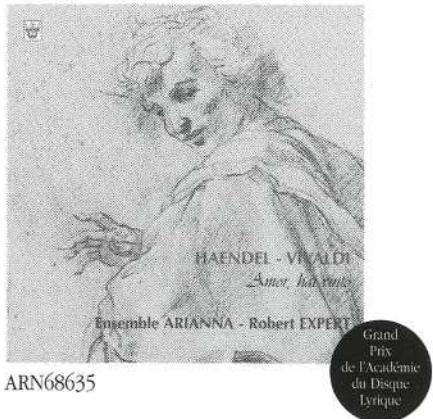
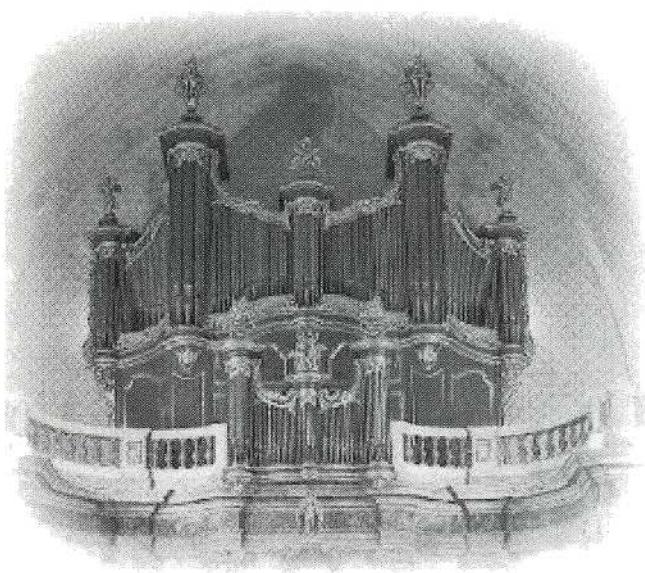


Également disponible



*A la mémoire de Jean Ribot,
Organiste titulaire et Conservateur de l'orgue
de Saint Pons de Thomières de 1935 à 2003*



REMERCIEMENTS/THANKS TO

Mr l'Archiprêtre de la Cathédrale de Saint Pons et l'équipe des prêtres,
Mr le Député Maire Kléber Mesquida et le Conseil Municipal de Saint Pons,
Michel Ribot et l'Association Jean Ribot des Amis de l'Orgue de Saint Pons,

Michel Formentelli, facteur d'orgue,

Laurent Gallice, organiste titulaire,

Christophe Corp et Theodora Psychoyou, pour la partition du *Domine salvum*.

Marc-Antoine CHARPENTIER

(1634-1704)

Messe pour le Port Royal (H.5) et Motets

Guillaume-Gabriel NIVERS

(1632-1714)

Pièces d'Orgue alternées

Frédéric MUÑOZ

à l'orgue historique de Saint Pons de Thomières

ENSEMBLE ARIANNA

Direction et Continuo :

Marie-Paule NOUNOU

Solistes :

Pauline TOUMA et Elsa PÉLAQUIER

Chœur :

Marie CHADID, Julie CHAMPAGNE, Juliette CHRÉTIEN-FÉLIX,

Raïssa LAUTAUD, Olivia MARTIN-PRÉVEL, Emilie PATURAL,

Julie ROUGERON (3^{ème} soliste pour le *Et incarnatus est*)

Intonations :

Thomas BELAMAN

| | | | |
|--|------|--|------|
| 1. Grand Plein jeu renfermant l'hymne du Saint Sacrement · Pange Lingua · (Livre II) | 2'35 | 19. Offerte en Fugue et Dialogue (Livre II) | 6'03 |
| 2. STABAT MATER | 2'59 | 20. OFFERTOIRE pour la Sainte Marguerite | 1'24 |
| 3. Fond d'Orgue (Livre I) | 1'17 | 21. Plein Jeu (Livre I) | 1'31 |
| 4. INTROÏT pour la Sainte Marguerite | 2'49 | 22. SANCTUS | 0'33 |
| 5. Plein Jeu (Livre I) | 1'36 | 23. Récit de Trompette (Livre III) | 1'23 |
| 6. KYRIE | 1'02 | 24. PLENI SUNT COELI | 0'18 |
| 7. Récit de Voix humaine (livre I) | 1'49 | 25. Récit de Tierce en Taille (Nicolas Lebègue) | 2'53 |
| 8. CHRISTE | 1'18 | 26. BENEDICTUS | 0'38 |
| 9. Fugue grave (Livre III) | 2'30 | 27. Cromorne en Taille à 1 et 2 parties (Livre II) | 3'53 |
| 10. KYRIE | 0'30 | 28. SALVE REGINA DES JESUITES | 2'50 |
| 11. Echo (Livre I) | 2'24 | 29. Fond d'Orgue (Livre I) | 1'38 |
| 12. GLORIA (le célébrant) Grand Plein Jeu à 2 chœurs (Livre III) | 3'05 | 30. AGNUS DEI | 1'05 |
| 13. ET IN TERRA PAX | 3'21 | 31. Fugue de cromatique (Livre II) | 2'44 |
| 14. Basse de Trompette (Livre I) | 1'15 | 32. COMMUNION pour la Sainte Marguerite | 0'56 |
| 15. GRADUEL pour la Sainte Marguerite | 2'30 | 33. Le Plain Chant en Taille (Livre II) | 1'16 |
| 16. Duo sur les Tierces (Livre I) | 0'44 | 34. DOMINE SALVUM FAC REGEM | 1'32 |
| 17. CREDO (le célébrant) Grand Plein Jeu à 2 chœurs (Livre III) | 2'38 | 35. Grand Jeu (Livre I) | 1'28 |
| 18. PATREM OMNIPOTENTEM | 7'57 | 36. ITE MISSA EST (le célébrant) Petit Plein Jeu (Livre I) | 1'29 |

CHARPENTIER - NIVERS

Le 24 février 1704, vers sept heures du matin, Marc-Antoine Charpentier, homme de « bonne vie, mœurs et capacité », s'est éteint paisiblement à Paris, âgé d'une soixantaine d'années.

On ne sait presque rien de ses débuts, mais dans les années 1660, il passe trois ans à Rome où, conquis d'abord par les polyphonies de la Renaissance, il découvre l'œuvre de Giacomo Carissimi, maître de chapelle du Collège germanique de Rome, prestigieux établissement Jésuite où l'enseignement de la musique occupait une place de choix. Ce séjour dans la Ville Éternelle sera d'une importance capitale pour la suite de la carrière de Charpentier, fervent italianisant. Cette carrière s'est déroulée à l'ombre des grandes institutions et, même s'il n'occupa aucun poste officiel à la cour, car, en 1683, retenu par la maladie, il manqua malencontreusement le concours qui lui aurait ouvert les portes de la Chapelle royale, Charpentier a côtoyé les plus hauts personnages de son temps. Il collabore ainsi avec Molière, brouillé avec Lully, et compose les intermèdes du *Malade imaginaire*, avant d'être appelé en 1680 par Mademoiselle de Guise, petite-fille du Balafré, chef de la Ligue, pour diriger sa Musique. Charpentier travaille aussi pour le Grand Dauphin, et Louis XIV le tenait en si haute estime qu'après avoir découvert ses motets chantés à la messe de son fils en avril 1681, il n'en aurait « point voulu entendre d'autres, quoy qu'on luy en eust proposé ». Chargé aussi de l'éducation musicale de Philippe, duc de Chartres, fils de Monsieur et de la Princesse Palatine, c'est à ce prince musicien, futur Régent de France et grand adepte de la musique italienne qu'il dédiera ses *Règles de composition*.

À la mort de la duchesse de Guise en 1688, l'ancien élève de Carissimi au Collège germanique de Rome, entre au service des Jésuites du Collège Louis-le-Grand, rue Saint-Jacques, et de l'église Saint-Louis de la rue Saint-Antoine. « Il a toujours passé au goût de tous les connoisseurs pour le plus profond et le plus savant des musiciens modernes. C'est sans doute ce qui fit que les R.R.P.P. Jésuites de la Rue Saint-Antoine le prirent pour le maître de la musique de leur Église, poste alors des plus brillans », écrit Sébastien de Brossard. La musique était cultivée avec faste tant au Collège Louis-le-Grand célèbre pour la qualité de ses spectacles, les jésuites accordant une grande place au théâtre, qu'à Saint-Louis, inaugurée par Richelieu en 1641, où prêchèrent Bossuet et Bourdaloue, devant Madame de Sévigné, venue en voisine. Charpentier a terminé sa carrière à la Sainte-Chapelle à la tête de l'une des plus importantes maîtrises de France et c'est à la Sainte-Chapelle qu'il a été enterré au lendemain de sa mort.

Son nom se trouve également lié à la vie musicale de grands couvents cisterciens, dont celui de Port-Royal. Dans les premières années du XVII^e siècle, l'abbaye de Port-Royal, fondée en 1204 au cœur de la vallée de Chevreuse, avait à sa tête une toute jeune abbesse, Jacqueline Arnauld, en religion Mère Angélique, petite-fille d'un chef de guerre protestant et fille d'un grand avocat au parlement de Paris. Selon Racine, la Mère Angélique qui avait pris le voile sans vocation, grâce à l'appui de son père, aurait été

« convertie » par le prêche d'un capucin de passage à Port-Royal. Heurtée par le désordre moral du couvent, elle engagea en 1609 une réforme totale de la communauté et revint à la règle de saint Benoît dans toute sa rigueur : rétablissement de la clôture, silence, pauvreté, obéissance, veille, travail manuel, refus de la viande, avec un seul moment de détente dans une longue journée ponctuée par les offices, la « conférence ». En 1625, devant l'insalubrité de l'abbaye des Champs, Angélique Arnauld émigra avec ses sœurs à Paris, au faubourg Saint-Jacques. Ce n'est qu'en 1648 qu'une partie des religieuses regagna Port-Royal des Champs.

Port-Royal devenu rapidement un centre spirituel de grande renommée attirant tout un monde d'intellectuels autour de la famille Arnauld, s'était tourné vers le jansénisme lorsque la Mère Angélique prit l'abbé de Saint-Cyran comme directeur spirituel. Celui-ci avait diffusé l'ouvrage de son ami Cornelius Jansenius, évêque d'Ypres, l'*Augustinus*, qui adoptait les idées de Saint Augustin, en totale opposition avec les doctrines Jésuites, et prônait en résumé la thèse de la prédestination de l'homme, la grâce n'étant accordée qu'aux seuls élus. Dès le début de son règne, Louis XIV ne tarda pas à s'inquiéter de l'influence des idées jansénistes. « Il y a longtemps que le roi croit que les religieuses de Port Royal sont jansénistes », écrivait le marquis de Dangeau dans son *Journal* ; « il ne veut pas qu'on ait grand commerce avec elles. »

Richelieu et Mazarin avaient lutté contre Saint-Cyran. Louis XIV prit les choses en main à la mort de Mazarin, disparu en 1661 la même année qu'Angélique Arnauld, et en 1664, ordonna le déplacement de douze sœurs réfractaires dans divers couvents de la capitale. C'est à cette époque que Port-Royal se scinda en deux : d'un côté Port-Royal de la rue Saint-Jacques, rassemblant les religieuses qui avaient accepté de se soumettre, de l'autre Port-Royal des Champs. La « Paix de l'Église » promulguée en 1669 par le pape apporta un moment de paix à Port-Royal, mais en 1709, sur ordre du roi, probablement encouragé par Madame de Maintenon, la « vieille guenipe » brocardée par la Palatine, les sœurs de Port-Royal des Champs furent dispersées et l'abbaye rasée deux ans plus tard.

Aux religieuses de Port-Royal, Saint-Cyran, reprenant les idées de Jansenius qui conseillait la privation « des voluptés des sens, comme des sons, des senteurs, des mets délicats et des autres attractions de la chair », avait enseigné le refus des choses sensibles, et notamment de la musique qui convenait « bien mal à des filles de Saint-Bernard ». La Mère Angélique elle-même se montrait tout à fait réfractaire à la musique solennelle, donnant sa préférence au plain-chant simple et dépouillé.

« Comment imaginer qu'un musicien – fût-il aussi profondément religieux que Charpentier – ait été admis à composer au sein du mouvement janséniste si « hostile à l'art des sons » ? N'oublions pas non plus qu'il fut le compositeur des Jésuites, ennemis les plus irréductibles de Port-Royal », s'interroge Catherine Cessac. S'il paraît évident que Charpentier, frère d'une religieuse à Port-Royal, travailla pour l'abbaye de Paris qui avait pris ses distances avec le jansénisme, les religieuses du faubourg Saint-Jacques, quoique

indépendantes de celles des Champs, semblent ne pas avoir renoncé à la rigueur et à la stricte observance enseignées par la Mère Angélique. Elles chantaient admirablement, se souvint un contemporain, mais sans aucune légèreté ni afféterie, sans rien qui puisse donner « distraction à personne ».

La *Messe pour le Port-Royal* qui ressortit à cette pureté ascétique aurait été exécutée le 20 juillet 1687 en action de grâces pour la guérison de Monseigneur François Harlay de Champvallon, archevêque de Paris, gallican donc opposé aux jansénistes, ce qui tend à prouver que l'œuvre fut bien composée pour Port-Royal de Paris, dont l'abbesse Marguerite de Harlay était la sœur du prélat. Se trouve ainsi justifiée l'introduction dans la *Messe* du propre de saint François (non enregistré ici) et de sainte Marguerite. Tout en pratiquant une écriture monodique d'une grande simplicité, souvenir de ses études en Italie, Charpentier se permet de rares vocalises, pour souligner l'*Et resurrexit du Credo*, enrichit la polyphonie d'une troisième voix dans l'*Et incarnatus*, ou exige quelques effets : « faites icy un grand silence » note-t-il sous *Homo factus est*. Pour Catherine Cessac, il a cherché la variété en « faisant alterner les timbres des chanteuses ou en jouant sur la densité vocale ».

On retrouve la même austérité dans le *Stabat Mater pour des religieuses*, vraisemblablement écrit pour Port-Royal, et dans le *Salve Regina des Jésuites* pour une voix et basse continue, composé en 1680, qui adopte le ton de la mineur, « tendre et plaintif » selon Charpentier. Quant au *Domine salvum*, il conclut la messe selon la tradition de l'époque, et mêle imitations et épisodes verticaux. Dans chacune de ces œuvres où l'illustration musicale du mot vise toujours juste, et où le style pourra paraître naïf et savant à la fois, le compositeur exprime un spiritualisme transcendant et une spiritualité exigeante.

À l'époque où Guillaume-Gabriel Nivers, organiste de Saint-Sulpice, de la Chapelle royale avec Nicolas Lebègue son exact contemporain, maître de musique de la Maison royale d'éducation de Saint-Cyr, et auteur d'ouvrages d'enseignement musical et théorique, signait ses trois livres d'orgue parus en 1665, 1667 et 1675, un *Cérémonial à l'usage des paroisses de Paris* rédigé par Martin Sonnet unifiait les coutumes musicales des célébrations religieuses et définissait la répartition des rôles entre l'orgue et le plain-chant, la pratique la plus usuelle consistant dans un dialogue alterné entre orgue et plain-chant, particulièrement pour l'ordinaire, ce qui a donné naissance à la messe pour orgue dont on découvre chez Nivers le premier exemple. Dans ses pièces d'orgue qui, dit-il, doivent « imiter la voix », il porte toute son attention sur le magnifique timbre de l'orgue français, tente de créer un langage moderne dans un cadre modal et fait usage de la richesse ornementale qui était celle des luthistes et sera bientôt celle des clavecinistes. Dans la tendresse d'un récit de voix humaine, l'austérité d'une fugue grave, la souplesse d'un écho, la somptuosité d'un grand plein jeu, orgueil de l'orgue classique français, Nivers réunit, selon Norbert Dufourcq, « tout l'arsenal des organistes parisiens du siècle de Louis XIV ».

Adélaïde de Place

CHARPENTIER - NIVERS

Around 7 a.m. on 24 February 1704 Marc-Antoine Charpentier passed away peacefully in Paris at the age of about sixty.

*Very little is known about the composer's early life. In the 1660s he spent three years in Rome, where was clearly impressed by the great polyphonic compositions that were heard in the churches there and discovered the work of Giacomo Carissimi, then maestro di cappella of the German College, with whom he studied. Charpentier's stay in the Eternal City undoubtedly influenced his subsequent composing. His career was spent in the shadow of the greatest institutions. He held no official position at the French court; in 1683 he presented himself as a candidate for one of the four positions of sous-maître of the Royal Chapel, but was prevented by illness from appearing for the second of two eliminations. He nevertheless rubbed shoulders with many great men and women of his time. He worked with Molière, after the latter had fallen out with Lully, and composed the intermèdes for the playwright's final work, *Le Malade imaginaire*. In 1680 he was engaged by Mademoiselle de Guise, who was the granddaughter of Henri de Guise, known as Le Balafré, the organiser of the League. Charpentier also worked for the Grand Dauphin, and Louis XIV held him in high esteem: after discovering the motets that were sung at mass for his son in April 1681: 'His Majesty wished to hear no others, whatever else was proposed to him'. The musician also became music teacher to Philippe, Duke of Chartres, later to become Duke of Orleans and Regent of France, who was a great lover of Italian music, and for whom he wrote a brief treatise on composition (*Règles de composition*).*

On the death of the Duchess of Guise in 1688, Carissimi's former pupil at the German College in Rome entered the employment of the Jesuits at two of their establishments in Paris. He became maître de musique of the College of Louis-le-Grand (rue Saint-Jacques), then of the church of St Louis (rue Saint-Antoine). 'He has always been known to the taste of all true connoisseurs as the most profound and learned of modern musicians. It is doubtless this which made the Reverend Jesuit Fathers of the rue Saint-Antoine take him as master of music for their church, then a splendid position,' wrote Sébastien de Brossard. He contributed to the sacred dramas for which the College of Louis-le-Grand was famed, as well as composing religious works for the church of St Louis, which had been inaugurated by Richelieu in 1641. It was there that Bossuet and Bourdaloue preached; Madame de Sévigné, who lived nearby, would go there to listen to their sermons. Finally Charpentier became maître de chapelle of the Sainte-Chapelle, a position second in French sacred music only to the directorship of the Royal Chapel at Versailles. It was there that he was buried.

Charpentier's name was also associated with musical life at the great Cistercian convents, including Port-Royal. From 1602 the Abbey of Port-Royal, which had been founded in 1204 in the heart of the valley of Chevreuse, south of Versailles, had at its head a very young abbess by the name of Jacqueline Marie Angélique Arnauld (1591–1661), known as Mère Angélique. She was the daughter of the eloquent lawyer Antoine Arnauld, who had pleaded for the University of Paris against the Jesuits in 1594, and one of the six sisters of the prominent Jansenist theologian Antoine Arnauld. According to Jean Racine, she had become a

nun only by the decision of her parents, but in 1608 she was converted by a visiting Capuchin friar's sermon and promptly introduced drastic reforms. Thenceforth Port-Royal strictly following the Rule of St Benedict: enclosure, silence, poverty, obedience, humility, wakefulness, emphasis on manual labour, meat prohibited except for the sick and the weak, reading of the 'Conferences' of Cassian or some other edifying book in the evening before Compline, and so on. In 1625, because of the unhealthy atmosphere of the site, she transferred the community of Port-Royal des Champs to Paris (faubourg Saint-Jacques). It was not until 1648 that some of the nuns returned to Port-Royal des Champs.

Port-Royal soon became reputed as a house of deep spirituality and attracted many intellectuals. It turned to Jansenism when Mère Angélique came under the influence of the abbot of Saint-Cyran, Jean Duvergier de Hauranne, a friend of Cornelius Jansen, Bishop of Ypres, the author of the *Augustinus*; stressing the more rigorously predestinarian aspects of St Augustine's teaching, the latter brought the Jansenists into conflict with the Jesuits. From the beginning of his reign Louis XIV was concerned about the influence of Jansenist ideas. 'The king has long believed that the nuns of Port-Royal are Jansenists,' the Marquis de Dangeau wrote in his diary, 'he prefers us to have little to do with them.'

Richelieu and Mazarin had fought against the abbot of Saint-Cyran. On Mazarin's death in 1661 (Angélique Arnauld had died the same year) Louis XIV took the matter in hand. In 1664 he ordered the twelve nuns who refused to sign the formulary condemning Jansen to be exiled to various other convents in the capital. In 1669, however, a compromise was reached with Pope Clement IX and there followed a period of calm known as the Peace of the Church. The houses of Paris and Les Champs were separated, the latter enjoying the protection of the Duchess de Longueville (a cousin of the king). But in 1709, probably encouraged by Madame de Maintenon, the king ordered the dispersal of the community of Port-Royal des Champs and two years later he had the abbey destroyed.

The abbot of Saint-Cyran had taught the doctrine of Jansen to the nuns of Port-Royal. Jansen maintained that nothing should deflect the senses from the main purpose of worship, and therefore all sensual pleasures, sounds, smells, delicate flavours, and so on, were to be avoided. Music was considered 'unbefitting' and Mère Angélique accepted only plainchant, which was deemed sufficiently simple for Jansenist requirements.

It is hard to imagine how a musician, even a profoundly religious one like Charpentier, was admitted to compose for Jansenists who were so hostile to music. Furthermore, he also composed music for the Jesuits, who were the most implacable enemies of Port-Royal. One of Charpentier's sisters was a nun at Port-Royal, and he worked for Port-Royal de Paris. The nuns there had kept their distance from Jansenism and were independent of those of Port-Royal des Champs, but they nevertheless appear to have retained the austerity and strict observance that had been adopted under Mère Angélique. Judging by contemporary accounts, the singing of the nuns of Port-Royal de Paris was admirable, but without any lightness or affectation, or anything that could be considered as a source of pure enjoyment.

The Messe pour le Port-Royal, a suitably pure and ascetic work, is believed to have been given on 20 July

1687 in thanksgiving for the recovery from illness of François Harlay de Champvallon, archbishop of Paris, who was a Gallican and therefore an opponent of the Jansenists. This tends to prove that the work was composed for Port-Royal de Paris (rather than Port-Royal des Champs): the abbess there was Marguerite Harlay de Champvallon, the prelate's sister. To support the theory that Charpentier might have composed his Mass for this occasion we note that, in addition to the mass ordinary, the work also contains two sets of minor propers (introit, gradual, offertory and communion), one for St Francis (not presented here) and the other for St Margaret, (corresponding to the names of the archbishop and his sister). The writing is monodic and very simple, recalling Charpentier's studies in Italy. But the composer nevertheless uses vocalises once in a while (e.g. to underline the words 'Et resurrexit' in the Credo), he enriches the polyphony with a third voice in the 'Et incarnatus' and he makes use of the occasional effect: under the words 'Homo factus est', we read the words 'faites ici un grand silence' (indicating a long rest at this point). He creates variety by 'alternating the timbres of the voices and playing on vocal density' (C. Cessac).

Austerity is also a feature of the *Stabat Mater pour des religieuses*, probably written for Port-Royal, and the *Salve Regina des Jésuites* for one voice and continuo, composed in 1680, which adopts the key of A minor, described by Charpentier as 'tender and plaintive'. The *Domine salvum* (the traditional conclusion of mass at that time) combines imitations with vertical episodes. In each of these works, in which the music aims to illustrate the text and the style may seem both simple and sophisticated, the composer expresses deep spirituality.

Martin Sonnet's *Ceremoniale parisiense ad usum omnium ecclesiarum collegiatarum, parochialium et aliarum urbis et dioecesis parisiensis* (Paris, 1662) standardised the use of music in religious celebrations and specified the roles to be taken by the organ and the plainchant, with the dialogue generally alternating between the two. Thus the organ mass came into being, the first example of which was written by Guillaume-Gabriel Nivers, who was organist of St Sulpice and one of the four organists of the Royal Chapel at Versailles, another of the four being his exact contemporary Nicolas Lebègue. Nivers was also master of music to the queen, and he was in charge of music at the Maison Royale de Saint-Louis, the convent school at Saint-Cyr, near Paris, founded by Madame de Maintenon for the education of impoverished young women of the nobility. He was the author of several theoretical works, including a treatise on composition and another on continuo playing. His three *Livres d'orgue*, published in 1665, 1667 and 1675, establish the distinctive styles and forms of the French organ school of the end of the seventeenth and beginning of the eighteenth century. All of his pieces, in which, he says, the organ must 'imitate the voice', are relatively brief versets intended for alternation with the choir in the divine service. They exploit the distinctive colours of the French organ, create a modern language within a modal framework, and are plentifully supplied with embellishments developed by composers of lute and harpsichord music. His pieces may be tender (*Récit de voix humaine*, Book I) or austere (*Fugue grave*, Book III), versatile (*Écho*, Book I) or sumptuous (*Grand plein jeu*, Book III). Nivers uses 'the full array of resources that were available to Parisian organists of the time of Louis XIV' (Norbert Dufourcq).

COMPOSITION

POSITIF DE DOS (UT1 à Ré5 sans UT#1)

| | |
|------------|---------|
| Bourdon | 8' |
| Flûte | 4-8' |
| Prestant | 4' |
| Nasard | 2'2/3 |
| Doublette | 2' |
| Tierce | 1'3/5 |
| Larigot | 1'1/3 |
| Fourniture | III rgs |
| Cymbale | II rgs |
| Cromorne | 8' |

GRAND ORGUE (UT1 à Ré5 sans UT#1)

| | |
|------------------|---------|
| Bourdon-Montre | 16' |
| Montre | 8' |
| Bourdon | 8' |
| Prestant | 4' |
| Nasard | 2'2/3 |
| Doublette | 2' |
| Quarte de nasard | 2' |
| Tierce | 1'3/5 |
| Fourniture | IV rgs |
| Cymbale | III rgs |
| Grand Cornet | V rgs |
| Trompette | 8' |
| Clairon | 4' |
| Voix Humaine | 8' |

RECIT (UT3 à Ré 5)

| | |
|-----------|-------|
| Cornet | V rgs |
| Trompette | 8' |

PEDALE (UT1 à UT3 sans UT#1) « à la Française »

| | |
|-----------|----|
| Flûte | 8' |
| Flûte | 4' |
| Trompette | 8' |
| Clairon | 4' |

Tremblants doux et fort
Accouplement à tiroir POS/GO
LA3 = 392 Hz
Tempérament Dom Bedos

L'ORGUE DE SAINT PONS DE THOMIERES

Il ne reste rien aujourd'hui du chœur gothique terminé en 1550 : après le passage des huguenots de Saint Amans Sébastien de Génibrouse (Octobre 1567), la cathédrale de St Pons est ruinée, les ossements de St Pons de Cimiez dispersés et l'orgue, qualifié déjà de « très ancien », est en piteux état.

Si les évêques successifs s'emploient à relever les ruines, notamment Berton de Crillon qui en 1716 fait élever l'actuelle façade, ce n'est qu'après la nomination de Paul-Alexandre de Guénet que Just BOAT entreprend en 1730 la construction d'un nouvel orgue. Son décès prématuré en 1735, l'empêche de mener à bien ses travaux. Les avait-il commencés ? Sur quelle tribune ? Celle que nous avons sous les yeux n'est que de 1767, date à laquelle Antoine Fabre, maître marbrier à Montpellier et Joseph Grimes de Caunes ont fourni les marbres pour le maître-autel. De Guénet a-t-il contacté Jean Baptiste Micot ? Est-ce plutôt le chapitre ou le syndic puisque Mgr de Guénet décède en 17689 et que son successeur, Henri de Buyères Chalabre promu le 25 Décembre 1769, n'arrive à Saint Pons que le 1^{er} Août 1770. A cette date, Jean Baptiste Micot s'il n'a pas commencé l'orgue a du moins signé le contrat.

On sait que le 26 Juillet 1771, il établit un contrat pour l'orgue de St Seurin de Bordeaux.
Le devis s'élève à 20 000 livres. A-t-il terminé celui de St Pons ?

* Fait par les Sieurs Jean-Baptiste Micot année 1771 *

C'est l'inscription que l'on peut encore observer dans le sommier du Grand Orgue.

Faute de documents, on ne peut en connaître le prix : entre 14 000 et 20 000 livres, plutôt 20 000 vu la dévaluation monétaire.

Que devient l'orgue à la révolution ? Le 8 Avril, la municipalité décide de conserver la cathédrale plus vaste, plus salubre et en meilleur état que l'église St Martin du Jaur et d'en faire l'église paroissiale « en observant au surplus que la cathédrale se trouvant par ce moyen mieux entretenu sera, ainsi que l'orgue qui y est enfermé, moins sujette à des dégradations inévitables ».

L'orgue est sauvé !

Certes, il est mis au goût du jour par Clavel qui en 1830 change le dessus de la voix humaine et ajoute un hautbois, et par Puget qui, en 1870, modifie le ton de l'orgue en raccourcissant la tuyauterie, mais conserve la composition originale.

Ainsi nous est-il parvenu. Le buffet a été classé Monument Historique en 1975, et la partie sonore en 1976, il sera veillé et joué pendant plus de soixante cinq ans par son titulaire et conservateur Jean Ribot, décédé en 2003.

En 1980, Paul Manuel et Barthélémy Formentelli remettent l'instrument dans son état primitif. Les 30 jeux ont retrouvé l'harmonie du XVIII^e siècle dans le ton d'origine (LA 3 = 392 Hz) et selon le tempérament décrit par Dom Bedos de Celles.

L'orgue retrouvé est inauguré le 4 février 1983 par Francis Chapelet, la maintenance est désormais assurée par Michel Formentelli. L'actuel titulaire est Laurent Gallice.

L'association Jean Ribot des Amis de l'Orgue de St Pons, sous la houlette de Michel Ribot, veille aux destinées culturelles et culturelles de cet instrument.

THE ORGAN OF ST PONS DE THOMIÈRES

Today nothing remains of the Gothic choir, completed in 1550: the Protestants, led by Sébastien de Génibrouse, Vicount of St Amans, sacked Thomières in October 1567. St Pons Cathedral was devastated, the remains of its saint scattered, and the organ, already described at that time as 'very old', left in a pitiful condition.

Successive bishops tried to raise the edifice from its state of ruin. Berton de Crillon had the present façade built in 1716. But it was not until 1730, under the next bishop, Paul Alexandre de Guénet, that Just Boat undertook the building of a new organ. However, he died prematurely in 1735, without finishing what he set out to do – indeed, had he actually begun work, and if so, on which of the organ lofts? The one now in existence dates from 1767, the year Antoine Fabre, master mason of Montpellier, and Joseph Grimes de Caunes delivered the marble for the high altar. Who contacted Jean Baptiste Micot? Was it the bishop himself, or the chapter or wardens? Bishop de Guénet died in 1769 and his successor, Henri de Buyères Chalabre, appointed on 25 December 1769, did not arrive at St Pons until 1 August 1770. By then Micot had signed a contract and may even have started work on the organ.

We know that on 26 July 1771 Jean Baptiste Micot also signed a contract for the organ of St Seurin in Bordeaux at an estimated cost of 20,000 livres. Had he finished building the organ for St Pons by then?

1771 is the year mentioned in the inscription still visible on the Grand Orgue wind chest:

'Fait par les Sieurs Jean-Baptiste Micot année 1771'

No documents having survived, we do not know how much the organ cost, but it was probably somewhere between 14,000 and 20,000 livres and, in view of devaluation, more likely closer to 20,000.

What happened to the organ at the Revolution? On 8 April 1789 the town council decided that the cathedral would become the parish church; it was therefore to be kept more salubrious and in better condition than the church of St Martin-du-Jaur: 'the cathedral will thus be kept in good repair and, like the organ within, it will be less subject to inevitable deterioration'.

Thus the organ was saved.

In 1830 Clavel brought it into line with current tastes: he changed the trebles of the Voix Humaine (Vox Humana) and added the Hautbois (Oboe). In 1870 Puget retained the original composition but shortened the pipes, thus altering the sound.

And that is how the instrument came into the twentieth century. The case was listed in 1975, and the rest in 1976. For more than sixty-five years the organist and conservator was Jean Ribot, who died in 2003.

In 1980 Paul Manuel and Barthélémy Formentelli restored the instrument to its original state. The 30 stops now sound as they must have done in the eighteenth century: original pitch a' = 392 Hz; temperament as described by Dom Bédos de Celles.

Francis Chapelet inaugurated this organ on 4 February 1983. Michel Formentelli sees to its upkeep. The present organist is Laurent Gallice.

The instrument's religious and cultural activities are the responsibility of the 'Association Jean Ribot des Amis de l'Orgue de St Pons', headed by Michel Ribot.

2. STABAT MATER

Stabat Mater dolorosa
Juxta crucem lacrimosa
Dum pendebat filius.

Cujus animam gementem,
Contristatam et dolentem,
Pertransivit gladius.

O quam tristis et afflita
Fuit illa benedicta
Mater Unigeniti

Quae moerebat, et dolebat,
Pia mater dum videbat
Nati poenas inclyti.

Debout, la Mère de douleur
Se tenait en larmes près de la croix
Où pendait son fils.

Un glaive transperça son âme,
Gémisante, affligée
Et toute désolée.

Oh ! Combien triste et affligée
Fut cette mère bénie
D'un Fils unique.

Elle gémissait et soupirait,
Pieuse mère en voyant
Les peines de son divin Fils.

Sorrowfully, the Mother stood
Weeping beside the Cross
As her Son hung there.

Her soul moaning,
Sorrowful and grieving
Was transpierced by the sword.

O how sad and afflicted
Was that blessed Mother
Of an only Son!

How she suffered, how she grieved.
That loving Mother, as she saw
The pains of her illustrious Son!

4. INTROÏT

Me expectaverunt peccatores
ut perderent me.
Testimonia tua, Domine, intellexi,
Omnis consummationis vidi finem,
Latum mandatum tuum nimis.
Beati immaculati in via
qui ambulant in lege Domini.
Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto,
Sicut erat in principio et nunc
et semper et in saecula saeculorum.
Amen

Les pécheurs m'ont attendue
pour causer ma perte.
Seigneur, j'ai compris tes témoignages,
J'ai vu les limites de tout accomplissement,
Je suis à l'aise avec tes commandements.
Heureux ceux qui marchent sans tache
sur le chemin dans la loi du Seigneur.
Gloire au Père et au Fils et au Saint-Esprit
Comme il était au commencement
Maintenant et toujours et dans les siècles des
siècles.
Ainsi soit-il.

The wicked have waited for me
to destroy me. O Lord, I have
understood thy testimonies.
I have seen an end of all perfection:
thy commandment is exceeding broad.
Blessed are the undefiled in the way,
who walk in the law of the Lord.
Glory be to the Father and to the Son
and to the Holy Ghost.
as it was in the beginning,
is now and ever shall be, world without end.
Amen

6. KYRIE

Kyrie eleison !

Seigneur, ayez pitié !

Lord, have mercy upon us.

8. CHRISTE

Christe eleison !

Christ, ayez pitié !

Christ, have mercy upon us.

10. KYRIE

Kyrie eleison !

Seigneur, ayez pitié !

Lord, have mercy upon us.

12. GLORIA

Gloria in excelsis Deo.

Gloire à Dieu au plus haut des cieux

Glory be to God on high,

13. ET IN TERRA PAX

Et in terra pax hominibus bonae voluntatis.
Laudamus te. Benedicimus te.
Adoramus te. Glorificamus te.
Gratias agimus tibi
propter magnam gloriam tuam.
Domine Deus, Rex caelstis,
Deus Pater omnipotens.
Domine Fili unigenite Iesu Christe.
Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris.
Qui tollis peccata mundi, miserere nobis.
Qui tollis peccata mundi, suscipe
deprecationem nostram.
Qui sedes ad dexteram Patris,
miserere nobis.
Quoniam tu solus sanctus,
tu solus Dominus, tu solus altissimus, Iesu Christe.
Cum Sancto Spiritu, in gloria Dei Patris.
Amen.

Et paix sur la terre aux hommes de bonne volonté.
 Nous te louons, nous te bénissons,
 Nous t'adorons, nous te glorifions.
 Nous te rendons grâce pour ta gloire immense
 Seigneur Dieu, Roi des cieux, Dieu le Père tout puissant
 Seigneur Jésus Christ, Fils unique de Dieu,
 Seigneur Dieu, Agneau de Dieu, Fils du Père
 Toi qui enlève les péchés du monde, prends pitié de nous
 Toi qui enlève les péchés du monde, écoute notre prière .
 Toi qui es assis à la droite du Père,
 prends pitié de nous.
 Parce que tu es le seul saint,
 Le seul Seigneur,
 Le seul Très-Haut, Jésus le Christ.
 Avec le Saint-Esprit, dans la gloire de Dieu le Père.
 Ainsi soit-il.

15. GRADUEL

Adjuvabit eam Deus vultu suo
Deus in medio ejus non commovebitur
Fluminis impetus laetificat civitatem Dei
Sanctificavit tabernaculum suum altissimum.
Alleluia.
Haec est Virgo sapiens,
Quam Dominus vigilantem invenit.
Alleluia

Le visage de Dieu l'aidera.
 Dieu au milieu d'elle ne sera pas ôté.
 L'élan du fleuve réjouit la cité de Dieu.
 Le Très-Haut a sanctifié sa tente.
 Alleluia.
 Celle-ci est la Vierge sage
 que le Seigneur a trouvée en train de veiller.
 Alleluia.

God will help her with his countenance;
God is in the midst of her; she shall not be moved.
The stream of the river makes the city of God joyful;
The most High hath sanctified his own tabernacle.
Alleluia.
This is the wise Virgin
Whom the Lord found watchful.
Alleluia.

17. CREDO

Credo in unum Deum,

Je crois en un seul Dieu,

I believe in one God,

18. PATREM OMNIPOTENTEM

Patrem omnipotentem,
factorem caeli et terrae,
visibilium omnium, et invisibilium.
Et in unum Dominum, Iesum Christum
Filium Dei unigenitum.

Et ex Patre natum ante omnia saecula.

Deum de Deo, lumen de lumine,
Deum verum de Deo vero.

Genitum non factum, consubstantialem
Patri : per quem omnia facta sunt.
Qui propter nos homines, et propter
nostram salutem
descendit de coelis.

Et incarnatus est de Spiritu Sancto,
Ex Maria virgine : et homo factus est.

Crucifixus etiam pro nobis,
sub Pontio Pilato passus et sepultus est.

Et resurrexit tertia die,
secundum scripturas

et ascendit in caelum,
sedet ad dexteram Patri,

Et iterum venturus est cum gloria,
judicare vivos et mortuos,

cujus regni non erit finis.
Et in Spiritum Sanctum,

Dominum et vivificantem,
qui ex Patre et Filio procedit,

qui cum Patre et Filio
similiter adoratur et conglorificatur,

qui locutus est per prophetas.
Et unam sanctam catholicam

et apostolicam ecclesiam.
Confiteor unum baptismum

in remissionem peccatorum.
Et exspecto resurrectionem mortuorum

et vitam venturi saeculi.
Amen.

Le Père tout-puissant,
 Créateur du ciel et de la terre, de tout
 L'univers visible et invisible.

Et en un seul Seigneur, Jésus-Christ,
 Fils unique de Dieu,
 Né du Père avant tous les siècles.

Dieu né de Dieu. Lumière née de la Lumière,
 vrai Dieu né du vrai Dieu,
 Engendré, non créé, consubstantiel au

Père, par qui tout a été fait ;
 Qui pour nous autres hommes
 et pour Notre salut,

Est descendu des cieux.

Qui s'est incarné
 par l'opération du Saint-Esprit
 Dans le sein de la Vierge Marie
 Et s'est fait homme.

Il a aussi été crucifié, pour nous,
 Sous Ponce Pilate ;
 Il a souffert et a été mis au tombeau.

Et il est ressuscité le troisième jour
 Suivant les Ecritures ;
 Il est monté au ciel et il est assis
 À la Droite de Dieu le Père.

Et il reviendra dans sa gloire
 Pour juger les vivants et les morts ;
 Et son règne n'aura pas de fin.

Et au Saint-Esprit, qui est le Seigneur
 Qui donne la vie ;
 Qui procède du Père et du Fils.

Qui, conjointement avec le Père
 Et le Fils, est adoré et glorifié ;
 Qui a parlé par les Prophètes.

Et à l'Eglise, une, sainte, catholique
 Et apostolique, je reconnaissais un seul
 Baptême pour la rémission des péchés.

Et j'attends la résurrection des morts,
 Et la vie des siècles à venir.
 Ainsi soit-il.

the Father almighty,
Maker of heaven and earth,
and of all things visible and invisible.
And in one Lord, Jesus Christ,
the only-begotten Son of God,

begotten of his Father before all time.
God of God, Light of Light,
true God of true God;

begotten, not made, being of one substance
with the Father, by whom all things were made;
who for us men,
and for our salvation,

came down from heaven
and was incarnate by the Holy Ghost
of the Virgin Mary; and was made man.
He was also crucified for us

under Pontius Pilate, be suffered and was
buried,
And on the third day be rose again,
according to the Scriptures,

and be ascended into heaven,
and sitteth at the right hand of the Father.
And he shall come again with glory

to judge both the quick and the dead,
and his kingdom shall have no end.
And I believe in the Holy Ghost,

the Lord and giver of life,
who proceedeth from the Father and the Son;
who is worshipped and glorified

with the Father and the Son together;
who spake by the Prophets.
And I believe in one holy Catholic

and Apostolic Church.
I acknowledge one baptism

for the remission of sins.
And I await the resurrection of the dead,

and the life of the world to come.
Amen.

20. OFFERTOIRE

Diffusa est gratia in labiis tuis, Margareta,
Propterea benedixit te Deus

In aeternum et in saeculum saeculi.

La grâce est répandue sur tes lèvres, Marguerite,
 C'est pourquoi Dieu t'a bénie
 Pour l'éternité et pour les siècles des siècles.

Grace is poured into thy lips, Margaret,
Therefore God hath blessed thee

For ever, world without end.

22. SANCTUS

**Sanctus, Sanctus, Sanctus
Dominus Deus Sabaoth.**

24. PLENI SUNT COELI

**Pleni sunt coeli et terra gloria ejus.
Hosanna in excelsis.**

26. BENEDICTUS

**Benedictus qui venit
in nomine Domini.
Hosanna in excelsis.**

28. SALVE REGINA DES JÉSUITES

**Salve, Regina, Mater misericordiae,
Vita, dulcedo, et spes nostra, salve.
Ad te clamamus exsules, filii Hevae.
Ad te suspiramus, gementes et flentes
In lacrimarum valle.
Eja ergo, advocata nostra, illos tuos
Misericordes oculos ad nos converte.
Et Jesum, benedictum fructum tui nobis
Post hoc exsillium ostende.
O clemens, o pia, o dulcis Virgo Maria.**

30. AGNUS DEI

**Agnus Dei, qui tollis peccata mundi
miserere nobis.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
miserere nobis.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
Dona nobis pacem.**

32. COMMUNION

**Feci iudicium et justiciam, Domine
Non calumnietur mihi superbi,
Ad omnia mandata tua dirigebar,
Omnem viam iniquitatis odio habui.**

34. DOMINE SALVUM FAC REGEM
**Domine Salvum fac Regem,
Et exaudi nos in die
Qua invocaverimus te.**

Saint, Saint, Saint
est le Seigneur, Dieu des Armées

*Holy, Holy, Holy,
Is the Lord God of Hosts.*

Les cieux et la terre sont remplis de sa gloire.
Hosanna au plus haut des cieux.

*Heaven and earth are full of his glory.
Hosanna in the highest!*

Béni soit celui qui vient
au nom du Seigneur.
Hosanna au plus haut des cieux

*Blessed be he who cometh
in the name of the Lord
Hosanna in the highest!*

Salut, ô Reine, Mère de miséricorde,
Notre vie, notre douceur et notre espérance, salut !
Vers toi nous crions, nous les exilés, enfants d'Ève.
Vers toi nous soupirons, gémissant et pleurant
Dans cette vallée de larmes.
O toi, sois notre avocate, tourne vers nous
Tes illustres yeux de miséricorde.
Et après cet exil, montre-nous Jésus
Le fruit béni de tes entrailles.
O clémence, ô bonne, ô douce Vierge Marie !

*Hail, O Queen, Mother of mercy,
Our life, our sweetness, our hope, hail!
To thee we cry, we children of Eve in exile.
To thee we sigh, moaning and weeping
In this vale of tears.
And so, our advocate, turn towards us
Thy merciful eyes,
And let us see Jesus, after our exile.
The blessed fruit of thy womb.
O merciful, O kind, O sweet Virgin Mary !*

Agneau de Dieu, qui enlèves les péchés du
monde, prends pitié de nous.
Agneau de Dieu, qui enlèves les péchés du
monde, prends pitié de nous.
Agneau de Dieu, qui enlèves les péchés du
monde, donne-nous la paix.

*Lamb of God, that taketh away the sins of the
world, have mercy upon us.
Lamb of God, that taketh away the sins of the
world, have mercy upon us.
Lamb of God, that taketh away the sins of the
world, grant us peace.*

J'ai agi selon la justice, Seigneur,
Que les orgueilleux ne portent pas de fausses
accusations contre moi,
Je me dirigeais vers tous tes commandements,
J'ai hui tous les chemins d'injustice.

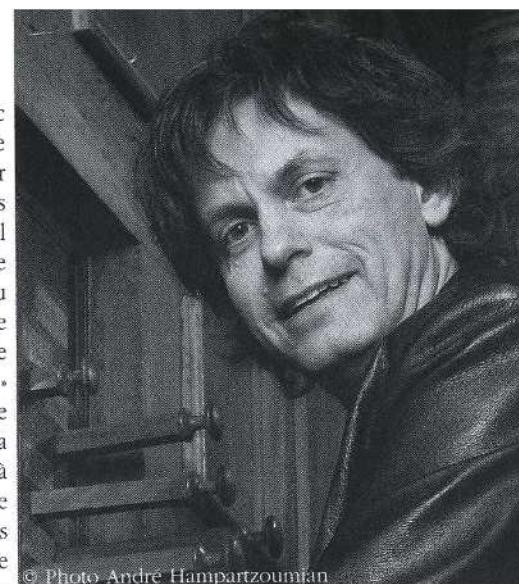
*I have done judgement and justice, O Lord;
Let not the proud contrive false accusations
against me.
I esteem all thy precepts to be right for me;
And I hate every false way.*

Seigneur, conservez le Roi
Et exaucez-nous en ce jour
Où nous vous invoquons.

*O Lord, save the King
And bear us this day
When we call upon thee.*

Frédéric MUÑOZ, orgue

Né en 1954 dans une famille de tradition musicale, Frédéric Muñoz commence très jeune l'étude du piano, puis de l'orgue dès l'âge de 14 ans. Il poursuit sa formation à Montpellier auprès de Jacques Bétoulières, en parallèle avec ses études universitaires de Pharmacie, qu'il achève en 1978. En 1980, il est nommé titulaire de l'orgue historique XVIII^e siècle de l'Abbaye de Saint Guilhem le Désert, et devient professeur au sein de la classe « Connaissance et Pratique de l'Orgue ». Il se perfectionne alors durant plusieurs années auprès d'Odile Bailleux et de Michel Chapuis lors de « Classes de Maître » spécialisées dans la musique ancienne. Depuis une vingtaine d'années, Frédéric Muñoz s'est produit en concert dans la plupart des festivals d'orgues historiques en France, et à l'étranger : Belgique, Espagne, Italie et Canada. Son répertoire de prédilection va de la renaissance à la fin du baroque, mais il interprète également des compositeurs modernes comme Jehan Alain, Gyorgy Ligeti ou Tristan Clais. Il donne également divers concerts avec des solistes vocaux, instrumentaux, ou des chœurs. Frédéric Muñoz a enregistré de nombreux programmes témoins d'un important travail de mise en évidence du riche patrimoine instrumental du sud de la France et de la Catalogne, au travers d'orgues historiques rares et d'auteurs peu joués comme Pablo Bruna, Guillaume Gabriel Nivers, Claudio Merulo ou Hans Leo Hassler. Ses disques lui ont valu les meilleures critiques d'une presse unanime à reconnaître son style inventif et rayonnant, son expressivité et sa musicalité, la délicatesse de son toucher. Il a obtenu « 5 Diapasons » pour la plupart de ses disques et obtenu un « Diapason d'Or » pour le CD « Tientos » consacré à la musique baroque ibérique pour orgue. Il a été l'initiateur du nouvel orgue du temple d'Alès de style saxon, construit en 1993 par Gérald Guillemin, et il en est également le titulaire. Sa connaissance de la facture ancienne (construction de plusieurs clavecins) et de l'histoire de l'orgue font de lui un conseiller apprécié. Frédéric Muñoz est directeur de l'académie d'été « Orgues en Cévennes », et président de « Ars Musica », association pour la promotion de la musique baroque au travers d'ateliers d'étude, d'organisation de concerts, et d'enregistrements de disques. Il est également producteur sur « Radio RCF », et directeur de publication de la revue spécialisée « Le Tuyau ». En 1998, il a été élu « Pharmacien de l'Année » par le Magazine « Le Moniteur des Pharmaciens », pour sa double activité dans les domaines de la musique et de la santé.



© Photo André Hampartzoumian

Frédéric MUÑOZ, organ

Born in 1954 into a musical family, Frédéric Muñoz took up the piano at a very early age. At fourteen he took his first organ lessons. When he went to study Pharmacy at the University of Montpellier (he graduated in 1978), he continued his musical training (organ) there with Jacques Béoulières. In 1980 he was appointed organist of the Abbey of St Guilhem-le-Désert, which possesses an organ built in the eighteenth-century by Jean-Pierre Cavaillé; he also took up teaching in Montpellier as a member of the organisation 'Connaissance et Pratique de l'Orgue'. For several years he followed masterclasses in early music with Odile Bailleux and Michel Chapuis. Over the past twenty years or so Frédéric Muñoz has appeared at most of the important organ festivals in France, Belgium, Spain, Italy and Quebec. His favourite repertoire stretches from the Renaissance to late Baroque, but he also performs works by modern composers such as Jehan Alain, György Ligeti, Tristan Clais and Joseph Godard. And he gives concerts with vocal or instrumental soloists or choirs. Frédéric Muñoz has recorded many programmes of music exploring the rich heritage of southern France and Catalonia, played on rare historic organs, and including works by rarely played composers such as Pablo Bruna, Guillaume Gabriel Nivers, Claudio Merulo and Hans Leo Hassler. His CDs have been widely acclaimed by the critics who are unanimous in their praise of his wonderfully inventive style, his expressiveness and musicality, and his admirably delicate touch. Most of his recordings have earned very high ratings in the musical press; the CD 'Tientos' (Baroque organ music of Spain and Portugal) was awarded a 'Diapason d'Or'. Frédéric Muñoz was behind the idea of having a new organ built for the Protestant church at Alès, of which he is also organist. The organ (after Gottfried Silbermann) was built in 1993 by Gérald Guillemin. With his knowledge of early instruments (he has built several harpsichords) and of the history of the organ, he is often called upon to advise in musical matters. Frédéric Muñoz is director of the 'Orgues en Cévennes' Summer Academy and president of 'Ars Musica', an organisation that promotes Baroque music through study workshops, concerts and recordings.

He is also a radio producer (RCF) and editor of 'Le Tuyau' (a magazine devoted to the organ). In 1998 he was voted 'Pharmacist of the Year' by the magazine 'Le Moniteur des Pharmaciens', for his dual career in the fields of health and music.

Ensemble Arianna

Arianna est un ensemble de musique baroque fondé en 2000 par la claveciniste Marie-Paule Nounou. Il se donne pour vocation la découverte des musiques des XVII^e et XVIII^e siècles du patrimoine européen, sans délaisser pour autant les chefs d'œuvres du répertoire. Composé d'instrumentistes jouant sur instruments anciens et par ailleurs tous excellents pédagogues, l'ensemble s'appuie sur une équipe de musiciens professionnels fidélisés depuis quelques années. La formation instrumentale s'adapte aux œuvres exécutées : de 2 à 3 musiciens pour la sonate à un double orchestre pour *La Passion selon St-Matthieu* de Bach en passant par 7 à 8 musiciens pour les cantates avec soliste, répertoire qu'ils affectionnent particulièrement. Apprécies pour la qualité de leur travail de fond et leur enthousiasme, ces musiciens sont souvent sollicités pour diverses productions. L'ensemble est l'invité régulier de la saison baroque à l'Opéra de Montpellier et s'est produit dans plusieurs festivals français : Arts Baroques en Provence, Festival d'Art Sacré de Dax, Nuits Musicales d'Uzès, Festival Mozart, Fugue en Aude Romane, Labéaume en Musiques, Festival du Pays d'Ans, Musique en Catalogne Romane, Musicales de Soultz... Il accompagne des solistes comme Charles Brett, James Bowman, Gilles Ragon, Jacques Bona, Isabelle Desrochers, Jean-Claude Sarragossé et travaille en étroite collaboration avec l'Ensemble Vocal Claire Garrone (*Dixit Dominus* de Haendel, *Stabat Mater* de Scarlatti, Motets et Cantates de Bach, *Passion selon St-Jean* avec le ténor Serge Goubioud). Une heureuse complicité le lie au contre-ténor Robert Expert avec lequel il a enregistré pour ARION des œuvres de Vivaldi et Haendel (ARN68635). Parallèlement, il se donne pour vocation la découverte de jeunes solistes et n'hésite pas à programmer dans ses concerts de nouveaux talents.

« La rencontre de l'Atelier de Musique Ancienne de Montpellier (ancien nom de l'ensemble Arianna) offrit au projet non seulement des musiciens très engagés, aux personnalités typées, mais aussi une couleur d'orchestre particulièrement raffinée ainsi qu'une cohésion sans faille. Le choix des instruments anciens s'imposa : souplesse et articulation, beauté des timbres, élégance du style, adéquation à la taille du chœur. »

Daniel LEININGER à propos du « Messie »

L'Ensemble Arianna est subventionné par le Ministère de la Culture (DRAC Languedoc Roussillon), le Département de l'Hérault et la Ville de Montpellier. Il est membre de la F.E.V.I.S. (Fédération des Ensembles Vocaux et Instrumentaux Spécialisés).

Ensemble Arianna

The Baroque ensemble Arianna was founded in 2000 by the harpsichordist Marie-Paule Nounou. It has taken as its vocation the rediscovery of seventeenth and eighteenth-century European music, but it also performs the acknowledged masterpieces of the repertoire. Composed of professional musicians (all of them also fine teachers) playing on early instruments, the ensemble varies in size according to the requirements of the repertoire: from 2 or 3 musicians for sonatas to a double orchestra for works such as Bach's St Matthew Passion, and 7 or 8 musicians for solo cantatas, a repertoire of which Arianna is particularly fond. Appreciated for their enthusiasm and for the quality of their groundwork, the musicians are regularly invited to take part in the Baroque season at Montpellier Opéra, and at various festivals (Arts Baroques en Provence, Festival d'Art Sacré de Dax, Les Nuits Musicales d'Uzès, Fugue en Aude Romane, Labeaume en Musiques, Festival du Pays d'Ans, Musique en Catalogne Romane, Musicales de Soultz). Arianna accompanies soloists such as Charles Brett, James Bowman, Gilles Ragon, Jacques Bona, Isabelle Desrochers, Jean-Claude Sarragosse, and works in close collaboration with the Ensemble Vocal Claire Garrone (Handel's Dixit Dominus, Scarlatti's Stabat Mater, Bach motets and cantatas, and Bach's St John Passion with the tenor Serge Goubioud). Arianna has recorded works by Vivaldi and Handel on the ARION label (ARN68635) with the countertenor Robert Expert. The ensemble also takes a great interest in new talent, regularly inviting gifted young soloists to take part in its concerts.

Arianna is subsidised by the Ministry of Culture (DRAC Languedoc Roussillon), the Hérault Département and the City of Montpellier. The ensemble is a member of F.E.V.I.S. (Fédération des Ensembles Vocaux et Instrumentaux Spécialisés).



© Photo D.R.