rencontrer » l'esprit Zig-Zag Territoires au travers de nos pages web, vous abonner à notre bulletin et être informés de nos nouveautés, de nos partenariats avec les festivals de Sablé-sur-Sarthe, Printemps des Arts de Monaco, Sinfonia en Périgord...

Our site www.zigzag-territoires.com offers the chance to listen free of charge to excerpts from our catalogue, purchase CDs, download albums, and enjoy exclusive recordings of Zig-Zag Territoires artists in concert. Come and 'meet' the spirit of Zig-Zag Territoires through our web pages, subscribe to our news bulletin, and learn about our partnerships with the festivals of Sablé-sur-Sarthe, Printemps des Arts de Monaco