



PALESTRINA
1525 - 1594

**CANTICUM
CANTICORUM**

AKADEMIA
ENSEMBLE VOCAL REGIONAL
DE CHAMPAGNE ARDENNE
FRANÇOISE LASSEUR



GIOVANNI PIERLUIGI da PALESTRINA

1525?-1594

CANTICUM CANTICORUM

QUATRIÈME LIVRE DE MOTETS A CINQ VOIX - ROME, 1584
FOURTH BOOK OF MOTETS FOR FIVE VOICES

AKADEMIA

ENSEMBLE VOCAL REGIONAL DE CHAMPAGNE-ARDENNE

direction/conductor :

Françoise LASSEUR

soprani :

Catherine GREUILLET (a)

Marie-Claude VALLIN (f)

alto :

Vincent DARRAS (b)

tenori :

Bruno BOTERF (c)

Adrian BRAND (d)

bassi :

François FAUCHE (g)

Marcos LOUREIRO de SA (e)

cornet à bouquin - cornet mutet/mute cornett :

Jean TUBERY (h)

[facteur / instruments made by : Serge Delmas]

Couverture : "L'Amour sacré et l'amour profane" (détail), Titien, Tiziano Vecellio dit le (vers 1488-1576).
Rome, Gal. Borghese. Photo : LAUROS-GIRAUDON

2

CANTICUM CANTICORUM

QUATRIÈME LIVRE DE MOTETS A CINQ VOIX - ROME, 1584
FOURTH BOOK OF MOTETS FOR FIVE VOICES

AKADEMIA

ENSEMBLE VOCAL REGIONAL DE CHAMPAGNE-ARDENNE

violes/viols :

Sylvie MOQUET (i)

[viole alto renaissance / renaissance tenor violin - Pierre Thouvenot 1992]

yuka Saito :

Yuka SAITO (j)

[anonymous, Tchècoslovaquie début XVIII^e siècle / anonymous, czechoslovakian, early XVIII^e century]

Christine PLUBEAU (k)

[viole de / viol by François Bodart, 1988

d'après instrument de / after an instrument by Joachim Tieck (XVII^e)

doulciane/dulcian :

Jérémie PAPASERGIO (l)

[basson renaissance fabriqué par / renaissance bassoon made by
B. Jughanel, révisé par / revised by O. Cottet]

harpe/harp :

Christina PLUHAR (m)

[harpe triple de / triple harp by Rainer Thurau - Wiesbaden 1993]

luth/lute :

Agileu MOTTA (n)

[luth à huit cordes de / eight-course lute by Klaus Jacobsen, 1988,
d'après des modèles italiens / after Italian models]

1 OSCULETUR ME OSCULO ORIS SUI [a-b-c-d-e] { 4'48)
TRAHE ME POST TE [a-b-c-d-e-h-i-j-k-l-m-n] }

2 NIGRA SUM, SED FORMOSA [a-h-i-j-k] { 7'42)
VINEAM MÉAM NON CUSTODIVI [a-b-c-d-e-m-n] }
SI IGNORAS TE [h-i-c-j-l]

3 PULCHRAE SUNT GENAE TUAE [f-b-c-d-g-m-n] { 6'48)
FASCICULUS MYRRHAE [f-b-c-d-g-h-i-j-k-l-m-n] }
ECCE TU PULCHER ES [f-b-c-d-g-h-i-j-k-l-m-n]

4 TOTA PULCHRA ES, motet diminué par BASSANO [h-i-j-k-g] { 6'13)
VULNERASTI COR MEUM [a-b-c-d-e]

5 SICUT LILIMUM INTER SPINAS [a-b-d-c-g-m-n] { 8'32)
INTRODUXIT ME REX, motet diminué par BASSANO [f-h-i-j-k-l-g] }
LAEVA EJUS [a-b-d-c-g-m-n]

6 VOX DILECTI MEI [f-b-c-d-e-h-i-j-k-l-m-n] { 6'22)
SURGE, PROPERA, AMICA MEA [h-i-j-k-e] }
SURGE, AMICA MEA [f-b-c-d-e-h-i-j-k-l-m-n]

7 DILECTUS MEUS MIHI [a-b-c-d-g-m-n] { 3'53)
SURGAM ET CIRCUIBO [a-b-c-d-g-m-n] }

8 ADIURO VOS [b-c-d-g-e-m-n] { 4'55)
CAPUT EJUS [b-c-d-g-e-m-n]

9 DILECTUS MEUS [b-i-j-k-l] { 6'01)
PULCHRA ES, motet diminué par BASSANO [h-c-l-m-n]

10 QUAE EST ISTA [f-h-c-g-e-j-k-l-m-n] { 4'38)
DESCENDI IN HORTUM MEUM [i-h-d-j-k-m-n]

11 QUAM PULCHRI SUNT [a-f-b-c-e-m-n] { 4'48)
DUO UBERA TUA [a-f-b-c-e-m-n]

12 QUAM PULCHRA ES [f-i-k-d-j] { 5'15)
GUTTUR TUUM [h-f-b-d-g-m-n]

13 VENI, DILECTE MI [a-b-c-d-g] { 2'54)

MOTETS

I

II

III

IV

V

VI

VII

VIII

IX

X

XI

XII

XIII

XIV

XV

XVI

XVII

XVIII

XIX

XX

XXI

XXII

XXIII

XXIV

XXV

XXVI

XXVII

XXVIII

XXIX

3

© 1995 PIERRE VERANY © 1995 AKADEMIA - PIERRE VERANY

CANTICUM CANTICORUM

Palestrina novateur, créateur de grandes structures, voilà qui peut surprendre : il incarne plus souvent l'image de la tradition romaine, figée par le Concile de Trente, bridée par le découpage fonctionnel du culte auquel ses compositions sont destinées.

Son *Cantique des Cantiques* révèle un tout autre personnage. Pour la première fois dans l'histoire de la musique, avec le poème de Salomon qu'il aborde dans son ensemble, Palestrina livre une importante suite de motets indiscutablement reliés entre eux par l'unité du texte, mais également par l'organisation vocale et une structure modale forte.

Habituellement salué pour la pureté de son style, l'équilibre de ses compositions, la précision du détail sonore, Palestrina est moins connu comme un homme imaginant de vastes projets. On présente ses messes isolées, parfois tronquées, ses motets desserrés de leur contexte, ses madrigaux sans références aux poèmes qu'ils mettent en musique ; on oublie qu'il publiait d'impressionnantes recueils, groupant des pièces du « Propre » de l'Eglise romane, des compositions courtes, certes, mais qui s'inscrivent dans le plan global d'une année liturgique pour toutes les « heures » du culte catholique.

Favorisé sans doute par son origine romaine et sa position dominante au Vatican, il fut même le premier des compositeurs italiens à bénéficier d'éditions n'intégrant que ses propres compositions. Pendant 40 ans de sa vie, de 1554 à 1594, il publia des ensembles de messes (7 livres) et de motets (11 livres, contenant antennes, magnificats, hymnes, offertoires, etc.).

Le *Cantique des Cantiques* est une œuvre d'une toute autre nature. Si le texte biblique inspire abondamment la liturgie, il est souvent modifié, tronqué, mélangé à d'autres sources. Pris dans son ensemble il ne figure, en revanche, dans aucune cérémonie catholique. Palestrina ne destine donc pas son œuvre à l'église. Il n'y a pas d'indications non plus qui la rattache aux exercices de « l'oratoire ». Ce n'est en rien une musique « fonctionnelle » à l'image de celle qu'il écrit habituellement. Cette absence de références quant à la destination de l'œuvre rend son interprétation problématique, au départ. Qui plus est, les 14 éditions de la partition qui voient le jour à la charnière de la Renaissance et du Baroque, à l'époque où changent radicalement les données de l'interprétation musicale, laissent supposer qu'elle a dû connaître une grande variété de réalisations. S'il n'en reste aucune trace, rien qui puisse orienter le travail des musiciens contemporains, ce succès editorial, manifeste, autorise voire même impose, une lecture aiguiseée. C'est le projet de ce disque, réalisé en 1995 pour clore le quatrième centenaire de la mort de Palestrina.

A sa parution en 1584, le *Cantique* porte le titre de « quatrième livre de motets », à cinq voix. Sous ce vocable modeste, Palestrina livre en réalité un cycle de 29 pièces entièrement composées à partir de la traduction de Saint Jérôme pour la Vulgate. Le texte a toutefois été remodelé, semble-t-il par Palestrina lui-même. C'est un ensemble de plus d'une heure de musique, composé vraisemblable-

4

ment d'un seul jet. Les livres précédents groupaient souvent des pièces dont les dates de compositions s'échelonnaient sur des périodes assez longues, n'ayant de ce fait ni l'unité vocale ni celle de style qui s'imposent ici.

Composé à un tournant important de sa vie, livré avec une importante dédicace, le *Cantique des Cantiques* se distingue en tout point des autres œuvres du compositeur. Les années qui entourent sa composition sont d'ailleurs exceptionnelles.

En 1577, le pape charge Palestrina d'une mission de confiance : réviser le plain-chant (la musique traditionnelle de l'église avait déjà subi une révision pour aboutir au « chant grégorien », du nom de Grégoire le Grand qui l'avait commandée. Elle avait été depuis lors, passablement malmenée par les polyphonistes qui entre le rythme et le *tactus* avaient finalement choisi la facilité).

A la même époque, Grégoire XIII favorise les vœux de son maître de chapelle qui veut entrer dans les ordres, à la mort de sa femme et d'une partie de sa famille, décimée à Rome par les épidémies. Palestrina prononce alors les vœux qui doivent l'amener à la prêtre.

Il ne sera pourtant ni prélat ni réformateur. La révision lui paraît-elle contre nature ? Il s'arrangera en tous cas pour différer la livraison du travail commandé. Quant à son ordination, il choisira *in extremis*... de se remarier, avec une jeune veuve, héritière d'un fructueux commerce de fourrures. Voilà qui aurait pu donner un tour nouveau à la vie professionnelle du compositeur, à son inspiration. Il n'en est rien. Palestrina continue inlassablement à composer pour l'église, à publier selon le rythme forcené qui fait de lui le compositeur prolixe de la fin de la Renaissance.

Avec la dédicace de son livre, Palestrina, contrairement à ses habitudes, prend une série de positions, de résolutions intransigeantes. C'est une sorte de manifeste. Il porte un jugement sévère sur le caractère de certaines de ses compositions antérieures, il s'engage pour l'avenir à n'écrire que des compositions religieuses et précise son attitude à l'égard du *Cantique des Cantiques*. Ce texte sublime, unique dans tout l'Ancien Testament est d'une compréhension difficile. A l'époque, le *Cantique* passionne les esprits et suscite de nombreuses interprétations : en témoigne l'incroyable prolifération d'exégèses et de commentaires.

L'esprit castrateur de la Contre-Réforme ne parvient pas à éteindre cet embrasement. Comme ses contemporains, Palestrina devait lire le texte biblique à différents niveaux. En 1617, un commentateur romain du *Cantique* publie par exemple plus de 1 000 pages sur le sujet ; plusieurs interprétations s'en dégagent selon que la lecture est littérale ou qu'elle s'appuie sur des allégories (l'épouse étant soit l'Eglise, soit l'âme du Juste ou encore la Vierge Marie...). Il est vraisemblable que Palestrina connaît parfaitement ces différentes lectures symboliques et qu'il s'est arrêté à la principale d'entre-elles, celle qui fait du *Cantique des Cantiques* le récit de l'alliance du Christ et de l'âme du monde, la quête d'une Union mystique. Il est exclu en tous cas que Palestrina ait fait une quelconque référence au mariage humain, même si en l'occurrence il allait incessamment célébrer le sien en écrivant cette partition.

5

Que Palestrina soit un lecteur attentif du *Cantique*, la chose est évidente si l'on considère ses choix littéraires ou l'organisation des enchaînements des parties du texte qu'il avait choisis. Il opère en effet une sélection en prenant en totalité les deux premiers chapitres, les premiers versets du chapitre 3, des éléments des chapitres 4 et 5, une partie importante du chapitre 6, la presque totalité du chapitre 7, sans toucher au chapitre 8. L'enchaînement de ces extraits donne également une indication intéressante sur la structure de l'ensemble. Il prend les textes dans l'ordre original, avec une exception toutefois : les textes tirés du chapitre 4 (motets 9 et 10) interviennent entre les textes des deux premiers chapitres. Ces éléments, ainsi déplacés, délimitent une sorte d'« ouverture » dont le premier et le dernier motet renforcent le sentiment unitaire par le retour des thèmes liés au vin, aux parfums... Il y a par ailleurs trois autres sections qui se définissent principalement par le choix des textes. Une seconde partie, comme la première, est faite d'un bloc homogène de textes qui s'enchaînent, elle nous conduit du second verset du deuxième chapitre au second verset du troisième. *A contrario*, une troisième partie présente un choix méticuleux de versets tirés des chapitres 5 et 6, enfin une ultime série de motets présente une continuité de textes tirés du chapitre 7.

Palestrina confirme cette structure en quatre volets par les modes employés.

- Premier groupe (motets 1 à 10), *cantus mollis* (avec un bémol à la clé), écrit en *chiavette* : finale Sol.
 - Second groupe (de 11 à 18), *cantus durus* (sans altérations à la clé), en *chiavette* : finale Sol.
 - Troisième (de 19 à 24), *cantus durus* (sans altérations à la clé), les seuls motets en clés naturelles : finale Mi (La pour l'un d'eux).
 - Enfin le quatrième (de 25 à 29), *cantus mollis* (avec un bémol à la clé), en *chiavette* : finale Fa.
- Il est difficile d'imaginer les intentions de Palestrina quant à cette structure. Est-ce l'intérêt des possibilités sonores qu'offrent les modes Dorien, Mixolydien, Eolian/Phrygien, Lydien/Ioniens ? Est-ce un certain *ethos* de ces modes, cher aux théoriciens du Moyen-Age ? Curieusement Palestrina ne semble pas d'habitude en tenir compte. Il faut malgré tout remarquer que le ton de Ré de la première partie est connu pour sa mobilité, sa capacité à traduire les *affetti*. Celui de Sol qui vient ensuite est d'ordinaire plus volubile et plus gai alors que le ton de Mi du troisième groupe est connu pour son caractère rude et grave, qu'enfin celui de Fa sur lequel se termine l'œuvre est traditionnellement le plus voluptueux de tous les modes.

L'emploi des *chiavette* pourrait impliquer une transposition des groupes 1, 2 et 4. C'est une pratique traditionnelle. Elle n'est toutefois pas d'une absolue rigueur et ne s'impose que dans la mesure où l'effectif vocal disponible le rend intéressant voire nécessaire. La variété des voix réunies dans cette réalisation et le recours aux instruments ne l'ont pas imposé, permettant au contraire de tirer partie de la variété des tessitures.

L'analyse de l'œuvre en se basant sur les personnages du *Cantique* est tout aussi problématique, leur identification n'est d'ailleurs pas évidente et diffère parfois selon les éditions. En définitive c'est plutôt le lien de la musique et du mot, des séquences et des phrases qui reste la clé de toute analyse. La

musique répond avec vivacité aux sollicitations de l'écriture, quelque soit l'échelle de l'observation : mot, incise, segments, phrases ou paragraphes.

Sur cette structure, d'une précision d'horlogerie, Françoise Lasserre s'est livrée à une organisation musicale rigoureuse qui utilise toutes les ressources qu'offre la musique de l'époque. « L'utilisation des instruments dans la musique de la Renaissance est attestée par les sources, l'iconographie le montre, les comptes le confirment. Elle me paraît aujourd'hui trop négligée au profit des exécutions *a cappella*, essentiel apanage de la chapelle papale.

Encore faut-il déterminer une juste utilisation des instruments. Participant à la polyphonie, le jeu *colla parte* avec les chanteurs entraîne parfois la disparition du texte au bénéfice de l'amplitude sonore. Cette constatation m'a conduite à mélanger voix – toujours solistes – et instruments, selon les principes du *broken consort* pour réaliser des effets de timbre (une voix solo et un quatuor de violes par exemple), mais aussi dans la perspective d'une mise en valeur du contrepoint (une voix ayant par exemple son imitation réalisée par un instrument). Par ailleurs l'adjonction d'un luth et d'une harpe permet, en certains endroits, de souligner un texte avec plus de véhémence tout en fournissant aux chanteurs le soutien nécessaire.

Dans le déroulement du cycle, sont incluses les diminutions composées par Bassano, cornettiste vénitien, sur *Tota pulchra es, Introduxit me rex, Pulchra es*. Ces pièces confiées au cornet, à la voix ou à la doulicaine sont mises en valeur dans l'écrin de la polyphonie, qui dispose ainsi d'une puissance expressive plus intense que dans l'habituelle combinaison de deux parties diminuées, accompagnées d'un orgue positif ».

La version proposée par Akadémia tranche sur celles que nous avons l'habitude d'entendre : haute en couleurs, en contrastes, en lumières, c'est un Palestrina qui résulte d'une instrumentation inédite, à tous les sens du mot, un Palestrina inspiré, qui rayonne d'une joie indicible, « où des sons fleurissent, des paroles latines s'affranchissent comme les huiles et les parfums de Canaan... ».

Alain de CHAMBURE

Plusieurs références de ce texte émanent d'une conférence faite par Jessie Owens au 3^e colloque international de Palestrina à l'automne de 1994. D'autres citations proviennent d'un livret programme réalisé pour la première audition de ce *Cantique* par l'Ensemble Akadémia en janvier 1995.

One hardly thinks of Palestrina as an innovator and creator of large-scale works. We see him more as an embodiment of the strict Roman tradition as dictated by the Council of Trent, held in check by the functional divisions of the services for which his compositions were intended. His *Canticum Canticorum* shows quite a different personality. For the first time in the history of music, with the Song of Solomon, which he uses in its entirety, Palestrina creates an impressive set of motets which are unquestionably linked together not only by the unity of the text but also by the arrangement of the voices and a strong modal structure.

Palestrina is usually celebrated for the purity of his style, the balance of his compositions, his precision and attention to detail. He is not so well-known as man who was capable of tackling vast projects. His masses are presented independently, sometimes mutilated; his motets are taken out of their context; his madrigals are performed without reference to the poems they set. We forget that he published impressive sets of works containing pieces for the Proper of the Roman Catholic Church — short compositions, granted, but which fit in with the overall plan of a liturgical year for all the "hours" of the Catholic service.

Favoured, no doubt, by his Roman origin and his dominant position at the Vatican, he was even the first Italian composer to have editions devoted only to his own works. For forty years of his life, from 1554 to 1594, he published sets of masses (seven books) and motets (eleven books, containing antiphons, Magnificat settings, hymns, offertories, and so on).

The *Canticum Canticorum* is a work of quite a different nature. Although the biblical text served as inspiration for the liturgy, it was often modified, mutilated, mixed with other sources. Taken as a whole, however, it does not appear in any Catholic ceremony. Palestrina's work was therefore not intended for the church. There is nothing to indicate either that it was associated with the practices of the Oratory. (*Ajouter note de bas de page pour expliquer l'Oratoire...*) It is by no means "functional" music like the works he usually wrote. This lack of information as to the purpose of the work makes its interpretation problematical, at the outset. Moreover, the fourteen editions of the score which appeared at the turning-point between the Renaissance and Baroque periods, when the main elements of musical interpretation were undergoing rapid change, lead us to suppose that it must have received a great variety of realisations. We have no trace of them and there is nothing to guide modern musicians in their work, but this editorial success, which is quite obvious, permits — and even imposes — a more penetrating reading. That is the project that has been undertaken in this recording, made in 1995 as a final tribute on the fourth centenary of Palestrina's death.

When it was first published in 1584, the *Canticum Canticorum* was entitled "Motettorum liber quartus ex Canticis Canticorum" (Fourth book of motets from the Song of Solomon), for five voices. Despite its modest title, the work in fact comprises twenty-nine pieces composed entirely from St Jerome's translation for the Vulgate. The text has nevertheless been reorganised, apparently by Palestrina himself. The whole provides over an hour of music, in all likelihood composed in one go. The

previous books often grouped pieces whose dates of composition were spread over relatively long periods: they thus have neither the vocal unity nor the unity of style that are to be found here.

Composed at an important turning-point in his life, and presented with a sizeable preface-cum-dedication, the *Canticum Canticorum* is different in every way from the other works Palestrina composed. Moreover, the years surrounding its composition were quite exceptional.

In 1577, the Pope entrusted Palestrina with the task of revising plainchant. (The traditional music of the church had already been revised once, resulting in "Gregorian Chant", named after Pope Gregory I) who had commissioned it. Since then, it had been maltreated quite a lot by the polyphonists, who, given the choice between rhythm and tactus, had finally chosen the easy way out.

At the same time, Pope Gregory XIII granted the wishes of his maestro di cappella, who wanted to take holy orders, following the death of his wife and part of his family, wiped out by the epidemics that were then rife in Rome. Palestrina thus took the vows that were to lead him to the priesthood. Yet he became neither a prelate nor a reformer. Did he consider the revision to be against nature? In any case, he managed to defer the delivery of the work he had been commissioned to do. As for his ordination, he chose in extremis to marry again, to the young widow of a prosperous Roman fur merchant.

That could have given his professional life and his inspiration a fresh turn, but it was not the case. Palestrina unrelentingly continued to compose for the church and publish works at the furious rhythm that make him the most prolific composer of the late Renaissance.

In the preface to his book, Palestrina, uncharacteristically, takes a series of stances, of uncompromising resolutions. It is a sort of manifesto. He passes a severe judgment on the character of some of his earlier works, undertaking in future to write only religious compositions, and he states his attitude towards the *Canticum Canticorum*. This wonderful text, the only one of its kind in the Old Testament, is not easy to understand. At that time, it was a source of great passion and gave rise to numerous interpretations, as may be seen from the incredible number of exegeses and commentaries that were produced.

The castrating spirit of the Counter Reformation did not succeed in extinguishing that ardent enthusiasm. Like his contemporaries, Palestrina must have read the text on several different levels. In 1617, a Roman commentator on the *Canticum Canticorum* published, for example, over a thousand pages on the subject. Several interpretations are possible, according to whether the text is taken literally or allegorically (the spouse being either the Church or the soul of the Righteous, or else the Virgin Mary). It is likely that Palestrina was perfectly aware of these different symbolical readings and that he took the principal one, which makes the *Canticum Canticorum* an account of the union between Christ and the soul of the world, the quest for a mystical Union. In any case, it is out of the question that Palestrina made any reference to human marriage, even though, in this case, he was about to celebrate his own marriage by writing this score.

The fact that Palestrina was an attentive reader of the Song of Solomon is obvious if we consider his literary choices or the organisation of the sequences of the parts of the text he chose. Indeed, he made a selection by taking the first two chapters in their entirety, the first verses of chapter 3, elements of chapters 4 and 5, a large part of chapter 6 and almost the whole of chapter 7, whilst omitting chapter 8. The way these excerpts are linked together also gives an interesting indication of the overall structure. He takes the texts in their original order, with just one exception: the texts from chapter 4 (motets 9 and 10) are set between the texts of chapters 1 and 2. The elements thus displaced delimit a sort of "overture", the first and the last motet of which strengthen the feeling of unity with the return of themes associated with wine and perfumes...

There are, moreover, three other sections which are defined mainly by the choice of texts. A second part, like the first, consists of a homogeneous block of texts which follow on from one another. It takes us from the second verse of the second chapter to the second verse of the third. A contrario, a third part presents a very careful choice of verses from chapters 5 and 6. Finally, a last series of motets presents a continuity of texts taken from chapter 7.

Palestrina confirms this four-part structure in the modes used:

- First group (motets 1 to 10), cantus mollis (flat signature) written with chiavette: finale G.
 - Second group (motets 11 to 18), cantus durus (no inflections in the key-signature) also with chiavette: finale G.
 - Third group (motets 19 to 24), cantus durus (no inflections in the key-signature), the only motets in a natural key: finale E (A for one of them).
 - Fourth group (motets 25 to 29), cantus mollis (with a flat signature) with chiavette: finale F.
- It is difficult to imagine Palestrina's intentions in using this structure. Was it because of the interesting phonic possibilities offered by the Dorian, Myxolydian, Eolian/Phrygian, Lydian/Ionian modes? Curiously, Palestrina does not usually seem to take this into account. We must nevertheless note that the key of D, used in the first part, is known for its mobility, its capacity for conveying affetti. G, which comes next, is usually more voluble and more cheerful, while the key of E, used in the third group, is known for its harsh, serious character, and F, on which the work ends, is traditionally the most voluptuous of all the modes.

The use of chiavette could imply that groups 1, 2 and 4 are transposed down a fourth. That was traditional practice. But it was not absolutely vital and only becomes essential when the available vocal strength makes it interesting or necessary. The variety of the voices brought together in this realisation and the fact that we chose to use instruments made it unnecessary, permitting us, on the contrary, to take advantage of the variety of tessituras.

Analysis of the work based on the characters appearing in the Song of Solomon is also problematical. Moreover, they are not easy to identify and sometimes differ from one edition to another. In fact, when all is said and done, it is rather the link between the music and the words, the sequences and the

10

phrases that remain the key to any analysis. The music responds with vivacity to the promptings of the text, whatever the scale of the observation: word, interpolated clause, segments, sentences or paragraphs.

On this structure, which is extremely precise, Françoise Lasserre has devoted herself to a rigorous organisation of the music, using all the resources that were available at that time.¹ The use of instruments in Renaissance music is attested by the sources: it is to be seen in the iconography and is confirmed by various accounts. It seems to me that it is all too neglected today, in favour of a cappella performances, which were essentially the prerogative of the papal chapel.

"Nevertheless, we have to determine the right use of the instruments. Participating in the polyphony, *colla parte* (2) playing with the singers sometimes leads to the disappearance of the text in favour of amplitude of sound. This observation led me to combine voices — always soloists — and instruments, following the principles of the broken consort (3), in order to achieve effects of timbre (a solo voice and a quartet of viols, for example), but also with the prospect of bringing out the counterpoint (one voice having, for example, its imitation realised by an instrument). Moreover, the addition of a lute and a harp makes it possible to emphasise a text more vehemently in some places, whilst providing the singers with the necessary support.

"In the progression of the cycle, we have included the diminutions composed by Bassano, a Venetian cornettist, on *Tota pulchra es, Introductit me rex, Pulchra es*. These pieces, entrusted to the cornett, the voice or the dulcian, stand out within the polyphony, which thus has more intense expressive power than in the usual combination of two diminished parts, accompanied by a positive organ".

The version Akademia proposes here is very different from those to which we are accustomed: it is colourful, and full of contrast and light — the result of an instrumentation that is original in every sense of the word. An inspired performance of Palestrina's work, radiant with inexpressible joy, and "in which sounds blossom forth, Latin words break free like the oils and perfumes of Canaan".

Alain de CHAMBURE
Translated by Mary PARDOE

1 - Byname Gregory the Great: 540-604.

2 - *Colla parte*: an indication to an accompanist to take his tempos and rhythm from the soloist.

3 - *Broken consort*: a consort which contained both string and woodwind instruments.

Several references in this text come from a speech made by Jessie Ann Owens during the 3rd international Palestrina seminar held in the Autumn of 1994. Other quotations come from a programme booklet created for the first performance in this Canticle by the Akademia Ensemble in January 1995.

11

CANTIQUE DES CANTIQUES QUI EST A SALOMON

MOTET I

Il me baisera des baisers de sa bouche, parce que tes étreintes sont meilleures que le vin.
A l'odeur, tes huiles sont bonnes, ton nom, une huile ruisselante ;
ainsi, les femmes t'aiment.

MOTET II

Prends-moi après toi, courrons ! Le Roi m'a conduite en ses alcôves.
Nous jubilerons, nous nous réjouirons en toi, nous évoquerons ton amour mieux que le vin. Les rectitudes t'aiment.

MOTET III

Moi, noire et belle, filles de Jérusalem, pareille aux tentes de Kédar, pareille aux voiles de Salomon.
Ne me voyez pas parce que je suis noirâtre, parce que le soleil m'a bronzée. Les enfants de ma mère se sont enflammés contre moi, ils m'ont placée : gardienne de vignes !

MOTET IV

Ma vigne à moi je ne l'ai pas protégée.
Dis-moi, toi que j'aime, comment tu pâtures, comment tu couches dans le Midi. Car pourquoi serais-je voilée, sur les troupeaux de tes amis ?

MOTET V

Si pour toi tu ne le sais, la belle parmi les femmes, sors pour toi sur les traces du troupeau. Pâtures tes chevaux aux gîtes des pâtres.
A ma cavale aux attelages de Pharaon je l'assimile ô mon amie.

CANTICUM CANTICORUM / THE SONG OF SONGS

Osculetur me osculo oris sui ;
quia meliora sunt ubera tua vino,
fragrantia unguentis optimis.
Oleum effusum nomen tuum ;
ideo adolescentulæ dilexerunt te.

Trahe me :
post te curremus
in odorem unguentorum tuorum.
Introduxit me rex in cellaria sua :
exsultabimus et lætabimur in te,
memores uberum tuorum super vinum:
recti diligunt te.

Nigra sum, sed formosa, filia Jerusalem,
sicut tabernacula Cedar, sicut pelles Salomonis.
Nolite me considerare quod fusca sim,
quia decoloravit me sol :
filii matris meæ pugnaverunt contra me,
posuerunt me custodem in vineis.

Vineam meam non custodivi.
Indica mihi, quem diligit anima mea,
ubi pascas,
ubi cubas in meridie,
ne vagari incipiám
post greges sodalium tuorum.

Si ignoras te, o pulchra inter mulieres,
egredere et abi post vestigia gregum tuorum,
et pasce hædos tuos juxta tabernacula pastorum.
Equitatu meo in curribus Pharaonis
assimilavi te amica mea.

He will kiss me with the kisses of his mouth
for thy embraces are better than wine.
Because of the savour of thy good ointment,
thy name is as oil poured forth,
therefore do the virgins love thee.

Draw me, we will run after thee
towards the fragrance of thy good ointments.
The king hath brought me into his chambers.
We will be glad and rejoice in thee,
we will remember thy love more than wine:
the righteous love thee.

I am black, but comely, O ye daughters of Jerusalem,
as the tents of Kedar, as the curtains of Solomon.
Look not down upon me because I am black,
for the sun hath tanned me;
my brothers fought against me,
they made me the keeper of their vineyards.

I did not look after my own vineyard.
Tell me, O thou whom my soul loveth,
where wilt thou graze thy flock,
where wilt thou rest them at noon?
For why should I be as one that strayeth
after the flocks of thy companions?

If thou know not, O thou fairest of women,
go forth and follow the tracks of thy flocks,
and feed thy kids beside the shepherds' tents.
I have compared thee, O my love,
to a company of horses in Pharaoh's chariots.

MOTET VI

[3] Tes joues sont désirables dans les boucles, ton cou dans les rivières.
Nous ferons pour toi des boucles d'or incrustées de pointes
d'argent.
Jusqu'à ce que le roi vienne en sa ronde, mon nard donne sa
fragrance.

MOTET VII

Mon amant est pour moi une touffe de myrrhe. Il nuite entre mes
seins.
Mon amant est pour moi une grappe de cypre, aux vignes d'Ein-
Gueddi.
Te voici, tu es belle, mon amie. Te voici, tu es belle aux yeux
colombes.

MOTET VIII

Te voici, tu es beau, mon amant, suave aussi. Aussi notre lit est
verdure.
Les cèdres sont poutres de nos demeures, les cyprès nos lambri.
Moi, le lys de Saron, la rose des profondeurs.

MOTET IX

[4] Toute belle, mon amie, sans défaut en toi.
Avec moi du Liban, fiancée, avec moi du Liban, tu viendras. Tu
contempleras sur la cime Amana, sur la cime Cenir et Hermon, sur
les tanières de lions, sur les montagnes de léopards.

MOTET X

Tu m'as rempli le cœur, fiancée, ma soeur, tu m'as rempli le cœur
d'un seul de tes yeux, d'un seul joyau de ton jaseran.
Qu'elles sont belles tes étreintes, fiancée, ma soeur. Qu'elles sont
bonnes tes étreintes, meilleures que le vin – l'odeur de tes huiles,
meilleure que tous les aromates.

Pulchræ sunt genæ tuæ sicut turritis ;
collum tuum sicut monilia.
Murenulas aureas faciemus tibi,
vermiculatas argento.
Dum esset rex in accubitu suo,
nardus mea dedit odorem suavitatis.

Fasciculus myrra dilectus meus mihi,
inter ubera mea commorabitur.
Botrus cypri dilectus meus mihi,
in vineis Engaddi.
Ecce tu pulchra es, amica mea, ecce tu pulchra.
Oculi tui columbarum.

Ecce tu pulcher es, dilecte mi, et decorus.
Lectulus noster floridus :
tigna domorum nostrarum cedrina :
laquearia cypressina.
Ego flos campi,
et lily convallium.

Tota pulchra es, amica mea,
et macula non est in te.
Veni de Libano sponsa mea, veni de Libano,
veni, coronaberis de capite Amana,
de vertice Sanir et Hermon,
de cubilibus leonum,
de montibus pardorum.

Vulnerasti cor meum, soror mea sponsa,
vulnerasti cor meum in uno oculorum tuorum,
et in uno crine colli tui.
Quam pulchræ sunt mammæ tuæ, soror mea
sponsa.
Pulchriora sunt ubera tua vino, et odor
unguentorum tuorum super omnia aromata.

Thy cheeks are comely with rows of jewels,
thy neck with chains of gold.
We will make thee golden earrings
and beads of silver.
While the king sitteth at his table,
my spikenard sendeth forth its sweet scent.

A bundle of myrrh is my beloved unto me;
he shall lie betwixt my breasts.
My beloved is unto me as a cluster of camphire
in the vineyards of Engaddi.
Behold, thou art fair, my love;
thou hast doves'eyes.

Behold, thou art fair, my love, and graceful.
Our couch is a bed of verdure:
the beams of our house are cedar trees,
and cypresses our rafters.
I am the rose of Sharon,
and the lily of the valleys.

Thou art all fair, my love,
there is no spot in thee.
Come with me from Lebanon, my bride, come from Lebanon;
look from the heights of Amana,
from the top of Shenir and Hermon,
from the lions'dens,
from the mountains where leopards dwell.

Thou hast ravished my heart, my sister, my bride,
thou hast ravished my heart with one of thine eyes,
and with one tress of thy hair.
How lovely are thy breasts, my sister, my bride;
thy embraces are better than wine
and the scent of thy perfumes sweeter than all spices.

MOTET XI

5 Comme une rose entre les ronces, telle est mon amie parmi les filles.
Comme un pommier parmi les arbres de la forêt, tel est mon amant parmi les fils. Dans son ombre, j'ai désiré et me suis assise : son fruit est suave à mon palais.

MOTET XII

Il m'a conduite vers la maison du vin, sa bannière sur moi : l'Amour.
Confirmez-moi de braises, ravivez-moi de pommes, car je suis malade d'amour.

MOTET XIII

Sa gauche sous ma tête, sa droite m'enlace.
Je vous adjure, filles de Jérusalem, par les cerfs ou par les biches des champs, si vous éveillez ou si vous réveillez l'amour, jusqu'à ce qu'elle veuille.

MOTET XIV

6 La voix de mon amant : le voici, il vient, bondissant sur les monts, dansant sur les collines.
Mon amant identique au cerf, au faon des biches, le voici, debout derrière notre mur, guettant par les lucarnes, épiant par les treillis. Mon amant m'a répondu, il m'a dit :

MOTET XV

« Lève-toi, mon amie, ma belle,
et va vers toi-même.
« Car voici : l'hiver est passé – la pluie a pris fin, elle est partie.
« Les fleurs ont apparu sur terre, l'instant du chant arrive, la voix de la tourterelle s'entend en notre terre.

Sicut lilyum inter spinas,
sic amica mea inter filias.
Sicut malus inter ligna silvarum,
sic dilectus meus inter filios.
Sub umbra illius, quem desideraveram, sedi :
et fructus ejus dulcis gutturi meo.

Introduxit me rex in cellam vinariam,
ordinavit in me charitatem.
Fulcite me floribus,
stipate me malis :
quia amore langueo.

Laeva ejus sub capite meo,
et dextera illius amplectabitur me.
Adjuro vos, filiae Jerusalem,
per capreas cervosque camporum,
ne suscitetis, neque evigilare faciatis dilectam,
quoadusque ipsa velit.

Vox dilecti mei,
ecce iste venit saliens in montibus,
transiliens colles :
similis est dilectus meus capreæ,
hinnuloque cervorum :
en ipse stat post parietem nostrum,
respiciens per fenestras,
prospiciens per cancellos.
En dilectus meus loquitur mihi:

Surge : propera amica mea,
columba mea, formosa mea, et veni.
Jam enim hiems transit,
imber abiit et recessit.
Flores apparuerunt in terra nostra :

As the lily among thorns,
so is my love among women.
As the apple tree among the trees of the wood,
so is my beloved among men.
I sat down under his shadow with great delight,
and his fruit was sweet to my palate.

The king brought me to the banqueting house,
and his banner over me was love.
Stay me with flagons,
comfort me with apples,
for I am sick with love.

His left hand is under my head,
and his right hand doth embrace me.
I charge you, O ye daughters of Jerusalem,
by the roes and by the hinds of the field,
do not waken my beloved
till he please.

The voice of my beloved!
Behold, he cometh leaping upon the mountains,
skipping over the hills.
My beloved is like a roe
or a young hart;
behold, he standeth behind our wall,
he looketh forth at the windows.
My beloved spake and said unto me:

Rise up, my love, my fair one,
and come away.
For lo, the winter is past,
the rain is over and gone.
The flowers appear on the earth;

« Le figuier embaume ses pousses, les vignes en fleurs ont donné leur fragrance.

MOTET XVI

Lève-toi, mon amie, ma belle, et va vers toi-même ». Ma colombe aux fentes du roc, au secret de l'ascension, découvre-moi ton apparence, fais-moi entendre ta voix. Car ta voix est suave, ton apparence splendide.

MOTET XVII

[7] Mon amant pour moi – moi pour lui – le pâtre aux roses. Jusqu'à ce que souffle le jour, s'enfuient les ombres, retourne, ressemble pour toi-même, ô mon amant, au cerf, ou au faon des biches, sur les monts de la Rupture. Sur ma couche, dans les nuits, j'ai demandé celui qu'aime mon âme ; je l'ai demandé et ne l'ai pas trouvé.

MOTET XVIII

Je me lèverai donc, je circuleraï dans la ville, ses marchés, ses ruelles : je demanderai celui qu'aime mon âme. Je l'ai demandé et ne l'ai pas trouvé.

MOTET XIX

[8] Je vous adjure, filles de Jérusalem, si vous trouvez mon amant que lui direz-vous ? Que je suis malade d'amour. Qu'est-il ton amant parmi les amants, la belle parmi les femmes, qu'est-il ton amant parmi les amants, pour, ainsi, nous adjurer ? Mon amant, clair, vermeil, est en étandard sur la multitude.

tempus putationis advenit :
vox turtris auditæ est in terra nostra :
ficus protulit grossos suos :
vineæ florentes dederunt odorem suum.

Surge, amica mea, speciosa mea, et veni :
columba mea in foraminibus petræ,
in caverna maceriaræ, ostende mihi faciem tuam,
sonet vox tua in auribus meis :
vox enim tua dulcis, et facies tua decora.

Dilectus meus mihi, et ego illi,
qui pascitur inter lilia :
donec aspiret dies, et inclinentur umbræ.
Revertere : similis esto dilecte mi,
capræ hinnuloque cervorum
super montes Bether.
In lectulo meo per noctes quæsivi quem diligit
anima mea :
quæsivi illum, et non inveni.

Surgam et circuibo civitatem :
per vicos et plateas quæram,
quem diligit anima mea :
quæsivi illum, et non inveni.

Adjuro vos, filiae Jérusalem,
si inveneritis dilectum meum,
ut nunciatis ei, quia amore langueo.
Qualis est dilectus tuus ex dilecto,
O pulcherrima mulierum ?
qualis est dilectus tuus ex dilecto,
quia sic adjurasti nos ?
Dilectus meus candidus et rubicundus,
electus ex millibus.

the time of the singing of birds is come,
and the voice of the turtle dove is heard in our land;
the fig tree putteth forth its green figs
and the blossoming vines yield their scent.

Arise my love, my fair one, and come away.
O my dove, hiding in the clefts of the rock,
in the holes in the walls, let me see thy countenance,
for sweet is thy voice and thy countenance is comely.

My beloved is mine and I am his;
he feedeth among the lilies.
Until the day break and the shadows flee away,
turn, my beloved,
and be thou like a roe or a young hart
upon the mountains of Bether.
By night on my bed, I sought
him whom my soul loveth;
I sought him, but I found him not.

I will rise now and go about the city.
In the streets and in the broad ways
I will seek him whom my soul loveth:
I sought him, but I found him not.

I charge you, O ye daughters of Jerusalem
if you found my beloved,
what will you tell him? That I am faint with love.
What is thy beloved more than another,
that thou dost so charge us?
My beloved is white and ruddy,
the chiefest among ten thousand.

MOTET XX

Sa tête est d'or, d'or vierge ; ses boucles flottent noires comme le corbeau.
Ses yeux tels des colombes sur les courants d'eaux – baignent dans du lait, reposent en plénitude.

MOTET XXI

[9] Mon amant est descendu dans son jardin, aux terrasses d'aromates – pour pâtre dans les jardins – pour cueillir les roses.
Moi pour mon amant – mon amant pour moi – le pâtre aux roses.

MOTET XXII

Tu es belle, mon amie, comme Tirtsah, splendide comme Jérusalem, terrible comme à l'assaut les étendards.
Détourne tes yeux de moi : ils m'ont bouleversé.

MOTET XXIII

[10] Qui est celle qui apparaît comme l'aurore, belle comme la lune, immaculée comme le soleil, terrible comme les étendards.

MOTET XXIV

Au verger du noyer je suis descendu voir la germination du torrent, voir la floraison de la vigne, le bourgeonnement des grenadiers.

MOTET XXV

[11] Qu'elles sont belles tes jambes, dans les sandales, fille de prince – la courbure de tes cuisses, comme un calice, est l'œuvre des mains d'un maître.
Ton giron est vase lunaire où liqueur ne tarit, ton ventre meule de froment cernée de roses.

Caput ejus aurum optimum,
comæ ejus sicut elatae palmarum nigrae quasi
corvus.
Oculi ejus sicut columbae super rivulos
aquarum, qua lacte sunt lotae,
et resident juxta fluenta plenissima.

Dilectus meus descendit in hortum suum,
ad areolam aromatum,
ut ibi pascatur in hortis, et lilia colligat.
Ego dilecto meo, et dilectus meus mihi,
qui pascitur inter lilia.

Pulchra es, amica mea,
suavis et decora sicut Jerusalem :
terribilis ut castrorum acies ordinata.
Averte oculos tuos a me,
quia ipsi me avolare fecerunt.

Quæ est ista, quæ progreditur
quasi aurora consurgens,
pulchra ut luna, electa ut sol,
terribilis ut castrorum acies ordinata ?

Descendi in hortum meum,
ut viderem poma convallium,
et inspicerem si florisset vinea,
et germinasset mala punica.

Quam pulchri sunt gressus tui in calceamentis,
filia principis !
Juncture femorum tuorum, sicut monilia
quæ fabricata sunt manu artificis.
Umbilicus tuus crater tornatilis,
numquam indigens poculis.
Venter tuus sicut acervus tritici, vallatus liliis.

His head is as the finest gold,
his locks are soft, and black as a raven.
His eyes are the eyes of doves by the waterside,
bathing in milk
and resting beside the running stream.

My beloved is gone down into his garden,
to the beds of spices,
to feed in the garden and to gather lilies.
I am my beloved's, and he is mine;
he feedeth among the lilies.

Thou art beautiful, O my love,
comely and graceful as Jerusalem,
terrible as an army bearing banners.
Turn away thine eyes from me,
for they have overcome me.

Who is she that looketh forth
like the rising down,
fair as the moon, clear as the sun,
and terrible as an army bearing banners?

I went down into the garden of nut trees
to see the fruits of the valley,
and to see wether the vine flourished
and the pomegranates budded.

How beautiful are thy feet with sandals,
O prince's daughter!
The curves of thy thighs are like a chalice
made by the hands of a cunning workman.
Thy navel is like a rounded goblet
that never lacks wine.
Thy belly is like a heap of wheat surrounded by lilies.

MOTET XXVI

Tes deux seins comme deux faons, jumeaux de la biche.
Ton cou comme tour d'ivoire, tes yeux, lacs en Hesbone, à la porte
de la Fille des Multitudes ; ton nez, comme tour du Liban,
sentinelle faisant face à Damas.
Sur toi, ta tête est comme Carmel, les nattes de ta tête comme
pourpre : un roi y est captif de boucles.

MOTET XXVII

[12] Que tu es belle, que tu es suave, amour, dans les délices.
Ceci – ta taille – ressemble au palmier et tes seins à des pampres.
J'ai dit : « Je monterai au palmier, je saisirai ses spathes ; que soient
donc, tes seins, comme pampres de vignes, et comme celle des
pommes, l'haleine de ta bouche. »

MOTET XXVIII

Ton palais, comme un bon vin, coulant pour mon amant aux
rectitudes, à faire trembler lèvres de mort.
Je suis à mon amant, son désir sur moi.

MOTET XXIX

[13] Pars, ô mon amant, sortons aux champs, nous logerons dans les
hameaux.
Nous nous éveillerons dans les vignes, nous verrons si la vigne
fleurit, éclosent ses fleurs, bourgeonnent les grenadiers. Là-bas, je
donnerai mon amour pour toi.

Traduction française depuis l'hébreu
André CHOURAQUI,

Le Cantique des cantiques suivi des Psaumes
© - Puf 1970

Duo ubera tua sicut duo hinnuli gemelli capreæ.
Collum tuum sicut turris eburnea.
Oculi tui sicut piscinae in Hesebon,
quae sunt in porta filiae multitudinis.
Nasus tuus sicut turris Libani,
quae respicit contra Damascum.
Caput tuum ut Carmelus :
et cornae capitatis tui sicut purpura regis
juncta canaliculis.

Quam pulchra es, et quam decora,
charissima, in deliciis.
Statura tua assimilata est palmæ,
et ubera tua botritis.
Dixi : Ascendam in palmam,
et apprehendam fructus ejus :
et erunt ubera tua sicut botri vineæ :
et odor oris tui, sicut odor malorum.

Guttur tuum sicut vinum optimum,
dignum dilecto meo ad potandum,
labisque et dentibus illius ad ruminandum.
Ego dilecto meo,
et ad me conversio ejus.

Veni, dilecte mi, egrediamur in agrum,
commoremur in villis.
Mane surgamus ad vineas,
videamus si floruit vinea,
si flores fructus parturiunt,
si floruerunt mala punica :
ibi dabo tibi ubera mea.

Thy two breasts are like the twin fawns of a doe.
Thy neck is as a tower of ivory.
Thine eyes are like the pools of Heshbon,
by the gate of Bath-rabbim.
Thy nose is as the tower of Lebanon
which looketh toward Damascus.
Thy head is like Mount Carmel,
and the hair of thine head like purple:
a king is held in its locks.

How fair and how pleasant art thou,
O love, for delights!
This thy stature is like to a palm tree,
and they breasts to its clusters of fruit.
I said, I will go up the palm tree
and take hold of its fruit;
now also thy breasts shall be as clusters of grapes
and the scent of thy breath like apples.

The roof of thy mouth is like the best wine,
fit for my beloved to drink,
to savour with his lips and teeth.
I am my beloved's
and his desire is towards me.

Come, my beloved, let us go forth into the fields,
let us lodge in the villages.
Let us rise up early and go to the vineyards
to see whether the vine has flowered,
whether the tender grape appear,
and the pomgranates bud forth.
There will I give thee my love.

Translated by Mary PARDOE



FRANÇOISE LASERRE : DIRECTRICE ARTISTIQUE AKADEMIA

24

AKADEMIA

Ensemble Vocal Régional de Champagne-Ardenne
Direction artistique : Françoise Lasserre

Depuis presque dix années, grâce au soutien majeur de la Région Champagne-Ardenne et de l'Office Régional Culturel, AKADEMIA a réalisé, sous la direction de Françoise Lasserre, plus de deux cents concerts en Région Champagne-Ardenne, dans les festivals (La Chaise Dieu, Auvers-sur-Oise, Festival Estival d'Ile-de-France, Festival d'Art Sacré de Paris, Festival d'Ambronay), à l'étranger (Allemagne : Festival de Musique Sacrée de Neuss, Besigheim, Mayence - Italie : Rome, Milan, Palestina, Festival Voce di Europa de Porto Torrès - Belgique : Festival de l'Eté Mosan).

Le choix du répertoire de l'Ensemble offrant aussi bien l'interprétation d'œuvres majeures : *Dixit Dominus*, *Le Messie* de Haendel, *Oratorio de Noël* de J.S. Bach, *la Petite Messe Solennelle* de Rossini, *Vêpres à la Vierge de Monteverdi*, *Requiem* de Mozart, *La Messe en Si* de J.S. Bach, que celle d'œuvres moins connues : *Intermèdes* de la Pellegrina, *Messe du Couronnement de Méhul*, Messes de Frank Martin et Poulenç, *Requiem* de Pierre Boulez, *Requiem et Messe Concertante* de Cavalli, *Le Cantique des Cantiques* de Palestina, a largement contribué à l'évolution et à la reconnaissance du travail d'AKADEMIA (Prix d'Honneur d'Interprétation du Concours Palestina en 1993, nomination par le jury de la Fondazione Giorgio Cini de Venise dans le cadre du Prix International du disque « Antonio Vivaldi » en mars 95).

Pour les deux années à venir, AKADEMIA / Ensemble vocal régional de Champagne-Ardenne poursuivra, sous la direction de Françoise Lasserre, son travail de recherche, de découverte et de relecture du patrimoine musical. Principalement axé sur la musique italienne pratiquée dans les centres aussi prestigieux que Florence, Venise, Ferrare, Mantoue, Rome, Milan... il contribue cependant dans sa globalité à la découverte du répertoire polyphonique du XV^e au XX^e siècle.

Administration : Jacqueline PIERSON
Régie Générale : Anne RIQUET

25

AKADEMIA

Ensemble Vocal Régional de Champagne-Ardenne Art Director : Françoise Lasserre

In almost ten years, with the support of the Champagne-Ardenne Region and the Regional Cultural Department, AKADEMIA, under the direction of Françoise Lasserre, has given over two hundred concerts in the Champagne-Ardenne Region, at festivals (La Chaise-Dieu, Auvers-sur-Oise, Festival Estival d'Ile-de-France, Festival d'Art Sacré in Paris, Festival d'Ambronay), and abroad (Germany: Neuss Festival of Sacred Music, Besigheim, Mainz; Italy: Rome, Milan, Palestrina, Voce di Europa Festival in Porto Torrè; Belgium: Mosan Summer Festival).

The Ensemble's choice of repertoire, offering interpretations of major works (including Handel's *Dixit Dominus* and *Messiah*, J.S. Bach's Christmas Oratorio and Mass in B minor, Rossini's *Petite Messe Solennelle*, Monteverdi's *Vespers*, Mozart's *Requiem*), and also lesser-known ones (such as *Intermezzi* by Pellegrina, Mehul's Coronation Mass, Masses by Frank Martin and Poulenc, *Requiem* by Pierre Boulez, *Requiem* and *Messa Concertante* by Cavalli, *Canticum Canticorum* by Palestrina), has greatly contributed to the development and recognition of AKADEMIA's work (*Prix d'Honneur d'Interprétation* at the Palestrina Competition in 1993, nomination by the jury of the Fondazione Giorgio Cini in Venice for the "Antonio Vivaldi" International Record Prize in March 1995).

In the next two years, AKADEMIA (Champagne-Ardenne Regional Vocal Ensemble), under the direction of Françoise LASSEUR, will continue to carry out research into the musical heritage. Principally centred on Italian music as practised in such prestigious centres as Florence, Venice, Ferrara, Mantua, Rome and Milan, it makes an important contribution to the discovery of the polyphonic repertoire of the 15th to 20th centuries.

Administration Management: Jacqueline Pierson
Production Department: Anne Riou

Translated by Marye PARDOE



CATHERINE GREUILLET

Prix du conservatoire de Vichy, lauréate des concours d'Alès et de Paris, elle chante sous la direction de Philippe Herreweghe, Jean-Claude Malgoire et William Christie. Attrée par l'oratorio et le répertoire religieux, travaille avec différents ensembles, notamment avec l'Ensemble Baroque de Nice, l'Ensemble instrumental de Nantes, Harmonia Nova, l'Académie Sainte Cécile, l'Ensemble Il Seminario Musicale, le quatuor Jacques Moderne et participe régulièrement aux productions et enregistrements d'Akadémia.

MARIE-CLAUDE VALLIN

Après des études musicales au Conservatoire de Strasbourg, se spécialise dans l'interprétation des musiques anciennes et contemporaines, en tant que chanteuse tout d'abord, puis comme chef. Collabore avec diverses formations : Studio 111, Percussions de Strasbourg, Ensemble 2E2M, Itinéraire, Intercontemporain, Groupe Vocal de France dont elle a été chef invitée, Les Arts Florissants, Huelgas Ensemble et poursuit parallèlement une carrière d'enseignement au C.N.S.M de Lyon.

VINCENT DARRAS

Etudie le chant à l'Académie Royale de Musique de Londres. Bénéfice de nombreuses expériences musicales au sein d'ensembles vocaux tels que les Arts Florissants, La Chapelle Royale, l'Ensemble Vocal Européen, Le Monteverdi Choir, l'Ensemble A Sei Voci, Akadémia. Se produit maintenant régulièrement en soliste, tant en France qu'à l'étranger : Orfeo de Gluck avec l'Opéra de Chambre de Budapest, concert Zelenka à Prague sous la direction de Frieder Bernius, concerts Carmina Burana avec l'orchestre et les choeurs Colonne.

BRUNO BOTERF

Organiste de formation, il se passionne pour la Musique Renaissance qu'il aborde au sein de l'Ensemble Clément Janequin. Sur scène et en concert son répertoire s'étend du Moyen Âge à nos jours avec une prédilection pour l'oratorio baroque et les rôles d'évangélisateurs. Se produit régulièrement en soliste dans les principaux festivals français et européens, et sur scène : à l'Atelier Lyrique du Rhin, l'Atelier lyrique de Tourcoing, la Péniche Opéra... Participe à de nombreux enregistrements discographiques chez Harmonia Mundi, Erato, CBS...

ADRIAN BRAND

Fait ses débuts à l'Opéra d'Australie dans le *Barbier de Séville* (Conte Almaviva). En France depuis 1987, il chante à l'Opéra Bastille dans *Die Soldaten* (Zimmerman), au théâtre des Champs Elysées dans le *Chevalier à la Rose*, à Nancy et Toulouse dans *Mort à Venise* et *Billy Budd* de Britten. En oratorio, travaille avec William Christie (*Castor et Pollux*), Philippe Herreweghe (*Gesualdo*), Christopher Hogwood (*Requiem de Mozart*) et Christophe Rousset (*Monteverdi*).

FRANÇOIS FAUCHÉ

Tout spécialement attiré par la musique ancienne, d'abord comme instrumentiste puis comme chanteur, sa sensibilité vocale le conduit à explorer sur scène et en concerts toutes les facettes de ce répertoire. Du drame liturgique médiéval à l'opéra baroque, a collaboré à de très nombreux enregistrements sous la direction de M. Pérez, W. Christie, S. Kuijken, J.C. Malgoire ... Il est membre de l'Ensemble Clément Janequin.

MARCOS LOUREIRO DE SA

Né au Brésil, exerce la profession d'architecte avant de se consacrer professionnellement à la musique. Installe en France depuis 1989, il obtient plusieurs premiers prix, notamment dans la classe de William Christie au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris. Se produit régulièrement au sein des Arts Florissants, du Concert Spirituel, Sagittarius, Akadémia.

Prizewinner at the Conservatoire in Vichy, and at the competitions in Alès and Paris. She sings under the direction of Philippe Herreweghe, Jean-Claude Malgoire and William Christie. She is attracted to oratorio and the religious repertoire and works with various ensembles, including Nice Baroque Ensemble, Nantes Instrumental Ensemble, Harmonia Nova, the Académie Sainte Cécile, Il Seminario Musicale and the Jacques Moderne Quartet. She regularly takes part in Akadémia's productions and recordings.

After studying music at the Strasbourg Conservatoire, she went on to specialise in the interpretation of ancient and modern music, first of all as a singer, then as a conductor. She works with various groups: Studio 111, Percussions de Strasbourg, Ensemble 2E2M, Itinéraire, Ensemble InterContemporain, Groupe Vocal de France (with which she is guest conductor), Les Arts Florissants, Huelgas Ensemble. She also teaches at the Conservatoire in Lyons.

Studied music at the Royal Academy of Music in London. He has worked with vocal ensembles such as Les Arts Florissants, La Chapelle Royale, the European Vocal Ensemble, the Monteverdi Choir, A Sei Voci and Akademia. Now appears regularly as a soloist, both in France and abroad: Orfeo ed Euridice (Gluck) with Budapest Chamber Opera, a concert of works by Zelenka conducted by Frieder Bernius in Prague, Carmina Burana with the Colonne orchestra and chorus.

An organist by training, he has a passion for the music of the Renaissance which he performs as a member of the Clément Janequin Ensemble. His repertoire on stage and in concert ranges from the Middle Ages to the present day, with a predilection for the Baroque oratorio and roles as the Evangelist. He appears regularly as a soloist at the major European festivals, and on stage (Atelier Lyrique du Rhin, Atelier lyrique de Tourcoing, Péniche Opéra...). He has made many recordings for Harmonia Mundi, Erato, CBS etc.

Made his début with the Australian Opera in *Il Barbiere di Seviglia* (Count Almaviva). He has been living in France since 1987 and has sung at the Opéra Bastille in *Die Soldaten* (Zimmerman), at the Théâtre des Champs-Elysées in *Der Rosenkavalier* (R. Strauss), in Nancy and Toulouse in *Death in Venice* and *Billy Budd* (Britten). In the oratorio repertory, he works with William Christie (*Castor et Pollux*), Philippe Herreweghe (*Gesualdo*), Christopher Hogwood (*Mozart's Requiem*) and Christophe Rousset (*Monteverdi*).

Particularly attracted to ancient music, first of all as instrumentalist then as a singer, his vocal sensitivity leads him to explore all the facets of this repertoire, both on stage and in concert. From the medieval liturgical drama to Baroque opera, he has taken part in great many recordings, conducted, amongst others, by Marcel Pérez, William Christie, Sigiswald Kuijken and Jean-Claude Malgoire. He is a member of the Clément Janequin Ensemble.

Born in Brazil, he was a professional architect before turning to music. Has been living in France since 1989 and has won many prizes, in particular in William Christie's class at the Paris Conservatoire. He regularly appears with Les Arts Florissants, Le Concert Spirituel, Sagittarius, and Akadémia.

JEAN TUBERY

Suit l'enseignement de Bruce Dickey à la Schola Cantorum de Bâle où il obtient le diplôme de concertiste. Fonde l'ensemble La Fenice, premier prix des concours internationaux de Bruges (1990) et Malmö (1992). Enregistre pour les firmes Ricercar, Erato, Harmonia Mundi, Sony Classical etc... ainsi que pour de nombreuses radios et télévisions nationales européennes et au Japon. Enseigne au Conservatoire National Supérieur de Paris.

SYLVIE MOQUET

Obtient en 1983 un diplôme de soliste dans la classe de Jordi Savall à la Schola Cantorum de Bâle. Sa préférence pour la musique de chambre lui a permis de travailler avec William Christie, J.E.Gardiner, Philippe Herreweghe... mais aussi d'enregistrer en duo *Concerts de M. de Sainte Colombe*, en trio, *Sonates de Buxtehude pour violon, viole et Basse Continue*, en quatuor *Consort of Four Parts* de M. Locke... Enseigne au Conservatoire d'Aix en Provence.

YUKA SAITO

Etudie la viole da gamba à l'Université Musicale de Tokyo puis entre au Conservatoire Royal de Bruxelles dans la classe de Wieland Kuijken où elle reçoit un 1^{er} prix avec mention et le Diplôme Supérieur de Soliste « avec Distinction ». Participe à de nombreux concerts et enregistrements avec notamment L'ensemble Clément Janequin, Il Seminario Musicale, The Consort of Musicks, L'ensemble Mattheus-Consort, Douce Mémoire, Ricercar-Consort, Collegium Vocale de Gand, Le Concert Spirituel.... Depuis 1994 enseigne la viole à l'E.N.M. de Villeurbanne.

CHRISTINE PLUBEAU

Obtient, en 1987, le diplôme de soliste dans la classe de Wieland Kuijken au Conservatoire Royal de La Haye. De retour en France, elle mène une carrière de soliste et continue sa carrière au sein de plusieurs ensembles : La Grande Ecurie et La Chambre du Roy, Sagittarius, Akadémia, Variations... avec lesquels elle réalise de nombreux enregistrements.

JEREMIE PAPASERGIO

Etudie la flûte à bec à Monaco avec M.C. Bert, à Paris avec S. Marq, le basson ancien auprès de M. Vallon et le serpent avec E. Guillaume à Auxerre. Se produit en formation de chambre et d'orchestre avec les Ensembles tels que Douce Mémoire, La Fenice, L'ensemble Baroque de Nice, l'Orchestre Baroque Européen et Akadémia.

CHRISTINA PLUHAR

Après des études de guitare classique, se consacre au luth qu'elle étudie au Conservatoire Royal de La Haye et à la Schola Cantorum Basiliensis auprès de T. Satoh, H. Smith et E. Dombois. Entre temps étudie la harpe baroque auprès de Mara Galassi à la Scuola Grica di Milano. Se produit dans divers ensembles comme La Fenice, Concerto Soave, Les musiciens du Louvre, Elyma, Currende... et enseigne au Conservatoire de Graz.

AGILEU MOTTA

Après des études de Guitare à São Paulo, il entre au Conservatoire Royal de La Haye où il fut, avec le luthiste T. Satoh, diplômé de Musique de Chambre en 1987 puis, comme soliste en luth, en 1990. De 89 à 94, il étudie chez H. Smith à la Schola Cantorum Basiliensis. Il se produit aujourd'hui en tant que soliste et participe à divers ensembles de chambre européens.

Studied with Bruce Dickey at the Schola Cantorum in Basle, where he obtained his diploma as a concert artist.

Founded with the ensemble La Fenice; won first prize at the International competitions in Bruges (1990) and Malmö (1992). Records for Ricercar, Erato, Harmonia Mundi, Sony Classical etc. and also for European and Japanese radio and television. Teaches at the Paris Conservatoire.

In 1983 was awarded a diploma for solo performance after studying in Jordi Savall's class at the Schola Cantorum in Basle. Her predilection for chamber music has enabled her to work, amongst others, with William Christie, John Eliot Gardiner, Philippe Herreweghe... and also to record, in duet, works by M. de Sainte Colombe; in trio, Sonatas for violin, viol and basso continuo by Buxtehude; in quartet, the Consort of Four Parts by Matthew Locke. She teaches at the Conservatoire in Aix-en-Provence.

Studied the viola da gamba at university in Tokyo, then entered the Royal Conservatory in Brussels, in Wieland Kuijken's class, where she was awarded a first prize with merit and the diploma for solo performance with distinction. Has taken part in many concerts and recordings, with the Clément Janequin Ensemble, Il Seminario Musicale, The Consort of Musicks, Mattheus-Consort, Douce Mémoire, Ricercar Consort, Collegium Vocale de Gand, Le Concert Spirituel. Since 1994 she has been teaching the bass viol at the National Music School in Villeurbanne.

In 1987, she obtained her soloist's diploma in Wieland Kuijken's class at the Royal Conservatory in The Hague. She then returned to France and now leads a career as a soloist and continuist with various ensembles (including La Grande Ecurie et la Chambre du Roy, Sagittarius, Akadémia, Variations), with which she has made many recordings.

Studied the recorder in Monaco with M.C. Bert, then in Paris with S. Marq, the ancient bassoon with M. Vallon in Auxerre, the serpent with E. Guillaume. Appears in chamber groups and in orchestra with ensembles such as Douce Mémoire, La Fenice, Nice Baroque Ensemble, European Baroque Orchestra and Akadémia.

After studying classical guitar, she devoted herself to the lute, which she studied at the Royal Conservatory in The Hague and at the Schola Cantorum in Basle with T. Satoh, H. Smith and E. Dombois. Meanwhile, she also studied the baroque harp with Mara Galassi at the Scuola Grica in Milan. She appears with various ensembles, including La Fenice, Concerto Soave, Les Musiciens du Louvre, Elyma, Currende. She teaches at the Conservatoire in Graz.

After studying the guitar in São Paulo, he entered the Royal Conservatory in The Hague where, along with the lutenist T. Satoh, he earned his diploma in chamber music in 1987, and as soloist (lute) in 1990. Between 1989 and 1994, he studied with Hopkinson Smith at the Schola Cantorum in Basle. He now appears as soloist and performs with various European chamber ensembles.

Translated by Mary PARDOE