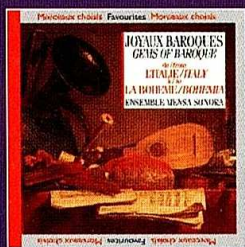


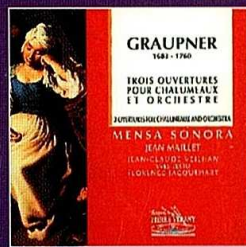
Discographie de/Discography from MENSA SONORA



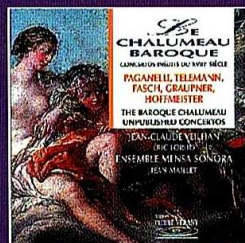
PV730036



PV730104



PV794114



PV796103



PV797024



PV79821/22



PV799023

GEORG-FRIEDRICH
HÄNDEL
1685-1759

*Arie
e Lagrime*

OPERATIC ARIAS & TRIO SONATAS

PASCAL BERTIN
CONTRE-TENOR

ANNE CAMBIER
SOPRANO

MENSA SONORA
DIRECTION
JEAN MAILLET

disques
PIERRE VERANY

Pascal BERTIN, *contre-tenor/countertenor*

ENSEMBLE MENSA SONORA

Jean MAILLET

1^{er} violon & direction/1st violin & conductor

Emmanuelle BARRÉ, *2^{ème} violon/2nd violin*

Françoise COUVERT, *3^{ème} violon/3rd violin*

Isabelle LANGLET-MARILLOT, *alto/viola*

Sylvette GAILLARD-MAILLET, *violoncelle/cello*

Yannick VARLET, *clavecin/harpsichord*

Massimo MOSCARDO, *théorbe/theorbo*

Christophe MAZEAUD, *hautbois et flûte à bec/oboe & flute*

Marie-Agnès MARTINEAU, *flûte à bec/flute*

François CHARRUYER, *basson/bassoon*

**avec la participation de/with the participation of Anne CAMBIER, soprano*

Couverture : «Un Cœur» Emma Bertin
PV700022

GEORG-FRIEDRICH HÄNDEL

1685 - 1759

- | | | | | | |
|---|--------------------------------------|------|----|---|------|
| 1 | LASCIA CH'IO PIANGA (Rinaldo) | 4'29 | 13 | SVEGLIATEVI NEL CORE
(Giulio Cesare) | 4'04 |
| 2 | SONATE OP. V N°1 [extrait/excerpt] | | 14 | SONATE OP. V N°4 [extrait/excerpt] | |
| | 2 Andante | 2'25 | | 14 Passacaille | 4'29 |
| 3 | CARA SPOSA (Rinaldo) | 8'02 | 15 | PENA TIRANNA (Amadigi) | 4'38 |
| 4 | ARMATI, OH CORE (Admeto) | 2'08 | 16 | SINFONIA (Orlando) | 1'20 |
| 5 | SONATE OP. V N°2 [extraits/excerpts] | | 17 | TACERO (Agrippina) | 4'54 |
| | 5 Adagio | 1'09 | | | |
| | 6 Allegro | 1'30 | | | |
| 7 | SE IL COR TI PERDE* (Tolomeo) | 6'19 | | | |
| 8 | STILLE AMARE (Tolomeo) | 7'39 | | | |
| 9 | SONATE OP. V N°5 [extraits/excerpts] | | | | |
| | 9 Largo | 3'02 | | | |
| | 10 Fugue | 2'14 | | | |
| | 11 Larghetto | 0'59 | | | |
| | 12 Bourrée | 0'41 | | | |

Agrippina créé en 1709 est, avec *Rodrigo* joué à Florence en 1707, le seul opéra écrit par Haendel lors du voyage qui, de 1706 à 1710, le mena en Italie. Ce séjour dans la péninsule où il croisa les plus illustres musiciens, se révéla capital pour la suite de sa carrière. Traversant Venise, l'un des hauts lieux de l'opéra, il débarqua à Rome accueilli par de grands mécènes comme le Cardinal Ottoboni, prélat " sans mœurs, sans crédit, débauché, ruiné, amateur des arts, grand musicien " selon le Président de Brosses, qui n'en entretenait pas moins un somptueux orchestre, dont le premier violon n'était autre qu'Arcangelo Corelli. À la fin du printemps de 1708, Haendel continua son périple italien par Naples, patrie des Scarlatti et l'un des foyers incomparables du bel canto, avant de regagner Rome puis Venise où, le 26 décembre 1709, il fit jouer son *Agrippina* avec un succès immense, au Théâtre San Giovanni Crisostomo, connu pour être le plus beau et le plus riche de la ville. Transporté par cette œuvre nouvelle et l'invention mélodique de son auteur, le public vénitien clama son enthousiasme : " Le théâtre, à chaque pause pratiquement, résonnait de cris et d'acclamations - " *viva il caro Sassone !* ", et d'autres expressions d'approbation trop extravagantes pour être mentionnées ", rapporte un témoin. Écrit sur un livret du cardinal Vincenzo Grimani, l'ouvrage offre la particularité de mêler lyrisme, émotion et comique. L'air " *Tacerò pur che fedele* " chanté par Ottone à l'acte III, uniquement accompagné par une basse continue quasi obstinée, témoigne de l'art avec lequel Hændel manie la flexibilité et la souplesse vocales typiques du bel canto.

À Hambourg, où il se forma et où il écrivit notamment *Almira* créé en 1705 au Theater am Gänsemarkt, avec Mattheson dans un des rôles principaux, Hændel avait découvert l'opéra italien qui régnait sur toute l'Europe en même temps que l'opéra français : son voyage en Italie devait lui permettre de se pénétrer totalement de cet art, et Romain Rolland a pu ainsi observer que " toutes les tendances de l'Europe d'alors se reflètent dans ses opéras ". Toutefois, après qu'*Agrippina* eut triomphé à Venise dans les derniers jours de 1709, Hændel décida d'aller chercher fortune sous d'autres cieux. À l'automne 1710, il débarqua à Londres, où, depuis la mort de Purcell, un irrésistible goût italien dominait la vie musicale. On a souvent écrit que la musique anglaise était morte avec Purcell, mais Londres disposait d'excellents orchestres et de remarquables musiciens, dont beaucoup venaient d'Italie. À ce propos, Grétry propose cette citation de Montesquieu extraite de *L'Esprit des lois* : " J'ai vu les opéras d'Angleterre et d'Italie : ce sont les mêmes pièces et les mêmes acteurs ; mais la même musique produit des effets si

différents sur les deux nations, l'une est si calme et l'autre si transportée, que cela paraît inconcevable. " Purcell s'était révélé le maître du " semi-opéra " ; en imposant l'opéra italien sur le sol britannique, Haendel devait condamner ce genre véritablement anglais. Sachant se dégager des conventions, il allait également bouleverser la forme la plus statique de l'opéra italien pour en faire une forme lyrique au centre de laquelle brillait l'*aria da capo* mettant en valeur l'artiste.

À Londres où avait été créé le premier concert public, Hændel participa activement à cette intense vie de concerts. On n'a plus guère notion aujourd'hui de l'ampleur et de la diversité des programmes des concerts organisés à l'époque aussi bien en Angleterre que dans les autres pays d'Europe, diversité que l'ensemble Mensa Sonora a souhaité en partie révéler : ces programmes mêlaient en effet fragments de pièces instrumentales et extraits d'opéras ou d'œuvres de musique sacrée, et de cette coutume à laquelle Haendel ne faillit pas et qui se perpétua jusqu'au début du XXe siècle, le public ne s'offusquait jamais.

Rinaldo, écrit sur un livret d'Aaron Hill, directeur du King's Theatre à Haymarket, traduit en italien par Giacomo Rossi d'après *La Gerusalemme liberata* du Tasse, est le premier opéra composé par Hændel pour Londres, où il fut créé le 24 février 1711, avec un grand succès. L'air de tendresse de Rinaldo " *Cara sposa, amante cara* " à l'acte I, représentait pour Haendel lui-même l'un des meilleurs qu'il ait jamais écrits. Ce *Largo* pathétique en mi mineur, sorte de danse stylisée dont on retiendra les accents implorants de la voix soliste sur le soutien des cordes et de la basse continue, est en effet l'une de ses plus belles arias. L'épisode central, *Allegro*, vient à point provoquer un contraste lumineux. À l'acte II, c'est Almirena, promise à Rinaldo, mais prisonnière de l'enchanteresse Armida, qui chante la belle aria en forme de sarabande " *Lascia ch'io pianga* ", en *fa* majeur, *lamento* au caractère bouleversant et émouvant, noté uniquement en valeurs longues, dont la mélodie typiquement haendelienne est tirée d'Almira.

En juin 1711, Haendel reprit le chemin de l'Allemagne, apparemment bien décidé pourtant à s'établir définitivement en Angleterre. La date de son retour à Londres se situe à l'automne 1712, époque où il entama une nouvelle série d'opéras italiens pour le King's Theatre, et parmi ceux-ci *Amadigi di Gaula*, opéra magique à machineries sur un livret de Nicola Francesco Haym, compositeur, éditeur et librettiste romain installé à Londres depuis 1701. À l'acte II de cet opéra créé le 25 mai 1716, Dardano, prince de Thrace, chante l'air " *Pena tiranna* " dans lequel Charles Burney découvrit beaucoup d'invention et de variété. Il s'agit d'un *Largo* en ré mineur où la voix

soliste est accompagnée par un hautbois, un basson, les cordes et une basse continue " *largo e staccato senza cembalo* ". Sur un rythme de sarabande, la mélodie sombre et poignante, sur son soutien instrumental inhabituel, exprime la souffrance d'un amour déçu.

Au cours de la saison 1718-1719, et à l'initiative d'une partie de la noblesse locale, se créa à Londres dans le cadre du King's Theatre, une troupe d'opéra italien soutenue par le roi et baptisée *Royal Academy of Music*. Sous la direction musicale de Hændel, cette entreprise qui devait engager les meilleurs chanteurs recrutés non seulement en Italie, mais dans toute l'Europe, ouvrit officiellement ses portes le 2 avril 1720 : Hændel y donna aussitôt *Radamisto*. Un voyageur français écrivait en 1728 : " Il y a à Londres un opéra italien ; quelques-uns des premiers seigneurs de la cour en sont les entrepreneurs ; la symphonie est composée d'excellents musiciens, tant anglais qu'étrangers ; les acteurs sont tous italiens. " L'Académie vécut jusqu'en juin 1728, lorsque de graves difficultés financières, des rivalités entre artistes et peut-être l'humeur atrabilaire du directeur musical, eurent raison de la fidélité des souscripteurs. Elle ferma ses portes après la création de *Tolomeo*. Entre temps, *Giulio Cesare in Egitto*, l'un des grands opéras haendéliens de type héroïque, sur un livret de Haym d'après Bussani, y avait été créé le 20 février 1724. L'*aria da capo* de Sesto Pompeo à l'acte I, " *Svegliatevi nel core* ", air pathétique d'un fils promettant de venger le meurtre de son père, est un *Allegro* en ut mineur accompagné par les cordes et la basse continue. L'écriture enlevée et les rythmes de double-croches évoquent la manière des concertos de Vivaldi et d'autres maîtres italiens. La partie centrale, *Largo*, où deux flûtes viennent colorer l'orchestre, provoque une rupture saisissante avec ce qui précède. S'y déploient de nombreux unissons entre voix et instruments. Romain Rolland a souligné qu'avec cet opéra, Haendel avait conçu un drame musical nouveau. " L'opéra va grand train aussi depuis que le nouveau de Haendel, nommé Jules César, et dans lequel Cenesino et la Cozzuna brillent au-delà des expressions, est sur le théâtre ", rapporta un spectateur français en visite à Londres en mars 1724.

Adapté de l'*Antigona delusa da Alceste* d'Aureli, *Admeto, rè di Tessaglia triompha* le 31 janvier 1727 au King's Theatre durant la brillante existence de la Royal Academy of Music. L'auteur du livret est resté inconnu. L'*aria da capo* de Trasimede à l'acte III, " *Armati, oh core* ", *Allegro* en la mineur est un air de bravoure où les vocalises de la ligne vocale brillent d'une grande exubérance.

Tolomeo, rè di Egitto, sur un livret de Haym, représenté pour la première fois, le 30 avril 1728, est le dernier opéra monté par *The Royal Academy of Music* au King's Theatre. L'air de Tolomeo,

" *Stille amare* " de l'acte III, est un émouvant *arioso* syllabique où la voix évolue sur l'accompagnement plein de délicatesse des cordes et de la basse continue. Le duo entre Seleuce et Tolomeo, " *Se il cor ti perde* " clôt l'acte II. Conçu dans un style dialogué sur une basse mouvante, il révèle un beau tissu contrapuntique.

Naturalisé anglais depuis trois ans, Haendel reprit en janvier 1729 la direction d'une nouvelle académie au King's Theatre, mais l'entreprise ne tarda pas à connaître des difficultés et des revers que le compositeur, lâché par quelques-uns de ses amis ou protecteurs et en butte à la concurrence d'émules plus heureux, eut du mal à surmonter. Alors que le grand castrat Farinelli triomphait chez ses principaux rivaux et que Thomas Arne entreprenait de redonner vie à l'opéra anglais, force est de constater que Haendel ne sut pas s'adapter aux goûts nouveaux du public. *Orlando*, l'un de ses plus fameux opéras écrit sur un livret anonyme d'après l'*Orlando* de Domenico Scarlatti, était cependant monté avec succès au King's Theatre, le 27 janvier 1733. Une sinfonia en ré mineur ouvre l'acte III dans une nuance de paix et sur un *tempo ordinario* dominé par une polyphonie serrée. L'année suivante, l'académie déménagea à Covent Garden, mais, fatigué, Hændel qui avait découvert une nouvelle voie avec l'oratorio, mit un terme à sa carrière d'homme de théâtre en 1741. En 1742, *Le Messie* triomphait à Dublin.

Au sein de l'importante œuvre instrumentale de Hændel, la musique de chambre joue un rôle de choix. Les sept sonates de l'*op.5* furent publiées en 1739 chez Walsh à Londres, sous le titre de *Seven sonatas or trios for two violins or german flutes with a thorough bass for the harpsichord or violoncello, opera quinta*. Fidèle à une tradition de son temps, Hændel n'hésite pas, comme il le fit dans ses opéras, à y réutiliser ses propres thèmes en provenance d'autres œuvres. Les danses y tiennent une grande place, même si elles n'en ont pas toujours le titre, et Haendel conçoit ses sonates pleines de charme et de vitalité comme des suites de danses à la fois sensibles et délicates encadrées par un *Allegro*, un *Adagio* ou un *Largo*. On y reconnaîtra des motifs empruntés notamment à *Tamerlano*, à *Athalia*, à *Ariodante* ou à différents ballets : l'*Andante* de la *Sonate n°1* tiré d'une *anthem* composée par Haendel vers 1717 et du ballet de l'opéra *Arianna* créé en 1734, est construit comme un grand dialogue en imitations canoniques, alors que le *Largo* de la *Sonate n°5*, inspiré de *Tamerlano*, opéra monté en 1724, et d'*Athalia*, oratorio créé en 1733, a l'allure majestueuse d'une ouverture.

UN RHÉTEUR MUSICAL

Amour, sanglots, révolte, acceptation, mort, tels sont bien les principaux affects de l'opéra seria. Moteurs psychologiques des personnages, ressorts de l'action théâtrale, ils sont aussi générateurs d'émotions chez l'auditeur, émotions d'autant plus fortes que le compositeur aura su mieux employer les principes de la rhétorique musicale.

Les œuvres musicales de l'ère baroque, n'en doutons plus, devaient être conçues comme d'habiles discours pour pouvoir prétendre à une quelconque force de conviction, convaincre (*cum vincere*) signifiant ici plutôt émouvoir que persuader. Les théoriciens furent nombreux qui posèrent les fondements de ce " discours musical " (Burmeister, Mersenne, Kircher, Bernhardt, etc.) invitant le compositeur à respecter pour chaque œuvre une triple genèse (*inventio, elaboratio, decoratio*), un plan efficace (*exordium, narratio, propositio, confutatio, confirmatio, peroratio*) et à maîtriser l'emploi des figures de rhétorique, procédés infailibles pour " émouvoir les passions de l'âme ".

Hændel, comme la plupart des musiciens de son temps (Bach, surtout), était passé maître ès rhétorique musicale. Les airs choisis pour cet enregistrement en sont autant de parfaites illustrations.

Inventio. Ayant inventorié les affects de son projet musical, le compositeur détermine les composantes de l'œuvre susceptibles de les mieux servir. Outre la forme, l'instrumentation, le registre des voix, le tempo, etc., il doit choisir les tonalités les plus appropriées. Charpentier (*Règles de Composition*-1692), Mattheson (*Das neu-eröffnete Orchestre*-1713), Rameau (*Traité de l'Harmonie*-1722) ont établi de telles correspondances entre tonalités et affects, correspondances d'autant plus justes que l'expressivité de ces tonalités dépendait à l'époque de l'usage des tempéraments inégaux.

Haendel et Mattheson furent très liés. Il est donc peu étonnant que les tonalités choisies par l'un corroborent les rapports établis par l'autre.

Quelques exemples :

Fa # mineur : tonalité du duo " *Se il cor ti perde* " " Grande tristesse... plus languissant et amoureux que mortel... quelque chose de contenu, étrange et neurasthénique... "

Mi mineur : tonalité de " *Cara sposa, amante cara* " " Très pensif... profond, douloureux et affligé... au point d'aspirer en même temps à la consolation ... "

Fa mineur : tonalité de " *Pena tiranna* " " Pesanteur peu éloignée du désespoir... fatale anxiété de l'âme... extrêmement émouvant... mélancolie noire et incurable...peut parfois inciter l'auditeur à l'horreur ou au frisson... "

Ré mineur : tonalité de " *Tacerò* " " Dévot et tranquille... quelque chose de grand et de convaincant... paix de l'esprit... "

Elaboratio. Mattheson est on ne peut plus clair sur ce point : " *Notre conception musicale ne diffère de l'organisation rhétorique d'un simple discours que dans le sujet, l'objet ou objecto : elle doit donc observer les mêmes six éléments prescrits à l'orateur, à savoir introduction, exposition, proposition, réfutation, confirmation et conclusion.* "

(Johann Mattheson—*Der vollkommene Capellmeister*, 1739).

L'aria da capo et sa forme ABA' peut parfaitement se décomposer selon les six parties du discours rhétorique :

*A : exordium, narratio, propositio;

*B : Confutatio (en contraste avec A sur un plan harmonique et/ou de tempo);

*A' : Confirmatio, peroratio (reprise de A avec ornementation et coda conclusive).

Decoratio. Le compositeur choisit les figures de rhétorique musicale propres à exprimer les mots-clés du texte, à donner d'une idée une précise illustration musicale (figuralisme) et à créer ainsi chez l'auditeur l'émotion désirée. Cette véritable " imagerie rhétorique " dont certains théoriciens ont voulu dresser le catalogue était, consciemment ou non, à la disposition des compositeurs baroques. Là encore, Haendel nous fournit maints exemples éloquentes :

Anabasis : motif ascendant traduisant l'idée d'élévation, de victoire, de vindicte, etc.

Cf. révolte, défi de Sesto dans la partie B de *Cara sposa*.

Catabasis : motif descendant évoquant l'agonie, la mort.

Cf. illustration du mot " *morire* " dans la partie B de *Se il cor ti perde* .

Interrogatio : fin sur un degré non conclusif.

Cf. accord interrogatif sur " *non so* " dans les parties A et A' de *Se il cor ti perde*.

Paronomase : répétition d'une idée musicale avec extensions et adjonctions.

Cf. Ritournelle instrumentale de *Pena tiranna*.

Cf. Ponctuations brèves des cordes dans *Stille amare* évoquant les " Gouttes amères " du poison distillé lentement dans les veines de Tolomeo.

Cf. Accompagnement du violoncelle dans *Tacerò*.

Suspiratio : Silences répétés entrecoupant la ligne mélodique pour illustrer notamment le sanglot.

Cf. *Stille amare*, *Lascia ch'io pianga*, *Pena tiranna*.

Gradatio ou *climax* : Répétition d'une formule rythmique selon une ligne ascendante.

Cf. Ponctuations rythmiques entrecoupant les invocations de Tolomeo dans l'*accompagnato* précédant *Stille amare*. Évocation traditionnelle des coups du destin (" *implacabil destin* ").

Cf. Ostinato rythmique de l'orchestre dans *Armati, oh core*. Figure dérivée du *concitato* cher à Monteverdi pour évoquer la passion du combat.

Circulatio : Répétition d'un motif mélodique fermé, tournant sur lui-même (idée d'enfermement, de désolation, de désespoir, d'abandon).

Cf. Formules mélodiques entrelacées évoquant le désarroi de Sesto dans *Cara sposa* (" *dove sei?* ")

Passus duriusculus : Chromatismes mélodiques très marqués créant une tension croissante.

Cf. *Accompagnato* de Tolomeo dans le récit précédant *Stille amare*.

Une analyse exhaustive du figuralisme contenu dans ces partitions serait à l'évidence longue et fastidieuse.

Dans tous les cas, l'aspect profondément rhétorique de toute œuvre baroque ne saurait être valorisé si chanteurs et instrumentistes négligeaient le dernier domaine de la rhétorique musicale, celui qui a trait directement et essentiellement à leur art : l'*elocutio* ou *pronuntiatio*, entendons les " règles de l'interprétation ". Ce dernier chapitre ne peut d'ailleurs qu'être enrichi par la connaissance que l'interprète aura des trois premiers.

Jean MAILLET

Agrippina, produced in Venice in 1709, and Rodrigo (Florence, 1707), are the only operas Handel wrote during his stay in Italy (1706 to 1710). During those years, which turned out to be of vital importance to the rest of his career, he came into contact with many of the finest musicians of his day. Via Venice, one of the great centres of operatic activity, he travelled to Rome, where he was taken up by several of the great patrons of the arts, including Cardinal Ottoboni, described by President de Brosses as a man 'without morals, without repute, dissolute, ruined, a lover of the arts, a great musician', and who maintained a very fine orchestra (the first violin was none other than Arcangelo Corelli). Towards the end of spring 1708, Handel moved on to Naples, Scarlatti's native city and one of the great centres of bel canto, before returning to Rome, then Venice, where his opera Agrippina, premièred on 26 December 1709 at the Teatro San Giovanni Grisostomo (reputed to be the richest and most beautiful theatre in the city), was a resounding success. Enraptured by this new work and by the melodic inventiveness of its composer, the Venetian audience voiced its enthusiasm, so one eyewitness tells us, with cheers and cries of 'Viva il caro Sassone!' ('Long live the dear Saxon'). To a libretto by Cardinal Vincenzo Grimani, the work displays an unusual combination of lyricism, emotion and comedy. Ottone's aria Tacerò pur che fedele from Act III, its only accompaniment an almost ostinato figured bass, illustrates Handel's skilful grasp of the flowing style and vocal agility that are so typical of bel canto.

In Hamburg – where he was sent 'with a view to improvement' (Mainwaring), and where he also composed Almira, produced in 1705 at the Theater am Gänsermarkt, with Mattheson in one of the principal roles – Handel had discovered Italian opera, which, simultaneously with the French variety, held sway all over Europe. His stay in Italy enabled him to take full possession of the art, and Romain Rolland observed that 'every European musical trend of the time is reflected in his operas.' Despite the triumph of Agrippina in Venice in December 1709, Handel decided to go and seek his fortune elsewhere. In autumn 1710, he arrived in London, where musical life since the death of Henry Purcell in 1695 had been dominated by an overwhelming taste for Italian music. Many writers claimed that English music had died with Purcell, but London nevertheless possessed some very fine orchestras and some remarkable musicians, many of whom were Italian. On this subject Grétry quoted Montesquieu's L'Esprit des lois: 'I have seen the operas of England and of Italy: they are the same pieces and the same actors; but the same music produces such

different effects on the two nations, the one so calm and the other so beside itself with joy, that it seems inconceivable.' Purcell had been the master of the 'semi-opera'; in establishing Italian opera in Britain, Handel brought about the demise of that very English genre. Throwing convention to the winds, he also rid Italian opera of its static aspect, making it into a lyrical form, with brilliant use of the da capo aria to bring out the vocalist's qualities to the full.

In London (where he had given the first public concert) Handel played a very active part in the capital's busy concert life. We do not fully realize the magnitude and diversity of the concert programmes of that time, not only in England but also in the rest of Europe: they included excerpts from instrumental pieces and extracts from operas or sacred works. Such programmes were both common and popular in Handel's day and, indeed, until the early twentieth century. On this recording Mensa Sonora recreates such a concert.

The libretto of Rinaldo, written by Aaron Hill (the manager of the King's Theatre in the Haymarket), was based on Tasso's La Gerusalemme liberata; it was versified by the theatre poet Giacomo Rossi. Rinaldo was the first Italian opera specially composed for London, and it was a sensational success at its first performance on 24 February 1711. Handel himself regarded Rinaldo's tender aria Cara sposa, amante cara (Act I) as one of the finest he had ever written. This pathetic Largo in E minor, a sort of stylised dance, the imploring accents of the solo voice supported by the strings and the continuo, is indeed one of his most beautiful arias. The middle episode, Allegro, comes at exactly the right moment, providing a bright contrast. Lascia ch'io pianga in F major (from Act II) is sung by Almirena, Rinaldo's betrothed, who is held prisoner by the enchantress Armida. This fine aria in the form of a sarabande is a deeply moving lamento, written exclusively in long note values. The melody, typical of Handel, was inspired by the sarabande from the opera Almira.

In June 1711, although he had apparently made up his mind to settle in England for good, Handel returned to Germany. In autumn 1712 he was back in London, working on a new series of Italian operas for the King's Theatre, including Amadigi di Gaula, a 'magic opera' with extensive use of stage machinery, to a libretto by the Roman composer, publisher and librettist Nicola Francesco Haym, who had been living in London since 1701. In Act II of this opera, produced on 25 May 1716, Dardano, Prince of Thrace, sings the aria Pena tiranna, which Charles Burney praised for its great inventiveness and variety. In this Largo in D minor, the solo voice is

accompanied by an oboe, bassoon, strings and continuo ('largo e staccato senza cembalo'). To a sarabande rhythm, the sombre, poignant melody, with its unusual instrumental accompaniment, expresses the sufferings of unhappy love.

During the 1718-1719 season, some leading members of the nobility, under the patronage of the king, decided to establish a regular Italian company in London. It was known as the Royal Academy of Music and was based at the King's Theatre. Handel became its musical director and the finest singers in Europe were engaged. The opening performance, on 2 April 1720 was Handel's *Radamisto*. In 1728 a French traveller wrote: 'There is an Italian opera company in London; some of the leading members of the court are responsible for the undertaking; the orchestra is composed of excellent musicians, from England and elsewhere; the actors are all Italian.' The Academy existed until 1728, when serious financial difficulties, quarrels between various factions, and possibly the bilious humour of its musical director, finally led the subscribers to lose faith. The Academy closed its doors with the performance of Handel's new opera *Tolomeo*. Meanwhile, *Giulio Cesare in Egitto*, one of Handel's great heroic operas, to a libretto by Haym (adapted from Bussani), had been produced there on 20 February 1724. Sesto's *da capo* aria from Act I, *Svegliatevi nel core*, the pathetic aria of a son vowing to avenge his father's death, is an Allegro in C minor accompanied by strings and continuo. The spirited writing and rapid semiquaver rhythms remind one of the concertos of Vivaldi and other great Italian composers. The middle Largo section, with added orchestral colours from the two flutes, forms a strong contrast. There, the voice and instruments are often in unison. Romain Rolland pointed out that with this opera Handel had devised a new form of musical drama. A French visitor to London reported in March 1724 that 'opera has been making brisk progress since Handel's new work, *Giulio Cesare* – in which *Cenesino* and *Cozzuna* are outstanding beyond words – has been on at the theatre'.

Also during the brilliant existence of the Royal Academy of Music, *Admeto, Rè di Tessaglia* triumphed at the King's Theatre on 31 January 1727. The story is an adaptation of *Aureli's L'Antigona delusa da Alceste*, but the author of the libretto is unknown. *Trasimede's da capo* aria from Act III, *Armato, oh core*, is an Allegro in A minor, a bravura piece, containing brilliant and very exuberant vocalises.

Tolomeo, Rè di Egitto, to a libretto by Haym, first performed on 30 April 1728, was the last opera presented by the Royal Academy of Music at the King's Theatre. *Tolomeo's* aria *Stille amare*,

from Act III, is a touching syllabic arioso, with the voice moving over a very delicate accompaniment from the strings and continuo. The duet between *Seleuce* and *Tolomeo*, *Se il cor ti perde*, comes at the end of Act II. Taking the form of a dialogue over a shifting bass, it reveals a fine contrapuntal fabric.

In 1727 Handel became a naturalised English citizen and in January 1729 he became the director of a second Academy at the King's Theatre, but the enterprise soon encountered difficulties and setbacks, which the composer – deserted by a number of his friends and patrons, and having to cope with rivalry from the Opera of the Nobility, set up by the Prince of Wales – battled in vain to overcome. While the great castrato *Farinelli* triumphed in performances by his rivals and *Thomas Arne* set out to breathe new life into English opera, it has to be admitted that Handel was unable to adapt to new public tastes. *Orlando*, one of his finest operas (librettist unknown, but based on *Ariosto's Orlando furioso*) nevertheless met with success when it was presented at the King's Theatre on 27 January 1733. Act III opens with a Sinfonia in D minor, in a peaceful nuance and to a tempo ordinario dominated by closely wrought polyphony. The following year, the Academy moved to Covent Garden, but Handel was tired and he had also discovered a new field of exploration: the oratorio. In 1741 he left the theatre, and 1742 saw the triumph of his *Messiah* in Dublin.

Handel's chamber music plays a very important part in his instrumental output. His seven Sonatas Opus 5 were published by Walsh of London in 1739 under the title *Seven sonatas or trios for two violins or German flutes with a thorough bass for the harpsichord or violoncello*, opera quinta. It was common practice at that time for composers to reuse themes from previous works of their own composition – which is the case here, as in the Handel's operas. Dances are predominant (although their titles do not always indicate this) and these very charming, lively sonatas take the form of sensitive, delicate dance suites, framed by an Allegro, an Adagio or a Largo. We recognize, for example, motifs borrowed from *Tamerlano*, *Athalia*, *Ariodante* and various ballets. The Andante of Sonata No. 1 (two sources: an anthem composed in about 1717, and the ballet from the opera *Arianna*, produced in 1734) takes the form of an extensive dialogue in canonic imitation, while the Largo of Sonata No. 5 (inspired by *Tamerlano*, an opera presented in 1724, and *Athalia*, an oratorio first performed in 1733) adopts the majestic pace of an overture.

Adélaïde de Place
Translation : Mary Pardoe

A MASTER OF MUSICAL RHETORIC

Love, despair, revolt, acceptance and death are the main affections expressed in the opera seria. These emotional states or passions are the driving forces behind the characters, the motivating forces behind the action, and they control and direct the emotions of the listener – emotions which depend on the rhetorical means that are brought into play by the composer.

Baroque music undoubtedly made use of the Greek and Latin doctrines of rhetoric and oratory in order to carry conviction – the word ‘conviction’ (Latin: *con-vincere*) meaning ‘emotion’, rather than ‘persuasion’. Many theorists of the time, including Burmeister, Mersenne, Kircher and Bernhardt, laid the foundations of this ‘musical discourse’, inviting the composer to respect, in each of his musical compositions, the three parts of rhetorical theory, *inventio*, *elaboratio* and *decoratio* (i.e. the invention of an idea, its elaboration and decoration), a logical sequence (*exordium*, *narratio*, *propositio*, *confutatio*, *confirmatio*, *peroratio*), and to show mastery in his use of musical-rhetorical figures to ‘move the affections of the spirit’.

Like most musicians of his time (and particularly Bach), Handel was a past master at the art of musical rhetoric – a fact illustrated perfectly by the he arias presented on this recording.

Inventio. Having enumerated the affections to be included in his musical project, the composer then decided on the various constituents of his work that were most likely to arouse those affections. Form, instrumentation, vocal register, tempo, and so on, all have to be taken into account, and it is also important to choose the most appropriate key. Charpentier (*Règles de Composition*, 1692), Mattheson (*Das neu-eröffnete Orchestre*, 1713) and Rameau (*Traité de l’Harmonie*, 1722) all explain the affective connotations of the various keys – connotations that were all the more evident, since the expressiveness of the keys depended at that time on the use of irregular temperaments.

Handel and Mattheson were very close friends. It is hardly surprising, therefore, that the keys used by the one corroborate the relationships established by the other.

The following are just a few examples:

F sharp minor: duet *Se il cor ti perde*

‘Great sadness... languishing and amorous, rather than deathly... something restrained, strange and depressive...’

E minor: *Cara sposa, amante cara*

‘Very pensive... profound, sorrowful, and grieved... also with a longing for consolation...’

F minor: *Pena tiranna*

‘Gravity almost to the point of despair... mood of fatal anxiety... extremely moving... hopeless gloom and melancholy... may sometimes inspire horror or fear in the listener...’

D minor: *Tacerò*

‘Peaceful and devout... something great and convincing... peace of mind...’

Elaboratio. Mattheson is extremely clear on this point: ‘Our musical conception differs from the rhetorical principles governing a simple discourse only in topic and object (objecto): it must therefore observe the same six elements that are prescribed to the orator, that is to say, introduction, exposition, proposition, refutation, confirmation and conclusion.’

(Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, 1739)

The *da capo* aria, with its tripartite structure (ABA'), can indeed be broken down to include the six parts of the rhetorical discourse:

*A: *exordium, narratio, propositio*;

*B: *confutatio* (contrasting with A in harmony and/or tempo);

*A': *confirmatio, peroratio* (repetition of A with ornamentation and final coda).

Decoratio. The composer uses musical-rhetorical figures to illustrate individual words and textual ideas (word painting), thereby arousing the desired emotion in the listener. Several theorists attempted to produce detailed catalogues of the 'rhetorical imagery' that was used, consciously or otherwise, by Baroque composers. Once again Handel provides us with numerous eloquent examples, but it would obviously be a long and fastidious task to make an exhaustive analysis of all the word painting that is to be found in these pieces.

Anabasis: an ascending motif conveying the idea of elevation, victory, vindication, etc.

Cf. Sesto's revolt and defiance in part B of *Cara sposa*.

Catabasis: a descending motif evoking death.

Cf. illustration of the word 'morire' in part B of *Se il cor ti perde*.

Interrogatio: a musical question, a passage ending a 2nd or some other interval higher than the previous note or notes.

Cf. interrogative chord on 'non so' in parts A and A' of *Se il cor ti perde*.

Paronomasia: repetition of a musical idea on the same notes, but with new additions or alterations for emphasis.

Cf. The instrumental *ritornello* in *Pena tiranna*.

Cf. The brief punctuations from the strings in *Stille amare*, evoking the 'bitter drops' of poison as they slowly make their way through Tolomeo's veins.

Cf. Cello accompaniment in *Tacerò*.

Suspiratio: the breaking up of a melody by rests, to evoke sobbing, for example Cf. *Stille amare, Lascia ch'io pianga, Pena tiranna*.

Gradatio: a continuing Climax – i.e. repetition of a melody in the same part, a second higher – in sequence.

Cf. The rhythmic punctuations interrupting Tolomeo's invocations in the *accompagnato* preceding *Stille amare*. Traditional evocation of the strokes of fate ('*implacabil destin*').

Cf. Rhythmic *ostinato* from the orchestra in *Armati, oh core*. Figure derived from the *concitato* often used by Monteverdi to evoke the passion of battle.

Circulatio: musical description of circular or crossing-over motion (idea of confinement, desolation, despair, renunciation).

Cf. Interlaced melodic formulas evoking Sesto's helplessness in *Cara sposa* ('*dove sei?*')

Passus duriusculus: Very emphatic melodic chromaticism, creating growing tension.

Cf. Tolomeo's *accompagnato* in the recitative preceding *Stille amare*.

In any case, the profoundly rhetorical qualities of any Baroque work also depend to a large extent on the 'rules of interpretation', i.e. on the singers' and instrumentalists' elocution (*elocutio*) and pronunciation (*pronuntiatio*). Furthermore, this last chapter can but be enriched by the interpreter's grasp of the first three, *inventio, elaboratio* and *decoratio*.

Jean MAILLET

Translation: Mary Pardoe

LASCIA CH'IO PIANGA
(Rinaldo)

Aria Almirana
Lascia ch'io pianga mia cruda
sorte,
e che sospiri la libertà.
Il duolo infranga queste ritorte
de' miei martiri sol per pietà.
Lascia ch'io pianga...

CARA SPOSA, AMANTE CARA
(RINALDO)

Aria Rinaldo
Cara sposa, amante cara, dove
sei ?
Deh! Ritorna a pianti miei !
Del vostro Erebo sull'ara
colla face del mio sdegno
io vi sfido, oh spirti rei !
Cara sposa...

ARMATI, OH CORE
(Admeto)

Aria Trasimede
Armati, oh core,
di cieco sdegno !
Sveni l'indegno
fiera impietà, fiera impietà !
Già sò che amore
dentro al suo regno
legge non ha ;
Armati, oh core...

LAISSEZ-MOI PLEURER
(Rinaldo)

Air d'Almirana
Laissez-moi pleurer mon sort
cruel
et aspirer à la liberté.
Ces chaînes de mon martyr ne
seront brisées
que par la douleur et la pitié.
Laissez-moi pleurer...

**CHÈRE ÉPOUSE, CHÈRE
AMANTE** (Rinaldo)

Air de Rinaldo
Chère épouse, chère amante,
où es-tu ?
De grâce, reviens en entendant
mes pleurs !
Sur l'autel de votre Erèbe*
avec le flambeau de mon
indignation,
je vous défie, ô esprits
maléfiques !
Chère épouse...

ARME-TOI, O MON CŒUR
(Admeto)

Air de Trasimède
Arme-toi, ô mon cœur,
d'un aveugle mépris !
Puisse l'indigne,
la fière cruauté disparaître !
Déjà, je sais que l'amour
en son règne
n'a pas de loi.
Arme-toi, ô mon cœur...

LET ME LAMENT
(Rinaldo)

Aria: Almirana
Let me lament my cruel fate
and yearn for freedom!
Let sorrow break these bonds
out of compassion for my
suffering.
Let me lament...my suffering.
Let me lament...

**BELOVED WIFE, MY DEAR
BETROTHED** (Rinaldo)

Aria: Rinaldo
Beloved wife, my dear
betrothed, where are you?
Ah, heed my tears: return!
Upon the altar of your god of
darkness,
with my blazing scorn
I defy you, O evil spirits!
Beloved wife...

**ARM YOURSELF, O MY
HEART** (Admeto)

Aria: Trasimede
Arm yourself, O my heart,
with blind contempt!
May fierce and unworthy
cruelty vanish!
Already I know
that in Love's realm
there is no law.
Arm yourself, O my heart...

SE IL COR TI PERDE
(Tolomeo)

Duo Seleuce - Tolomeo
Se il cor ti perde,
oh cara, in pena così amara
oh caro, in duolo così amara
altro dirti non so : " mio bene,
addio ! "
Men vado ora a morire,
e sempre nel soffrire
scordarmi non potrò dell' idol
mio.
Se il cor ti perde...

STILLE AMARE
(Tolomeo)

Recitativo accompagnato
Inumano fratel, barbare madre,
ingiusto Araspe, dispieta Elisa,
Numi o furie del Ciel, Cielo
nemico, implacabil destin,
tiranna sorte,
tutti, tutti v'invinto a gustare il
piacer della mia morte.
Ma tu, consorte amata, non
pianger, nò, mentre che lieto spiro;
basta che ad incontrar l'anima
mia, quando uscirà del sen,
mandi un sospiro.

Aria Tolomeo
Stile amare, già vi sento tutte
in seno,
la morte a chiamar.
Già vi sento smorzare il
tormento,

SI TON CŒUR TE PLONGE
(Tolomeo)

Duo Seleuce - Tolomeo
Si ton cœur te plonge,
mon bien aimé, dans des
peines si amères/
ma bien-aimée, dans une
douleur si amère,
je ne sais que dire : " Adieu,
mon amour ! "
Je m'en vais à présent mourir
et, toujours dans la souffrance,
je ne puis oublier l'idole de
mon cœur
Si ton cœur te plonge...

GOUTTES AMÈRES
(Tolomeo)

Récit accompagné
Frère inhumain, mère barbare,
injuste Araspe, impitoyable Elisa,
dieux, ô furie du ciel, cieux
ennemis, implacable destin,
sort tyrannique,
je vous invite tous à déguster le
plaisir de ma mort.
Mais toi, épouse bien-aimée, ne
pleure pas car j'ai l'esprit serein
si, exhalés de ton sein, tes
souples s'élèvent à la rencontre
de mon âme.

Air de Tolomeo
Gouttes amères, déjà je vous sens
toutes en mon sein,
appeler la mort.
Déjà je vous sens apaiser mes
tourments,

IF YOUR HEART
(Tolomeo)

Duet: Seleuce, Tolomeo
If your heart abandons you
to such bitter pain, O my love,
then I can say to you but
'Farewell, my beloved!'
Now I prepare to die,
and never, in my suffering,
shall I be able to forget you,
my love.
If your heart abandons you...

O BITTER DROPS
(Tolomeo)

Accompanied recitative
Inhuman brother, barbarous mother,
unjust Araspe, merciless Elisa,
Gods, O fury of Heaven, hostile
Heaven, implacable destiny,
tyrannical fate,
I invite you all to savour the
pleasure of my death.
But you, my beloved wife, no,
weep not, for my mind will be at rest
if the sighs heaved from your
breast rise to join
my soul.

Aria: Tolomeo (Ptolemy)
O bitter drops, already I feel you
within my breast,
invoking death.
Already I feel you easing my
torment,

già vi sento tornarmi
a bear.
Stile amare...

SVEGLIATEVI NEL CORE
(Giulio Cesare)

Aria Sesto
Svegliatevi nel core,
furie d'un' alma offesa,
a far d'un traditor
aspra vendetta!
L'ombra del genitore
accorre a mia difesa,
e dice : " A te il rigor,
figlio, si aspetta."
Svegliatevi...

PENA TIRANNA
(Amadigi)

Aria Dardano
Pena tiranna io sento al core,
nè spero mai trovar pietà.
Amor m'affanna, e il mio
dolore
in tanti guai pace non ha.

TACERÒ, TACERÒ
(Agrippina)

Aria Ottone
Tacerò, tacerò, purchè fedele
nel tuo sen conservi amor.
Soffrirò, soffrirò, benchè
crucele
contro me sia tuo rigor.

déjà je vous sens m'apporter
la béatitude.
Gouttes amères...

**EVEILLEZ-VOUS EN MON
CŒUR** (*Giulio Cesare*)

Air de Sesto
Eveillez-vous en mon cœur,
fureurs d'une âme offensée,
pour infliger à un traître
une âpre vengeance !
L'ombre de mon père
vient à mon secours
et me dit : " Fils, on espère de toi
une impitoyable rigueur."
Eveillez-vous...

INEXORABLES PEINES
(Amadigi)

Air de Dardano
Je sens en mon cœur
d'inexorables peines
et ne puis espérer de jamais
trouver la pitié.
L'amour m'opprime, et ma douleur
ne peut s'apaiser sous tant de
souffrances.

JE ME TAIRAI
(Agrippina)

Air d'Ottone
Je me tairai, pourvu que, fidèle,
en ton sein, l'amour soit
préservé.
Je souffrirai si, cruelle,
contre moi persiste
ta rigueur.

already I feel you bringing me
happiness.
O bitter drops...

AWAKEN IN MY HEART
(Giulio Cesare)

Aria: Sesto (Sestus)
Awaken in my heart,
O furies of an offended soul,
and take a bitter revenge
on this traitor!
My father's ghost
comes to my aid,
saying: 'Son, we expect you
to show no mercy!'
Awaken...

RELENTLESS SORROWS
(Amadigi)

Aria: Dardano
Relentless sorrows I feel in my
heart,
nor can I ever hope for mercy.
Love oppresses me, and my grief
can find no peace in such
suffering.

I SHALL BE QUIET
(Agrippina)

Aria: Ottone (Otho)
I shall be quiet, quiet,
if in your heart you remain true
to me.
I shall suffer, suffer,
if cruelly you make me the
object of your severity.

PASCAL BERTIN

Pascal BERTIN commence le chant dès l'âge de onze ans au sein du Chœur d'Enfants de Paris (dir. Robert de Magnee), maîtrise avec laquelle il se produira comme soliste sur les plus grandes scènes du monde sous la direction de chefs prestigieux (Ozawa, Muti, Solti...).

En 1988, il obtient le premier prix d'interprétation de musique vocale baroque au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris dans la classe de William Christie.

Sa carrière se partage depuis entre les groupes de polyphonie médiévale ou renaissance : Huelgas, Mala Punica, Clément Jannequin, Daedalus, A Sei Voci, Gilles Binchois

et l'oratorio ou l'opéra baroque qu'il pratique notamment avec Philippe Herreweghe (Chapelle Royale, Ensemble Vocal Européen), John Eliot Gardiner (Monteverdi Choir), Jordi Savall (Capella Reial de Catalunya), Christophe Rousset (Les Talens Lyriques), Sigiswald Kuijken (La Petite Bande), Marc Minkowski (Les Musiciens du Louvre), Michel Corboz (Fondation Gulbenkian) Konrad Junghanel (Cantus Colln), Jean Tubéry (La Fenice), Daniel Cuiller (Stradivaria), Gilbert Bezzina (Ensemble baroque de Nice), Thomas Engelbrock (Freiburger Barok Orchester), Paul Dombrecht (Il Fondamento), Martin Gester (Le Parlement de Musique), Jean Maillet (Mensa Sonora), Eduardo Lopez Banzo (Al Ayre Espanol), Hervé Niquet (Le Concert Spirituel), Pierre Cao, Concerto Köln.

Depuis 1996, il fait partie avec Monique Zanetti, Yasunori Imamura et Guido Ballestracci de l'ensemble Fons Musicae dont le premier enregistrement (airs de cours de Lambert) a été salué par la critique internationale.

Sa production discographique comprend actuellement une quarantaine d'enregistrements d'époques et de styles variés.

Il a également créé en 1987 l'ensemble de jazz vocal Indigo qui a été retenu dans les nominations des Victoires de la Musique comme "révélation de l'année 1995".

Il été aussi invité à participer à la production discographique "Les Trois Contre-Ténors" aux côtés d'Andreas Scholl et de Dominique Visse.

Pascal BERTIN took up singing at the age of eleven as a member of the Chœur d'Enfants de Paris (conductor Robert de Magnée). With this choir he appeared as a soloist on many of the world's great stages under great conductors such as Ozawa, Muti and Solti.

In 1988, in William Christie's class at the Paris Conservatoire (CNSM), he was awarded first prize for the interpretation of Baroque vocal music.

Since then he has devoted his career to polyphonic works of the Medieval and Renaissance periods, with ensembles including Las Huelgas, Mala Punica, Clément Janequin, Daedalus, A Sei Voci, Gilles Binchois, and to oratorios and operas of the Baroque period, with Philippe Herreweghe (Chapelle Royale, Ensemble Vocal Européen), John Eliot Gardiner (Monteverdi Choir), Jordi Savall (Capella Reial de Catalunya), Christophe Rousset (Les Talens Lyriques), Sigiswald Kuijken (La Petite Bande), Marc Minkowski (Les Musiciens du Louvre), Michel Corboz (Gulbenkian Foundation), Konrad Junghänel (Cantus Cölln), Jean Tubéry (La Fenice), Daniel Cuiller (Stradivaria), Gilbert Bezzina (Ensemble baroque de Nice), Thomas Engelbrock (Freiburg Baroque Orchestra), Paul Dombrecht (Il Fondamento), Martin Gester (Le Parlement de Musique), Jean Maillet (Mensa Sonora), Eduardo Lopez Banzo (Al Ayre Espanol), Hervé Niquet (Le Concert Spirituel), Pierre Cao (Concerto Köln).

Since 1996, with Monique Zanetti, Yasunori Imamura and Guido Ballestracci, he has been a member of Fons Musica, whose first recording (Airs de Cour by Lambert) was hailed by the international press.

He has made about forty recordings, devoted to various periods and styles of music.

In 1987 he formed the vocal jazz group Indigo, which was nominated as 'Best New Group of the Year' in the French music awards ('Victoires de la Musique') 1995.

Also in 1995 he took part in the recording of 'The three Countertenors' with Andreas Scholl and Dominique Visse.

JEAN MAILLET & MENSA SONORA

Titulaire d'une maîtrise universitaire pour l'enseignement de l'anglais, Jean MAILLET a enseigné la langue de Shakespeare pendant vingt ans tout en menant parallèlement une intense activité de violoniste amateur. Dès 1974, il se passionne pour la musique ancienne interprétée sur instruments d'époque. Il aborde alors les répertoires du Moyen-Age et de la Renaissance sur la vièle d'archet et le rebec au sein de l'ensemble Praetorius. Il est, à la même époque, premier violon de l'ensemble baroque de Poitiers que dirige le claveciniste-organiste Dominique Ferran. Il suit alors des cours d'interprétation auprès de Lucy Van Dael, Janine Rubinlicht, Monica Hugget. De 1983 à 1986, il participe aux productions de l'ensemble instrumental de La Chapelle Royale (dir. Philippe Herreweghe) et de celui des Arts Florissants (dir. William Christie). Il est parallèlement engagé par Jean-Claude Malgoire à La Grande Ecurie et la Chambre du Roy, ensemble dont il sera violoniste permanent pendant dix-sept ans. Egalement sollicité par Daniel Cuiller et l'ensemble Stradivaria, il devient premier violon solo de l'Ensemble Baroque de Limoges (dir. Jean-Michel Hasler) de 1986 à 1989. Avec ces divers ensembles, Jean MAILLET a enregistré une cinquantaine de disques (pour CBS, Harmonia Mundi, Erato-Musifrance, Astrée-Auvidis, Lyrix, K 617) et a participé à de nombreux concerts sur les plus grandes scènes musicales du monde (Italie, Allemagne, Angleterre, Belgique, Pays-Bas, Luxembourg, Suisse, Espagne, Portugal, Liban, Brésil, Pérou) et dans les plus grands festivals internationaux.

En 1989, il obtient le Diplôme d'Etat pour l'enseignement de la musique ancienne et, après avoir mené de front sa carrière d'angliciste et son activité de violoniste pendant sept ans, décide d'être détaché de l'Education Nationale pour se consacrer exclusivement à la musique baroque. Il devient alors responsable pédagogique du département de musique ancienne de l'Ecole Nationale de Musique et de Danse de Niort où il enseigne le violon baroque, la musique de chambre, crée une classe d'orchestre baroque et anime plusieurs cycles de conférences sur la musique baroque.

Cette même année 1989, il fonde à Niort l'ensemble MENSA SONORA qu'il dirige en tant que premier violon solo. Empruntant son nom à un recueil de suites de BIBER, Mensa Sonora est constitué pour l'essentiel de musiciens niortais et compte une douzaine d'instrumentistes permanents, la cheville ouvrière étant notamment constituée par la basse continue de Sylvette Gaillard-Maillet (violoncelle) et de Yannick Varlet (clavecin et orgue positif). L'ensemble fait également appel à d'autres solistes spécialisés (instrumentistes et chanteurs) en fonction des effectifs requis et des répertoires choisis.

Les concerts de Mensa Sonora se multiplient et en 1994-1995, Jean MAILLET et Mensa Sonora sont sollicités par l'A.R.C.A.L. pour une production de l'opéra de Haendel, *Acis and Galatea*, qui sera joué plus de 30 fois dans les théâtres et sur les scènes nationales de la France entière.

Un passionnant travail de recherches est conjointement mené sur des compositeurs baroques injustement oubliés. Seront alors redécouverts ou réactualisés par Mensa Sonora des musiciens comme Johann Christoph GRAUPNER (en collaboration avec Jean-Claude Veilhan), Maurizio CAZZATI et Adam JARZEBSKI ainsi que des œuvres méconnues de compositeurs majeurs comme l'Opus 1 d'Antonio VIVALDI. Ces musiques seront enregistrées en première mondiale par les éditions ARION-Pierre VERANY (8 C.D. à ce jour).

Pour certaines productions d'envergure (*Messie* de Haendel, *Passion selon Saint-Jean* de Bach, etc.), Mensa Sonora fait appel à des chefs renommés comme Jean-Claude Malgoire et Pierre Cao. Les principaux partenaires de MENSA SONORA sont la Ville de NIORT, le Conseil Général des Deux-Sèvres, le Conseil Régional de Poitou-Charentes, la Ville de Saint-Maixent, la Ville de Celles-sur-Belle, la Fondation d'Entreprise France Télécom, le Crédit Agricole et Groupama.

After obtaining a Master's degree in English, Jean MAILLET taught that language for twenty years, whilst also devoting much of his time to his activities as an amateur violinist. In 1974 he conceived a passion for early music played on period instruments and approached the Medieval and Renaissance repertoires, playing the bowed fiddle and the rebec with the Praetorius ensemble. At the same time he was first violin with the Poitiers Baroque Ensemble, conducted by the harpsichordist-organist Dominique Ferran. He then followed classes in interpretation with Lucy Van Dael, Janine Rubinlicht and Monica Hugget. From 1983 to 1986 he appeared as an instrumentalist with La Chapelle Royale (Philippe Herreweghe) and Les Arts Florissants (William Christie). He was also engaged by Jean-Claude Malgoire (La Grande Écurie et la Chambre du Roy), spending seventeen years as a regular violinist with the ensemble, made appearances with the Stradivaria ensemble (Daniel Cuiller) and was first violin solo with the Limoges Baroque Ensemble (Jean-Michel Hasler) from 1986 to 1989. With these various ensembles Jean MAILLET has made about fifty recordings (for CBS, Harmonia Mundi, Erato-Musifrance, Astrée-Auvidis, Lyrinx, K 617) and has taken part in numerous concerts on many of the world's great stages (Italy, Germany, United Kingdom, Belgium, Holland, Luxembourg, Switzerland, Spain, Portugal, Lebanon, Brazil, Peru), as well as at international festivals of renown.

In 1989 he obtained his State diploma for the teaching of Early Music, and after continuing to work for a further seven years both as a teacher of English and as a violinist, he decided to devote

himself entirely to Baroque music. In 1989 he became head of the Department of Ancient Music at the National School of Music and Dance in Niort, teaching Baroque violin and chamber music; he also created a Baroque orchestra class and gave several series of talks on Baroque music.

*Also in 1989 and in Niort, he formed MENSA SONORA (its name is the title of a set of suites by BIBER), which he conducts as first violinist. Most of the ensemble's members come from Niort. With a basic nucleus of about a dozen regular instrumentalists, its mainspring is the continuo, provided by Sylvette Gaillard (cello) and Yannick Varlet (harpsichord and positive organ). The ensemble is joined by other specialised soloists (vocalists and instrumentalists) as the need arises. Mensa Sonora was soon very much in demand, and in 1994-1995, Jean MAILLET and Mensa Sonora were invited by A.R.C.A.L. to take part in a production of Handel's opera *Acis and Galatea*, which was given more than thirty performances on major stages all over France.*

*The ensemble also carries out research into Baroque composers who have been unjustly forgotten. Those rediscovered or reinstated by Mensa Sonora include Johann Christoph GRAUPNER (in collaboration with Jean-Claude Veilhan), Maurizio CAZZATI and Adam JARZEBSKI. The ensemble also revives little-known works by major composers, such as Antonio VIVALDI's Opus 1. This music is released as world première recordings on the ARION-Pierre VERANY label (8 CDs so far). For certain large-scale productions, such as Handel's *Messiah* and Bach's *St John Passion*, Mensa Sonora calls on celebrated conductors such as Jean-Claude Malgoire and Pierre Cao.*

MENSA SONORA's principal partners are the City of NIORT, the Deux-Sèvres General Council, the Poitou-Charentes Regional Council, the City of Saint-Maixent, the City of Celles-sur-Belle, France-Télécom Foundation, Crédit Agricole and Groupama.

ANNE CAMBIER

Le répertoire d'Anne Cambier couvre de nombreuses mélodies et rôles d'opéras ou d'oratorios : Krönungsmesse (Mozart), The Messiah (Haendel), Carmina Burana (Carl Orff), Stabat Mater (Pergolesi et Dvorak), Gloria (Vivaldi), Requiem (Fauré), Missa Sancti Nicolai (Haydn), Ode for St. Cecilia's Day (Haendel), Cantates et Passions de J.S.Bach, pour ne citer que quelques exemples. C'est en 1991, au Conservatoire Royal de Gand qu'elle obtient son Premier Prix de Chant. Elle poursuit ensuite ses études à la Guildhall School of Music and Drama de Londres auprès de Noëlle Barker et y obtient les certificats Post Diploma Vocal Training et Techniques of Teaching. Elle suit parallèlement plusieurs Masterclasses et travaille régulièrement avec Les Arts Florissants sous la direction de William Christie. Grâce au concours Reine Elisabeth, la carrière d'Anne Cambier va définitivement prendre son essor.

A la Monnaie de Bruxelles, elle fait ses débuts comme Papagena et est immédiatement réengagée par l'Opéra Royal de Belgique pour le 1er Knappe dans Parsifal, la Nimfa dans Orphée (s.l.d. René Jacobs, production reprise à Aix, Paris et New-York) et Barbarina des Noces de Figaro. En février 2001, elle chante le rôle principal de La Rappresentazione di Anima e di Corpo de Cavalieri avec l'ensemble La Fenice de Jean Tubéry. A l'Opéra de Flandre (Gand et Anvers), elle chante à deux reprises le rôle de Rowan dans Let's make an Opera (Britten) et dans Jenufa de Janacek mise en scène par Robert Carsen. Elle est réengagée pour la reprise de cette production au Japon en août 2001 sous la direction de Seiji Ozawa.

Au Benelux, Anne Cambier est régulièrement engagée par " L'Académie Beethoven " (sld Christopher Hogwood), l'Orchestre Philharmonique du Luxembourg, l'Orchestre Philharmonique Royal de Flandre, l'Orchestre National de Belgique, l'Orchestre de chambre Prima la Musica (avec José Van Dam). Des orchestres baroques comme Les Agrémens, Il Fondamento, Musica Antiqua Köln et La Petite Bande l'invitent souvent. Avec le célèbre clarinettiste belge Walter Boeykens et son ensemble, Anne Cambier réalise depuis plusieurs années de nombreux projets. Avec lui, elle s'est rendue au Portugal pour y donner un concert à l'occasion de la visite d'État du couple royal en 1999. La même année, Anne Cambier chante lors de la cérémonie du mariage princier.

Des récitals de lieder (Mozart, Schubert) avec Jan Vermeulen (Piano-forte) occupent par moment une grande partie de son activité musicale.

Anne Cambier's repertoire includes a wide variety of songs, operas and oratorios: Coronation Mass (Mozart), Messiah (Handel), Carmina Burana (Orff), Stabat Mater (Pergolesi, Dvorak), Gloria (Vivaldi), Requiem (Fauré), Missa Sancti Nicolai (Haydn), Ode for St. Cecilia's Day (Handel), Cantatas and Passions by J.S. Bach, and so on.

She studied at the Royal Conservatory in Ghent and was awarded first prize for singing in 1991. She went on to study at the Guildhall School of Music and Drama in London, with Noëlle Barker, where she obtained her Post Diploma in Vocal Training and Techniques of Teaching. At the same time, she followed several master-classes and worked regularly with William Christie and Les Arts Florissants. Following her success in the Queen Elisabeth Competition, her career took off in a big way.

At the Théâtre de la Monnaie in Brussels, she made her début as Papagena in Die Zauberflöte and was immediately re-engaged by the Belgian Royal Opera for the parts of the Erste Knappe in Parsifal, La Ninfa in Orfeo (conducted by René Jacobs; production later taken to Aix, Paris and New York), and Barbarina in Le Nozze di Figaro. In February 2001 she takes the main role in Cavalieri's La Rappresentazione di Anima e di Corpo with Jean Tubéry and La Fenice.

At Flanders Opera (Ghent and Antwerp) she will be taking part in Britten's Let's make an Opera (Rowan), and Janacek's Jenufa, directed by Robert Carsen, a production that will go to Japan in August 2001 (conductor Seiji Ozawa).

In Benelux, Anne Cambier works regularly with the Beethoven Academy (Christopher Hogwood), the Luxembourg Philharmonic Orchestra, the Royal Flanders Philharmonic Orchestra, the National Orchestra of Belgium, and the chamber orchestra Prima la Musica (with José Van Dam). She is often invited to appear with baroque ensembles, including Les Agrémens, Il Fondamento, Musica Antiqua Köln and La Petite Bande. Over the years, Anne Cambier has taken part in many projects with the famous Belgian clarinettist Walter Boeykens and his ensemble, including a concert in Portugal in 1999 to mark the royal state visit. The same year, she also sang at the princely wedding. Anne Cambier also devotes much time to song recitals (Mozart, Schubert) with Jan Vermeulen (pianoforte).



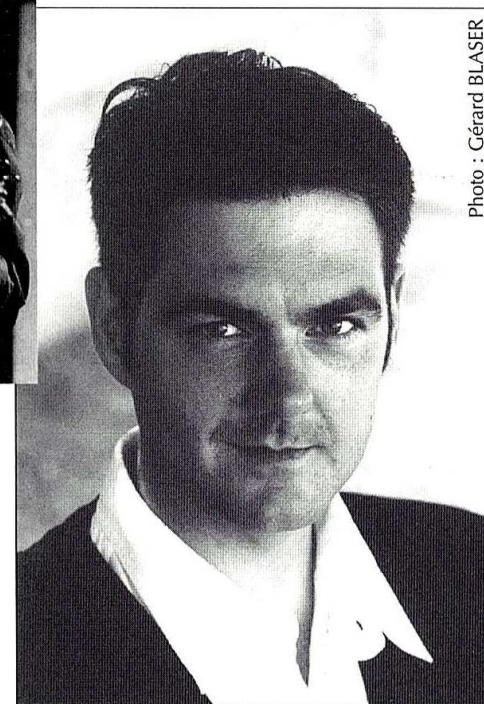
Ensemble MENSA SONORA

Photo : Michel Maumon



Jean MAILLET

Photo : Michel Maumon



Pascal BERTIN

Photo : Gérard BLASER